

La collana “Quaderni della ricerca” ospita riflessioni e ricerche sul tema del *Made in Italy* elaborate dal Dipartimento di Culture del progetto - Dipartimento di Eccellenza dell’Università Iuav di Venezia. Come tutte le etichette identitarie anche quella di *Made in Italy* riflette, sin dalla sua formulazione in lingua straniera, la prospettiva di uno sguardo esterno che coglie e coagula alcuni aspetti paradigmatici di un’identità, spesso non esenti da stereotipie. Qui saranno le forme del progetto italiano, inteso nella pluralità delle sue culture, ad essere esplorate come condensazioni, in forma sensibile, di questi tratti identitari. Il laboratorio del *Made in Italy* riconosce la non separazione delle pratiche e delle teorie, nella convinzione che gli oggetti, i progetti, le opere “pensino” attraverso la specificità delle proprie forme e che le elaborazioni teoriche siano inseparabili dall’immanenza dei propri oggetti di riflessione, dei propri modelli e delle proprie procedure di pensiero. *Made in Italy* è quindi la lente per indagare le potenzialità di rinnovati orizzonti di senso che possono attraversare le culture del progetto e il loro legame con la costruzione di un’identità cangiante: dal territorio al corpo, dai processi di produzione alla costruzione della memoria, dalle forme della rappresentazione e comunicazione del progetto sino al suo ruolo fondante nella elaborazione di nuovi immaginari.



Roberta Albiero
Alberto Bassi
Alessandro Brodini
Fiorella Bulegato
Leonardo Ciacchi
Virginia De Jorge Huertas
Marco De Michelis
Martino Doimo
Fabrizio Gay
Antonella Huber
Matteo Iannello
Orietta Lanzarini
Serena Maffioletti
Saul Marcadent
Sandro Marpillero
Michela Passini
Marko Pogacnik
Cecilia Rostagni
Tommaso Tagliabue

28,00 euro

Fare mostre. Italia, 1920-2020: colpi di scena e messinscena

DCP / IUAV Mimesis

Fare mostre. Italia, 1920-2020: colpi di scena e messinscena

a cura di Martino Doimo, Marko Pogacnik

DCP / IUAV

Mimesis

Il volume offre una sintetica ricognizione su quello che, adottando una espressione di Germano Celant, si potrebbe definire il “linguaggio dell’esposizione”, un ambito disciplinare occupato da un complesso di attività che sono insieme critiche, speculative e artistiche. Sempre più nel corso del Novecento l’esposizione si è proposta come il luogo nel quale fondere e con-fondere tra loro, le diverse discipline e pratiche visive coinvolte nel progetto di allestimento. L’allestimento, quindi, sempre più si è liberato dal puro statuto di arte dell’*exhibiting*, dell’esposizione di oggetti, opere o prodotti riposti su scaffali, sistemati dentro preziose vetrine o appesi alle pareti, per diventare un racconto proposto per coinvolgere, sedurre e far riflettere lo spettatore. L’attività espositiva ha nel tempo acquisito una propria autonomia di linguaggio assegnando la responsabilità del progetto allestitivo ad una nuova figura, quella del curatore. Di questa storia il nostro volume indaga un arco temporale di un secolo, dagli inizi individuati nella ricerca di una via italiana alla modernità negli anni tra le due guerre fino alle contemporanee ricerche che si misurano con un mercato globale dominato da grandi soggetti istituzionali e fondazioni private.

In seconda e terza di copertina: E. Vedova, Percorso/Plurimo/ Luce, da G. Celant (a cura di), *Expo '67, Alexander Calder, Emilio Vedova*, Skira, Milano 2016, p. 122; J.-L. Godard, *Le Studio d’Orphée*, Fondazione Prada, Milano



Quaderni della ricerca. Dipartimento di Culture del progetto
Università Iuav di Venezia

Mimesis

Università Iuav di Venezia
Dipartimento di Culture del progetto – Dipartimento di Eccellenza
Infrastruttura di Ricerca. Integral Design Environment – IR.IDE
Centro Editoria – Publishing Actions and Research Development – PARD

Responsabile scientifico IR.IDE
Laura Fregolent

Comitato scientifico PARD
Sara Marini (responsabile dello sviluppo del progetto), Angela Mengoni,
Gundula Rakowitz, Annalisa Sacchi

Progetto grafico a cura della redazione PARD
Giovanni Carli, Stefano Eger, Elisa Monaci, Alberto Petracchin,
Sissi Cesira Roselli, Luca Zilio

Collana Quaderni della ricerca

Comitato scientifico della collana
Maria Antonia Barucco, Fiorella Bulegato, Giuseppe D'Acunto,
Martino Doimo, Mario Lupano, Carlo Magnani, Carmelo Marabello,
Anna Marson, Marko Pogacnik, Gundula Rakowitz,
Alessandra Vaccari, Margherita Vanore

I edizione: novembre 2020
©2020 – MIM EDIZIONI SRL (Milano – Udine)
©2020 – Dipartimento di Culture del progetto, Università Iuav di Venezia
©2020 – The authors

www.mimesisedizioni.it
mimesis@mimesisedizioni.it
Via Monfalcone, 17/19 – 20099
Sesto San Giovanni (MI)
Phone: +39 02 24861657 / 24416383

ISBN MIMESIS 978-88-5757-533-9
ISBN DCP IUAV 978-88-31241-33-5
DOI 10.7413/1234-1234043

Per le immagini contenute in questo volume gli autori rimangono a disposizione degli eventuali aventi diritto che non sia stato possibile rintracciare. I diritti di traduzione, di memorizzazione elettronica, di riproduzione e di adattamento anche parziale, con qualsiasi mezzo, sono riservati per tutti i Paesi.

Materiale non riproducibile senza il permesso scritto degli Editori.

Fare mostre. Italia, 1920-2020: colpi di scena e messinscena

a cura di Martino Doimo, Marko Pogacnik

Indice

- 10 Prefazione
Marko Pogacnik

I. La mostra è qui

- 18 La Biennale Architettura di Venezia.
Metamorfosi di un format espositivo
Marco De Michelis
- 42 Branding Fondazione Prada. Una collezione di strategie
Antonella Huber
- 62 Architectural Exhibition as Environmental Apparatus
Sandro Marpillero
- 82 Stare sul confine. Una mostra come azione di ricerca
Saul Marcadent

II. Storie esemplari. Dagli anni Venti agli anni Cinquanta

- 98 “Lo strappo da un mondo morto a un mondo vivo”.
Architettura e mostre tra gli anni Venti e Quaranta
Orietta Lanzarini
- 116 “*Mnemosyne*” di un regime: gli spazi della Mostra della
Rivoluzione Fascista al Palazzo delle Esposizioni, 1932-1934
Fabrizio Gay

- 128 Giuseppe Pagano, curatore, exhibit designer e “La mostra itinerante del libro italiano”, 1938-1939
Alberto Bassi
- 144 Erberto Carboni, una modernità inquieta
Fiorella Bulegato
- 164 L'introduzione del cinema nelle esposizioni di architettura e urbanistica dagli anni Trenta agli anni Cinquanta
Leonardo Ciacci
- 184 BBPR. Lo spazio come esposizione
Serena Maffioletti
- 200 Carlo Ludovico Ragghianti. Pensare le mostre
Michela Passini

III. Dagli anni Sessanta agli anni Novanta

- 212 Le mostre di Bruno Zevi
Alessandro Brodini
- 228 Gio Ponti e l'Esposizione Internazionale del Lavoro a Italia '61
Cecilia Rostagni
- 242 Scontro di situazioni.
Bruno Zevi e il padiglione italiano a Montreal '67
Tommaso Tagliabue

- 258 La cristallizzazione del “Grande Numero”.
La XIV Triennale di Milano del 1968
Virginia De Jorge Huertas
- 274 Carlo Scarpa e Roberto Calandra. Architettura e museografia
nel progetto per il Nuovo Museo Nazionale di Messina
Matteo Iannello
- 292 Effimero e perenne.
Su alcuni allestimenti romani di Costantino Dardi
Roberta Albiero
- 304 Mostre e concorsi.
La V Biennale Architettura di Francesco Dal Co, 1988-1991
Martino Doimo

Prefazione

Prefazione

Marko Pogacnik

Il volume vuole offrire una sintetica, evidentemente non esaustiva, ricognizione su quello che, adottando una espressione di Germano Celant, potremmo definire il “linguaggio dell’esposizione”, un ambito disciplinare occupato da un complesso di attività che sono insieme critiche, speculative e artistiche. Sempre più nel corso del Novecento l’esposizione si è proposta come il luogo nel quale fondere e con-fondere tra loro, le diverse discipline e pratiche visive coinvolte nel progetto di allestimento. L’allestimento, quindi, sempre più si è liberato dal puro statuto di arte dell’*exhibiting*, dell’esposizione di oggetti, opere o prodotti riposti su scaffali, sistemati dentro preziose vetrine o appesi alle pareti, per diventare un racconto proposto per coinvolgere, sedurre e far riflettere lo spettatore. Dal catalogo della mostra ai programmi educational che la affiancano, dai pieghevoli prodotti per la vernice al merchandising, la mostra è una sorta di *cloud*, una esperienza immersiva che le tecniche digitali riescono oggi a rendere ancora più coinvolgente. In un saggio del 2015 pubblicato in un libro collettivo dal significativo titolo: *Exhibiting Architecture. A Paradox?*, Barry Bergdoll, curator fino al 2019 del Department of Architecture and Design del MoMA, osservava come l’introduzione a fine Settecento della pratica delle esposizioni avesse favorito l’emergere di un discorso critico di carattere pubblico e la vera e propria “invenzione” di una moderna storia dell’architettura. A differenza di altre forme d’arte, l’architettura ha dovuto affrontare fin dall’inizio il problema dell’oggetto del proprio esporre e tale interrogativo ha contribuito non solo a promuovere un certo sviluppo delle arti espositive, ma anche ad accentuare una certa attitudine critica nell’affrontare la questione del senso e della finalità dell’esporre. Jean-Louis Cohen, ideatore e direttore della Cité de l’Architecture e curatore di importanti mostre d’architettura, aveva descritto questa condizione facendo riferimento allo slittamento concettuale tra le parole francesi *ouvrage* e *œuvre*; la prima indica l’opera costruita, la seconda il complesso di azioni, pensieri e relazioni che ne rappresentano il presupposto. Ragionando attorno a queste questioni Bergdoll arrivava a chiedersi: “Is architecture’s status as an art, in the first instance, and later, as an autonomous discipline, not, in some

large measure, assured by the mechanisms of display and of the exhibition?”. Display, che deriva dal latino “displicare”, indica che l’attività del mostrare ed esporre non si esaurisce nel puro vedere, ma necessita di una spiegazione che è insieme visiva e verbale; parola e immagine si intrecciano e costituiscono il fondamento di quella attività critica come discussione pubblica che distingue la modernità. L’attività espositiva, inizialmente parte del lavoro dell’architetto, ha nel tempo acquisito una propria autonomia di linguaggio assegnando la responsabilità del progetto allestitivo ad una nuova figura, quella del curatore.

Di questa storia il nostro volume indaga un arco temporale di un secolo, dagli inizi colti nella ricerca di una via italiana alla modernità negli anni tra le due guerre fino alle contemporanee ricerche che si misurano con un mercato globale dominato da grandi soggetti istituzionali e fondazioni private. Si tratta di un percorso che è stato descritto attraverso due diverse modalità di racconto: una storia dei grandi eventi (la mostra del Decennale descritta da Fabrizio Gay, le esposizioni degli anni Trenta nella lettura di Orietta Lanzarini, Italia 61 nel contributo di Cecilia Rostagni, il padiglione italiano a Montreal 67 affrontata da Tommaso Tagliabue, le Triennali del 64 e 68 nella lettura di Virginia De Jorge Huertas, l’introduzione dei video nelle pratiche allestitivo nel testo di Leonardo Ciacci) e il contributo di singoli artefici e protagonisti (Giuseppe Pagano e la Triennale nell’analisi di Alberto Bassi, Erberto Carboni nel saggio di Fiorella Bulegato, lo studio BBPR nella densa sintesi proposta da Serena Maffioletti, Carlo Scarpa nel testo di Matteo Iannello dedicato al progetto per il Museo di Messina, Costantino Dardi e il suo contributo all’esperienza dell’Estate Romana nella lettura compiuta da Roberta Albiero). Si tratta di un quadro che pur scontando l’assenza di alcuni importanti passaggi (come ad esempio la fondamentale esperienza dell’architettura radicale) restituisce la varietà e intensità del contributo italiano alla moderna arte del fare mostre, e la peculiarità con la quale questa arte è stata declinata e interpretata nel corso del Novecento alla luce di contesti e domande in rapidissima trasformazione: il ventennio fascista, il periodo della ricostruzione, gli anni del boom e della successiva crisi della modernità fino agli ultimi decenni che hanno dimostrato la vitalità di pratiche capaci di confrontarsi con la dimensione internazionale e globale del fenomeno. L’approfondito lavoro speculativo che rappresenta il presupposto di

ogni mostra ci obbliga a non poter interpretare come effimera questa esperienza creativa, che per materializzarsi ha bisogno di un luogo e di un tempo determinati coi quali stabilire una precisa relazione. La dimensione speculativa, che rappresenta il presupposto necessario di ogni mostra, ha bisogno di un contesto come anche di una consapevole storicizzazione degli strumenti di cui il curatore si avvale nella costruzione del proprio racconto. La mostra, come ogni vera esperienza artistica, contiene sempre al proprio interno anche una riflessione sui propri strumenti, sul proprio statuto e la propria storia disciplinare. Ciò che si presenta come temporaneo ed effimero è in realtà il risultato di una operazione curatoriale che deve essere sostenuta, osserva Germano Celant, da una “rigorosa metodologia e una specifica filologia”.

Il lavoro di Germano Celant ha un valore emblematico nell’arte del fare mostre nell’Italia del Novecento. Come afferma Antonella Huber, la sua esposizione “Ambiente/Arte: dal Futurismo alla Body Art”, curata per la Biennale di Venezia del 1976, può essere considerata “la prima mostra a storicizzare l’arte dell’installazione” inaugurando un percorso che è proseguito con “When Attitudes become Form” del 2013, fino a “Post Zang Tumb Tuuum. Art Life Politics: Italia 1918–1943”, una mostra allestita a Milano nel 2018 che, attraverso l’esposizione di una serie di capolavori dell’arte italiana del ventennio fascista, proponeva una riflessione critica sulle modalità attraverso le quali nel tempo si erano trasformate le strategie espositive. Il significato di un’opera acquista visibilità anche grazie allo spazio allestitivo col quale essa istituisce un rapporto produttivo. Si potrebbe adoperare anche per il lavoro del curatore la nozione di “postproduzione” con la quale Nicolas Bourriaud descrive la particolare natura dell’arte contemporanea.

Per capire questo intreccio tra figura del curatore e ricerca artistica d’avanguardia può essere utile l’immagine del DJ usata ancora da Nicolas Bourriaud per descrivere il lavoro dell’artista contemporaneo, un artista che invece di una propria musica, produce una propria playlist. Seguendo l’analisi del critico francese, anche le pratiche curatoriali potrebbero essere descritte utilizzando le nozioni di *derive*, *readymade* e *détournement*.

Le *détournement*, c’est-à-dire le réemploi dans une nouvelle unité d’éléments artistiques préexistants, est une tendance permanente

de l'actuelle avant-garde, antérieurement à la constitution de l'i.s. comme depuis. Les deux lois fondamentales du détournement sont la perte d'importance – allant jusqu'à la déperdition de son sens premier – de chaque élément autonome détourné ; et en même temps, l'organisation d'un autre ensemble signifiant, qui confère à chaque élément sa nouvelle portée. (Internationale situationniste n° 3, décembre 1959).

La pratica espositiva e il lavoro curatoriale avvengono oggi in un contesto che, riprendendo un ragionamento di Rosalind Krauss, possiamo definire “postmediale”, un termine che, partendo dalla critica delle tesi di Clement Greenberg sullo statuto disciplinare di ogni genere artistico, afferma il sostanziale dissolversi e confondersi dei confini tra le arti, la specificità del loro medium appunto. Non a caso l'artista di cui Krauss si occupa per illustrare questo passaggio storico nel corso degli anni Sessanta è Marcel Broodthaers, un artista per il quale l'opera e il suo allestimento coincidono e si confondono. Il contributo di Sandro Marpillero a questo volume affronta questo nodo mettendo in evidenza come l'esposizione sia il luogo nel quale sperimentare la necessaria astrazione concettuale la cui linfa poi alimenta anche la concreta pratica architettonica. Il saggio di Saul Marcadent descrive la genesi di una esposizione realizzata allo Iuav nata dall'idea curatoriale di intrecciare tra loro un tema (il programma di 50 riviste d'arte, moda, design e architettura) in uno spazio come la biblioteca, accompagnando la mostra con un tavolo di discussione permanente per riflettere sulla proliferazione di riviste *self-initiated* nel nuovo millennio. La mostra come operazione di scrittura nello spazio.

Arte e architettura, le esperienze delle avanguardie artistiche contemporanee, da una parte, e il sapere depositatosi nella lunga pratica del lavoro di allestimento degli architetti, dall'altra, rappresentano i due grandi ambiti dal confronto coi quali Germano Celant, che ho assunto in questa introduzione a figura emblematica dell'arte italiana dell'espore, ha costruito la propria pratica e filosofia curatoriale. È lui stesso a descrivere il suo lavoro come un fitto scambio intellettuale da lui intrattenuto con l'opera di artisti come Anselmo, Paolini, Boetti, Buren o Haacke e, dall'altra, la stretta collaborazione con architetti come Gregotti, Gino Valle, Cerri, Aulenti, Nouvel, Gehry, Piano e Koolhaas. Un continuo “passaggio dall'operare ‘caldo’ insieme agli

artisti ad un esporre ‘freddo’ insieme agli architetti”, quello che Celant ha chiamato una operazione di ‘crosspollination’. Nel nostro volume la lettura di Antonella Huber del lavoro compiuto da Germano Celant per fondazione Prada rappresenta un essenziale contributo alla descrizione del modo in cui le pratiche curatoriali sono andate trasformandosi nel corso del Novecento in Italia. I contributi di Michela Passini su Carlo Ragghianti, di Alessandro Brodini su Bruno Zevi, di Martino Doimo su Francesco Dal Co, di Marco De Michelis sulle Biennali di Kurt Forster e Rem Koolhaas mettono ampiamente in evidenza la genesi di pratiche curatoriali attraverso le quali il lavoro dell’esporre ha potuto assurgere al ruolo di un autonomo campo disciplinare.

I. La mostra è qui

La Biennale Architettura di Venezia. Metamorfosi di un modello espositivo*

Marco De Michelis

* Questo testo è il risultato del montaggio di una serie di frammenti di testi scritti negli ultimi quindici anni, prevalentemente pubblicati sulla rivista newyorkese “Log”: M. De Michelis, *Morphing Metamorph*, in “Log”, n. 4, Winter 2005, pp. 9-19; Id., *Architecture Meets in Venice*, in “Log”, n. 20, Fall 2010, pp. 29-34; Id., *Fundamentals*, in “Log”, n. 32, Fall 2014, pp. 93-101; Id., *Reporting from Architecture*, in “Log”, n. 38, Fall 2016, pp. 87-93; Id., *Biennale di Venezia 2018*, in “L’architetto”, n. 2, settembre-ottobre 2018, pp. 36-40.

Tutto ebbe inizio nel 1974, quando Vittorio Gregotti fu nominato direttore del settore arti visive e architettura della Biennale di Venezia. Si potrebbe descrivere la presenza dell'architettura nella Biennale di quei primi anni come una estensione dei territori tradizionali delle arti visive, piuttosto che come un'area peculiarmente autonoma.

Va anche ricordato che i *displays* espositivi sperimentati non ambivano certo a rinnovare le pratiche più convenzionali delle mostre di architettura: disegni, plastici, fotografie, pagine di riviste, libri e documenti, cercavano di sostituire l'assenza dell'opera architettonica stessa con la rappresentazione del procedimento creativo da parte dell'autore.

Sarà proprio la critica di questa pratica curatoriale a costituire la straordinaria novità della Prima mostra internazionale di architettura curata nel 1980 dal nuovo direttore del settore di architettura della Biennale, Paolo Portoghesi. "La presenza del passato" era stata installata negli spazi, fino ad allora, totalmente sconosciuti al pubblico, delle Corderie dell'Arsenale di Venezia.

Portoghesi aveva utilizzato il grande interno delle Corderie – 70 metri di lunghezza, articolati in dieci campate di uguale ampiezza – proponendo a venti architetti di progettare una facciata da realizzarsi come una grande scenografia cinematografica in scala naturale. L'interno di ciascuna campata era destinato ad ospitare una mostra personale dell'architetto, mentre dall'esterno, la sequenza delle facciate avrebbe dato forma a una strada coperta, appunto: "La Strada Novissima".

In questa prospettiva, il "progetto architettonico" veniva a coincidere con il "display espositivo": la mostra non era altro che la realizzazione del progetto e, non a caso, relegava ad una funzione puramente documentaria le sezioni monografiche ospitate all'interno delle installazioni architettoniche.

Altrettanto significativa era stata la scelta degli architetti invitati (dagli americani Charles Moore, Bob Stern, Michael Graves, ma anche Frank Gehry, agli europei Oswald Mathias Ungers, Hans Hollein, Riccardo Bofill, Rem Koolhaas, fino agli italiani Massimo Scolari, Franco Purini, studio GRAU, Costantino Dardi). Come si vede, non si trattava

più di una selezione basata su una omogeneità di “tendenza”, come era ancora successo pochi anni prima nella Triennale milanese curata da Aldo Rossi e dedicata alla “Architettura razionale”. A Venezia, era proprio la pluralità di linguaggi ed anche di pensiero a rendere visibile il carattere peculiare di quella che sarà l’architettura cosiddetta “post-moderna”.

La strategia curatoriale messa a punto da Paolo Portoghesi aveva conosciuto una poderosa anticipazione l’anno precedente, affidata alla presenza di una piccola opera temporanea di Aldo Rossi, il Teatro del mondo che galleggiava sulle acque del bacino di San Marco. Il “capriccio” rossiano era un teatro di se stesso – metteva in scena null’altro che sé – al medesimo tempo memoria degli allestimenti festosi dell’epoca d’oro della repubblica veneziana e delle invenzioni architettoniche del Canaletto. E testimonianza presente di una poetica architettonica vitale e pronta a manifestarsi in innumerevoli architetture reali e permanenti.

In un certo senso, Strada Novissima e il Teatro del mondo riproponevano quella vocazione “exhibitionist” della nuova architettura degli anni Venti: il padiglione lecorbusieriano alla Esposizione parigina del 1925; le costruzioni residenziali nel quartiere residenziale del Weissenhof a Stuttgart; gli interni perfettamente arredati di Mies van der Rohe alla mostra dell’edilizia di Berlino del 1932. Il carattere asseverativo dei manifesti architettonici degli anni Venti veniva sostituito da quello concettuale e riflessivo di una riflessione sulla propria storia e sulla propria, intima, identità culturale degli architetti degli anni Ottanta. Ma l’idea che l’invenzione architettonica potesse anche manifestarsi nelle forme di un progetto espositivo, di una strategia di comunicazione, era ancora ben riconoscibile.

Si può interpretare come un amaro paradosso che il grande successo della Biennale di Portoghesi – il disvelamento dello spazio delle Corderie che sarà destinato a diventare cruciale nei decenni successivi della Biennale veneziana e l’inaugurazione di una strategia curatoriale di grande originalità – non sia stato il preludio per altrettanto originali successive edizioni della Biennale di architettura.

La figura della metamorfosi è una delle più tenaci e più inquietanti della cultura moderna¹.

Il dilemma che essa oggi rappresenta è essenzialmente diverso da quello formulato nell’età antica, quando la metamorfosi cercava di



Fig. 01. *Window*, Elements of Architecture-Padiglione Centrale Giardini,
14. Mostra Internazionale di Architettura: Fundamentals, 2014.

Courtesy Archivio Storico della Biennale di Venezia. Foto F. Galli.

Si ringrazia l'Archivio Storico della Biennale di Venezia per aver messo generosamente a disposizione il materiale iconografico del saggio del prof. Marco De Michelis

raffigurare il mistero del ciclo complesso e imperscrutabile della vita, dei processi biologici, del trapasso tra vita e morte.

Nella tradizione classica, metamorfosi e mito si confondono, violando i confini che separano gli universi distinti dell'umano, dell'animale, del vegetale... Rocce si trasformano in uomini e donne, umani assumono le sembianze di piante e di animali, alberi partoriscono fanciulli, come il bellissimo Adone generato dalla madre Mirra, trasformatasi nell'arbusto amaro che porta il suo nome².

Con la nascita delle scienze naturali nell'età moderna, alla metamorfosi veniva affidato il compito di descrivere il ciclo continuo della trasformazione biologica, della crescita ed evoluzione degli organismi. Nel 1790, Goethe aveva reso pubbliche le sue prime considerazioni sulla "metamorfosi delle piante"³, il cui nucleo consisteva nel tentativo di dimostrare la permanenza di una *forma originaria* lungo il processo di trasformazione dell'organismo vegetale. La metamorfosi rappresentava, dunque, per Goethe, un processo continuo di differenziazione, fondato sui principi di polarità e di crescita, nel quale rimanevano continuamente riconoscibili i caratteri peculiari e essenziali di una "Ur-Form", di una forma originaria: di un "organismo originario".

Quando la scienza e, soprattutto, la biologia moderna avevano ormai posto i fondamenti della interpretazione dei fenomeni di moltiplicazione e trasformazione cellulare, e di quelli evolutivi delle specie, la nozione di metamorfosi veniva trasposta in nuovi territori, ignoti e sconvolgenti, come quelli dell'inconscio umano, nei quali si svolgevano le vicende delle "Verwandlungen" kafkiane e prendevano forma le visioni oniriche di Salvador Dalí, di Max Ernst e degli altri surrealisti. Già l'approccio goetheano potrebbe, in qualche misura, venir utilmente trasferito dalle scienze naturali all'architettura del tempo moderno, per la quale la questione del rinnovamento incessante delle forme, della invenzione di un "nuovo stile", conviveva con l'altrettanto irrisolto interrogativo sul carattere originario delle forme architettoniche, del loro fondamento essenziale.

Ma il discorso potrebbe essere anche affrontato da un punto di vista più generale, quello della "morphé", della forma del moderno: del bisogno insopprimibile del moderno di dare una forma peculiare al proprio tempo, di ricomporre in questo modo le infinite dualità che opponevano spirito e corpo, capitale e lavoro, città e campagna, cultura e civilizzazione, maschio e femmina, arte e scienza, antico e nuovo



Fig. 02. *Fireplace*, Elements of Architecture-Padiglione Centrale Giardini,
14. Mostra Internazionale di Architettura: Fundamentals, 2014.
Courtesy Archivio Storico della Biennale di Venezia. Foto F. Galli

Fig. 03. *Stair*, Elements of Architecture-Padiglione Centrale Giardini,
14. Mostra Internazionale di Architettura: Fundamentals, 2014.
Courtesy Archivio Storico della Biennale di Venezia. Foto F. Galli

“Ri-forma” è, in questo senso, una parola-chiave della modernità, perché essa esprime nel più complesso dei modi questa aspirazione a ri-comporre in unità quello che la storia aveva separato e a configurarla in forme nuove.

Della riforma, la metamorfosi può essere considerata l’epifania più inquietante.

Un lento processo, avviato fin dalla fine del diciassettesimo secolo, si era concluso più di un secolo dopo, sanzionando la dissoluzione del sistema degli “ordini classici” e, con questo, l’impossibilità di riproporre quel fondamento “naturale” delle forme architettoniche che Francesco di Giorgio e Leon Battista Alberti avevano rappresentato nella analogia della colonna con le proporzioni del corpo umano e, per ultimo, l’abate Laugier aveva strenuamente cercato di difendere, riproponendo il mito vitruviano della “capanna primitiva”, generata dalle figure naturali del tronco d’albero, del ramo e delle fronde.

Il risultato ne era stato una drammatica perdita del “fondamento” essenziale della architettura e dell’unità dei principi che sovrintendevano alla generazione delle sue forme. La nozione di “tettonica”⁴ era stata coniata all’inizio del diciannovesimo secolo, proprio come strumento per ricostituire l’unità perduta dell’organismo architettonico, attraverso la tecnica della combinazione e della giustapposizione degli elementi costruttivi. Potremmo anche dire: come il mezzo per ricondurre i diversi elementi messi a disposizione del designer dalla rivoluzione tecnologica, all’interno di un sistema di regole peculiarmente architettonico. Caratteristico di questo atteggiamento era stato lo stupore, ammirato e preoccupato, di Gottfried Semper di fronte al prototipo seminale della moderna architettura in ferro e vetro, il Crystal Palace eretto da Paxton nel 1851 per la esposizione universale di Londra.

Per Semper, l’architettura in ferro non sembrava compatibile con la nozione stessa di architettura, proprio per la sua intrinseca aspirazione ad essere più sottile, persino più immateriale, fino a concepire il suo ideale come quello di “una architettura invisibile”, per la quale nessuna regola di proporzione e di composizione degli elementi sembrava più giustificabile.

Kurt Forster, nella sua introduzione al catalogo della 9. Mostra internazionale di architettura della Biennale di Venezia del 2004, cita una bella frase di Frederick Kiesler, nella quale quest’ultimo auspicava il superamento della “separazione di pavimenti, mura, pilastri e coper-



Fig. 04. *At the parallel scene a construction experiment of a museum and a salvation of an area of villages*, W. Shu, L. Wenyu, Amateur Architecture Studio, “Reporting from the Front”, Arsenale, 15. Mostra Internazionale di Architettura, 2016. Courtesy Archivio Storico della Biennale di Venezia. Foto A. Avezzù

Fig. 05. *Mud Works!*, A. Lepik, A. Heringer, M. Rauch. Studio Anna Heringer, Lehm Ton Erde Baukunst, “Reporting from the Front”, Padiglione Centrale Giardini, 15. Mostra Internazionale di Architettura, 2016. Courtesy Archivio Storico della Biennale di Venezia. Foto F. Galli

tura”, sostituita da un “flusso” che collegherà i diversi elementi⁵. Si tratta esattamente dei medesimi temi che, a partire dall’inizio del ventesimo secolo, delineavano la fisionomia di una possibile architettura, nella quale la costituzione dell’organismo architettonico non viene più considerata dipendente dalla “composizione tettonica” dei suoi diversi elementi, quanto piuttosto dal fluire delle parti in un continuum non dissimile dalle configurazioni e dai processi generativi della natura: proprio quel “seeing everything in relationship” indicato da Laszlo Moholy-Nagy come destino delle pratiche artistiche nel libro sull’arte forse più bello scritto nel ventesimo secolo, *Vision in Motion*⁶.

All’inizio degli anni ottanta, quando i computers non avevano ancora occupato i tavoli da disegno degli architetti, Daniel Libeskind aveva prodotto disegni e modelli architettonici che sperimentavano le possibilità di rappresentare una architettura liberata dalle convenzioni inerti della ortogonalità e dalla schiavitù delle proiezioni orizzontali e verticali, di “piante, prospetti e sezioni”, che costituivano l’unico artificio utilizzabile per trasferire l’idea dell’architetto e renderla realizzabile. Per Libeskind, il disegno di architettura poteva essere di più della “shadow of an object”⁷, assumendo lo status di un autonomo strumento investigativo, in un modo non dissimile dalla funzione che Peter Eisenman assegnava negli stessi anni alla pratica del “folding”, del trasferimento ininterrotto su altre dimensioni dei piani inizialmente generati da un sistema geometrico ortogonale.

Anche le sperimentazioni architettoniche di Frank Gehry sembrano aver subito i limiti delle convenzioni “della ortogonalità”, almeno fino a quando, all’inizio degli anni Novanta, l’utilizzo di grandi modelli tridimensionali e di software capaci di trasferirne le coordinate geometriche complesse direttamente nel computer, non aveva consentito lo sviluppo e la realizzazione di progetti sempre più complessi, come quello per il museo di Bilbao. Ma fino a quel momento, erano stati evidenti i limiti imposti all’architetto dall’utilizzo di modi di rappresentazione vincolati alla elaborazione grafica di proiezioni orizzontali e verticali dell’idea tridimensionale e, soprattutto, la difficoltà di comprendere le problematiche costruttive e tecnologiche, senza discontinuità, all’interno del procedimento progettuale. Liberata dal rispetto delle regole costruttive della tettonica, la nuova architettura trovava il proprio significato, la propria ragione di essere nella capacità di evocare emozioni e di suscitare sorpresa; di dialogare con i propri utilizzatori,

proponendo a questi una esperienza percettiva dello spazio totalmente liberata dalle abitudini e dalle convenzioni “funzionalistiche”.

In questa prospettiva, si può ben dire, le astratte geometrie ortogonali, le laconiche atmosfere e le “ossessive investigazioni sullo spazio come serie di stratificazioni di infinite trasparenze”⁸ di Sejima, Herzog & de Meuron o di Peter Zumthor non risultano essenzialmente dissimili dalle eloquenti invenzioni spaziali di Zaha Hadid o di Daniel Libeskind. Come si deduce da queste sommarie osservazioni, la scelta di Kurt Forster di dedicare la 9. Biennale di architettura di Venezia al tema della metamorfosi risulta non soltanto legittima, ma soprattutto capace di sollevare questioni essenziali – e controverse – relative alla natura delle pratiche architettoniche nel nostro tempo e al significato stesso della nozione di architettura proposto da queste pratiche.

Due aspetti della strategia proposta richiedono, in particolare, un supplemento di discussione.

Da una parte, si tratta del ruolo assegnato a quattro maestri – Aldo Rossi, James Stirling, Peter Eisenman e Frank Gehry – di “spartiacque” tra due concezioni radicalmente diverse dell’architettura, come se quella che Forster definisce la fine di una concezione “vitruviana” della architettura coincidesse con quella stagione degli anni Settanta del ventesimo secolo caratterizzata dal dibattito sulla autonomia della disciplina architettonica e sul ruolo della storia.

Dall’altra, proprio per le considerazioni qui proposte, si tratta della caratterizzazione progressiva, ottimisticamente aperta verso il futuro, che Forster assegna alla nozione di metamorfosi, come se la fisionomia e il senso di questo processo risultassero univocamente evidenti e delineassero una direzione intrapresa e condivisa da parte delle nuove generazioni di architetti.

Non mi pare che sia così.

La “metamorfosi” della originale concezione tettonica della architettura non mi sembra possa essere considerata come un capitolo conclusivo della stagione modernista, come il risultato di una sorta di ribellione finale, di fronte al tentativo messo in opera negli anni Settanta e ottanta di ristabilire uno statuto autonomo della disciplina architettonica, fondato sulla sua, pur ormai frammentaria e lacerata, tradizione storica. Molto di più, essa appare come un lungo filo rosso parallelo – un interrogativo senza risposta – che accompagna le vicende della architettura moderna fin dall’Ottocento, riproponendo ripetutamente

l'opportunità e la possibilità di dislocare le pratiche architettoniche nel solco tracciato dalle grandi scoperte della scienza e dalle spettacolari innovazioni tecniche che si erano succedute con travolgente impeto. Kiesler, Buckminster Fuller o Cedric Price testimoniano, a modo loro e in tempi diversi, un impeto sovvertitore nei confronti delle "regole" dell'architettura di certo non meno drammaticamente consapevole dei più recenti esperimenti di "architettura digitale".

La vastissima rassegna di architetture, ospitata negli spazi dell'Arsenale veneziano e articolata da Forster in cinque sezioni tematiche, presenta i risultati di esperimenti riconducibili, in complesso, alle tematiche della "architettura digitale". Le loro geometrie complesse – i *blobs* e i *plis* caratterizzati da forme fluide e continue⁹ – sembrano tutte riconducibili alle risorse messe a disposizione dei progettisti dai computers, anche se in realtà i progetti presentati documentano anche il lavoro di architetti, la cui ricerca concettualmente precede la digitalizzazione delle pratiche progettuali e se ne è impadronita solo negli anni più recenti, ma rimane fondamentalmente legata ad una ispirazione neo-espressionista e ad un approccio formalista "analogico", come è il caso di Zaha Hadid, di Coop Himmelb(l)au, dell'architetto austriaco Guenther Domenig. La stessa architettura di Frank Gehry, prodotto di pratiche manipolatrici plastiche e sculturali, risulta sideralmente lontana dalla modellazione parametrica e dalle geometrie e algoritmi dei più giovani architetti "digitali" come Gregg Lynn, Lars Spuybroek o Asymptote.

L'impressione di una visibile somiglianza del vocabolario formale adottato è del tutto evidente. La predilezione per "trasformazioni zomorfiche e pittoresche"¹⁰, bolle vetrate e griglie originariamente ortogonali deformate da telluriche manipolazioni algebriche, cristalline geometrie non immemori delle fantasie espressioniste dei primi decenni del Novecento, si ripete in innumerevoli progetti di architetti delle diverse parti del mondo e di generazioni diverse, sovente di qualità disuguale e di disuguale complessità. Proprio l'accumulo vertiginoso di progetti e proposte che ribadiscono la possibilità ormai conquistata di controllare le più complesse – e talvolta astruse – manipolazioni formali, induce un dubbio crescente: se l'eccesso di libertà non debba oggi riproporre una domanda apparentemente scivolata nell'oblio, quella del perché e del per chi e, da ultimo, anche del come, questa libertà oggi possa essere legittimamente e criticamente esercitata.



Fig. 06. *Onore Perduto*, M. G. Grasso Cannizzo,
“Reporting from the Front”, Padiglione Centrale Giardini,
15. Mostra Internazionale di Architettura, 2016.
Courtesy Archivio Storico della Biennale di Venezia. Foto F. Galli

Peculiare della mostra veneziana è l'assenza di uno dei protagonisti cruciali del panorama architettonico degli ultimi decenni, cioè la città, qui sostituita da una interpretazione urbana del paesaggio e della topografia. Mancano i territori brulicanti e precari delle periferie e delle "favelas" delle megalopoli; lo sprawl di suburbie residenziali circondate da grovigli di autostrade; le aree industriali e i quartieri di residenza sociale abbandonati nelle "shrinking cities" d'Europa e d'America; i centri urbani ammodernati e convertiti a funzioni culturali e rappresentative, ospitate nei nuovi "monumenti" del tramonto del ventesimo secolo. Il rapporto tra edificio e contesto viene interpretato da Forster con l'ausilio della nozione di topografia, che descrive sia i territori virtuali dei "bit" della tecnologia informatica, sia le morfologie costitutive del paesaggio. In questo senso, è la topografia stessa a determinare le linee e le fisionomie delle strutture edificate, sulle tracce della lezione straordinaria trasmessaci dallo scomparso Enric Miralles con il suo campus universitario di Vigo e, ancor più, con il cimitero di Igualada. Molte tra le opere selezionate da Forster nascono da una interpretazione delle geometrie nascoste nel suolo e sembrano avere come obiettivo quello di renderle visibili e di utilizzarle come tracciati ordinatori del progetto.

La prima mostra di OMA di cui vi sia traccia nella memoria di chi scrive accadeva alla Architectural Association di Londra. Era il giugno del 1981 e la mostra documentava sei progetti non realizzati, dei quali scriveva Robert Maxwell nel suo testo, sottolineandone la "pure architecturality" e il carattere ormai storicizzato della modernità koolhaasiana che ritrovava le icone della Ville Radieuse, della sobrietà di Hilberseimer, dei furori costruttivisti dei fratelli Vesnin.

Appena un anno prima, Paolo Portoghesi – dimostrando una encomiabile intuizione – aveva invitato il giovane Koolhaas poco più che trentenne a partecipare alla realizzazione della "strada nuovissima" per la Biennale di Architettura veneziana dedicata alla "Presenza del passato".

Nei più che trent'anni successivi, Koolhaas ritroverà più di una volta l'interesse originario per le mostre di architettura: ancora di più, le considererà come una parte essenziale della propria ricerca progettuale, piuttosto che soltanto come uno strumento di informazione e di comunicazione. L'architettura di Koolhaas utilizza le mostre come propri strumenti esattamente come faceva anche con i libri, fin da *Delirious New York*.

Benché più di una volta l'architetto olandese abbia avuto motivo di lamentarsi delle limitate occasioni espositive offertegli, pure è del tutto evidente come la riflessione sulle mostre costituisca un capitolo a parte e complesso dell'opera koolhaasiana.

Il problema è quello di come l'architettura vi possa essere rappresentata, di quale architettura le mostre debbano raccontare, di come esse possano contribuire al più generale dibattito sullo stato della disciplina, infine di come il progetto espositivo possa essere considerato parte di una più generale strategia progettuale.

Dopo le tre mostre dedicate al primo decennio di lavoro di OMA nel 1988-89 (Basilea, Rotterdam, Parigi), per l'ultima volta concepite come esposizioni documentarie, sul finire degli anni Novanta, Koolhaas inaugurava una nuova attenzione per l'universo più vasto delle mostre d'arte, accettando l'invito di Catherine David a partecipare alla decima edizione di documenta a Kassel nel 1997. In questa occasione, la vasta ricerca sul Pearl River Delta cinese, letteralmente rivestiva le pareti dello spazio espositivo con un wallpaper continuo sul quale scorrevano le informazioni elaborate nel progetto di ricerca realizzato con la collaborazione dei suoi studenti di Harvard. Questo tema della metamorfosi del libro in un progetto espositivo, parallelamente a quello della utilizzazione delle ricerche sviluppate nel corso del suo insegnamento negli USA, ritorneranno negli anni successivi, fino alla Biennale veneziana del 2014.

Il tema della architettura domestica aveva costituito l'argomento monografico di "Living"¹¹, una mostra dedicata a cinque progetti residenziali di OMA, fino a quello cruciale e conclusivo della casa di Bordeaux, nella quale Koolhaas sperimentava un display su più livelli – narrativo, documentario, illustrativo, spaziale – affine al racconto "multiplo" efficacemente sperimentato nel fortunato *S,M,L,XL*¹² pochi anni prima, che ritroveremo ripetuto nei successivi progetti espositivi. Uno dei più significativi tra questi è stato, senza dubbio, "Content"¹³, concepito nel 2003 a Berlino, nel padiglione vetrato della Nationalgalerie di Mies van der Rohe. "Content" è stato importante per più ragioni: per la maturità dei progetti che vi erano presentati, dai lavori per Prada ai numerosi progetti museali, agli aeroporti e all'ampliamento di IIT (ancora Mies van der Rohe!) a Chicago, fino alla sede della televisione cinese a Beijing e alle ricerche urbane sviluppate nell'insegnamento a Harvard; per l'interpretazione brillante e perfino provocatoria

dello spazio miesiano trasformato in una sorta di department store irrispettoso della perfetta qualità dell'invenzione architettonica; per la geniale strategia di comunicazione che sostituiva il tradizionale catalogo con due pubblicazioni, una raccolta di saggi critici¹⁴ e uno spesso magazine – “I’m not sure if this is a book or magazine”¹⁵ – (544 pagine) pubblicato in decine di migliaia di copie dall’editore Taschen, con decine di articoli e contributi dedicati a argomenti più o meno direttamente riferiti ai progetti di OMA. “Content” costituisce un episodio cruciale nella biografia koolhaasiana soprattutto perché qui assumeva forma matura la capacità di configurare una narrazione veramente articolata su più livelli dei fatti architettonici, prendendo le mosse da un racconto analitico e appassionante dei progetti più complessi di cui venivano esibiti disegni, plastici, frammenti, corrispondenza, fotografie, cronache e documenti in un disordine solo apparente, fino a coinvolgere linguaggi e protagonisti affini, come l’artista Candida Hofer a cui erano state affidate le fotografie della ambasciata olandese di Berlino o l’americano Tony Oursler che occupava il centro del display espositivo con una grande installazione intitolata Junk Space. L’open space della mostra, sparpagliato liberamente nello spazio progettato da Mies, diventava esso stesso mostra di se stesso quando un belvedere collocato sul tetto del piccolo padiglione commerciale consentiva ai visitatori di contemplare dall’alto il paesaggio espositivo.

Si tratta, probabilmente, del più complesso e più fortunato progetto espositivo realizzato da Koolhaas nel primo scorcio del ventunesimo secolo: non eguagliato di certo dalla più controversa “OMA/Progress”, presentata negli spazi del Barbican Centre a London tra l’ottobre del 2011 e il febbraio del 2012.

A Londra, Koolhaas introduceva due elementi fino ad allora mai così significativamente sperimentati, da una parte l’affidamento (non si capisce bene se reale o formale) della curatela della mostra al giovane studio belga di Rotor, dall’altra la definitiva sostituzione del nome dell’architetto come “autore” con l’anonimo acronimo di OMA. La concezione espositiva prevedeva la quasi definitiva sparizione di ogni possibile ordine narrativo, di singolari progetti meritevoli di una attenzione particolare, di una ordinata cronologia, sostituita da una “sprawling and exhilarating” confusione il cui apice erano una “random projection of all 3.5 million images stored in OMA’s database” e “colored printouts casually pinned to wallboards or taped to

the floor, huge unframed floorplans suspended from the ceiling, and rough-looking models strewn about”¹⁶. Con questa mostra, più confusa che convincente, Koolhaas compiva un passo decisivo verso la formulazione di una risposta al quesito del ruolo che una mostra può assumere nei confronti della pratica architettonica: definitivamente non più strumento di informazione e documentazione, quanto piuttosto racconto autonomo di un atteggiamento creativo, di una metodologia produttiva, di una peculiare capacità di dare forma a una originale interpretazione della società e dei suoi processi trasformativi.

Fino alla Biennale di architettura di Venezia, inaugurata nel giugno del 2014 dopo due anni di lavoro.

Qui, la risposta formulata da Koolhaas diventava, paradossalmente, un interrogativo: perché, dunque, l’architettura attraversa una fase storica nella quale la contemporaneità sembra aver perduto le proprie radici storiche, fondate su una dimensione morale e su una vocazione pubblica delle pratiche architettoniche, oggi “corrose” dalla economia di mercato impostasi a partire dalla elezione di Ronald Reagan al governo della potenza mondiale americana agli inizi degli anni Ottanta?

In un contesto geopolitico di questo genere, perdono qualsiasi significato i tradizionali protagonisti di una rassegna di architettura: i progetti e gli architetti.

Si trattava, dunque, di dare forma a una grande esposizione nella quale l’architettura occupasse il centro della attenzione, senza che questo significasse riproporre la consueta pratica di documentare con i mezzi diversi singoli edifici o progetti di edifici o il peculiare approccio progettuale – e creativo – di singoli architetti.

L’architettura veniva riformulata, non più come somma plurale delle realizzazioni all’interno del suo dominio disciplinare, quanto come un interrogativo senza risposta sul suo statuto disciplinare, sul suo significato e sulla sua capacità di produrre significato.

Una delle formulazioni più originali e più coraggiose di questo approccio da parte di Koolhaas appare quella di avere frammentato l’interrogativo moltiplicandolo in contesti radicalmente diversi l’uno dall’altro.

Ai padiglioni stranieri era stato così chiesto di riflettere sulla storia plurale delle diverse modernizzazioni che hanno caratterizzato i cent’anni tra 1914 e 2014 nelle regioni diverse del mondo e dei diversi contributi che l’architettura ha potuto fornire a queste modernizzazioni.

La seconda delle tre sezioni della esposizione, Monditalia, affidava a quarantuno casi-studio architettonici, ciascuno con la regia di giovani e giovanissimi curatori, la costruzione di un “mosaico italiano” immerso nel contesto delle Corderie dell’Arsenale, altrimenti abitato ed utilizzato anche dalle altre discipline in cui si articolano le attività della Biennale: danza, musica, cinema e teatro.

Il cuore della Biennale koolhaasiana stava però altrove: in quella sezione ospitata nel padiglione centrale dei Giardini, il cui titolo “Elements of Architecture” ben spiega le intenzioni del curatore: non tanto e non più indagare sui risultati ultimi della sperimentazione architettonica, sui suoi protagonisti e sulle sue opere-chiave, come tradizionalmente la Biennale veneziana aveva interpretato la propria missione, quanto piuttosto riflettere sulla essenza stessa della architettura, sui suoi elementi costitutivi, in una prospettiva che, abbandonando i confini temporali della contemporaneità, potremmo definire metastorica. Interrogarsi sugli aspetti costitutivi della disciplina non costituisce una anomalia fatale. È un interrogativo che fa parte del patrimonio essenziale della vicenda intera della architettura moderna. In questo senso possiamo interpretare sia gli interrogativi sulle “origini della architettura” che tanto avevano appassionato i grandi pensatori del diciannovesimo secolo, da Gottfried Semper a Eugène Viollet le Duc, sia la ricerca di quei fondamenti della forma architettonica che aveva visto architetti pur diversissimi come Adolf Loos, Le Corbusier o Ludwig Hilberseimer cercare nei volumi geometrici primari – il cubo, il cilindro, la piramide – l’origine del gioco “sapiente e straordinario” della architettura, che inesorabilmente precedeva e orientava il senso della ricerca ininterrotta verso il nuovo e lo sconosciuto.

Durante i medesimi primi anni del Novecento, un altro architetto, il tedesco Heinrich Tessenow, aveva spinto all’estremo la ricerca di una essenzialità originaria della architettura, alla quale restavano estranei sia qualsiasi inutile superfluità, sia qualsiasi arbitraria novità. Scrivendo di una piccola casa costruita da Tessenow nei dintorni di Berlino, il tedesco Otto Bartning aveva osservato che questa casa rispondeva a quelle domande, appunto, a cui la architettura moderna non poteva più sottrarsi: “riuscire a riaffermare, a riconquistare e a rendere visibile [...] il significato di una apertura della finestra sulla parete, di una superficie muraria, di una cornice, di un gradino, di un pavimento, di un soffitto e di una parete”¹⁷.

La finestra, il muro, il gradino, il pavimento, la parete, il soffitto: proprio quegli elementi nei quali Koolhaas ha voluto – esattamente cent’anni dopo – smontare l’architettura fino a scoprirvi gli elementi fondamentali.

Sono molte le ragioni che ci spingono a riflettere su questa peculiare strategia curatoriale individuata da Koolhaas per la sua Biennale veneziana. Innanzi tutto, vi è una evidente novità rispetto ai convincimenti più volte espressi dall’architetto olandese, ancora nel corso degli anni più recenti. Qui è proprio la materialità convenzionale degli elementi architettonici – “i componenti fondamentali dei nostri edifici, usati da qualunque architetto, in qualsiasi luogo, in qualsiasi momento” – ad occupare la scena, quando non più tardi che in una intervista pubblicata nel 2006, Koolhaas aveva ribadito il suo interesse “in the essence of architecture... as a way of thinking” e il suo tentativo “to escape from architecture’s entanglements and paraphernalia, and, in fact, from its entire physicality”¹⁸.

A Venezia, il pensiero architettonico ha preso le forme di una sorta di storia degli elementi architettonici – “origini, contaminazioni, analogie e differenze di questi elementi antichissimi e del modo in cui si sono evoluti nelle loro iterazioni attuali tramite progressi tecnologici, vincoli normativi e nuovi regimi digitali”¹⁹.

Questo approccio ha assunto le forme di quindici episodi monografici, articolati ciascuno secondo modalità differenti.

Nei casi più riusciti, il risultato è stato quello di una dilatazione inaspettata di aspetti marginali del sapere architettonico. Dai margini della disciplina, venivano trasportati verso il centro protagonisti anomali e inaspettati, un po’ come era successo nella ultima edizione della Biennale di arte contemporanea diretta da Massimiliano Gioni, che aveva cercato di rimettere in discussione limiti e significati delle pratiche artistiche proprio con il contributo di sconosciuti comprimari. Un po’ Wunderkammer e un po’ fiera commerciale, gli “Elements” di Koolhaas non riuscivano a mettere fuoco il problema, davvero essenziale, della invenzione di un “nuovo” sistema di regole che consentisse di mettere in relazione gli elementi “elementari” dell’edificio.

A chi e a che cosa può servire l’architettura? In quale modo essa può influire, trasformare e perfino migliorare le condizioni di vita degli uomini? E fino a quale soglia “elementare” all’architettura è dato di continuare ad esistere in quanto disciplina?

Il cileno Alejandro Aravena ha proposto questi interrogativi ai protagonisti della edizione della Biennale di architettura da lui diretta e inauguratasi il 28 maggio del 2016.

Si tratta, evidentemente, di interrogativi tutt'altro che banali, se consideriamo le trasformazioni profonde che lo statuto dell'architettura ha subito negli ultimi decenni, caratterizzate soprattutto da un restringimento dei suoi territori di intervento che sembrano oggi essersi ridotti ai grandi edifici destinati alla diffusione della cultura, musei, teatri, università e alle spettacolari fisionomie dei nuovi grattacieli destinati ad ospitare i centri del potere capitalistico "globale".

Della "casa razionale" a basso prezzo e delle infrastrutture collettive che avevano caratterizzato la stagione moderna della prima metà del Novecento, sembrano essersi perdute le tracce.

Di fronte alle trasformazioni epocali delle città del mondo, delle megalopoli cresciute a dismisura senza più gerarchie insediative e ordini spaziali, l'architettura sembra galleggiare in un arcipelago di frammenti e neppure si cimenta più con il tentativo di dare forma e ordine alla città. I suoi territori più congruenti sembrano essere gli aeroporti, i centri commerciali, gli insediamenti turistici e per il tempo libero.

Aravena ha domandato ai protagonisti scelti per la sua esposizione di riflettere su questa condizione e di documentare territori anche marginali, nei quali la pratica della architettura continua ad esistere come pratica critica e come esperienza di conoscenza della realtà e di trasformazione.

Il primo aspetto originale della proposta di Aravena è stato che i protagonisti della esposizione non sono stati più quelli tradizionali per una mostra di architettura: "architetti e progetti", quanto piuttosto "processi", dai più elementari ai più visionari, raccontati e documentati attraverso le ragioni che ne hanno determinato l'avvio; i protagonisti, singoli utenti, gruppi, istituzioni, associazioni, progettisti; i fallimenti e i successi; l'impatto sulla realtà. Prevaleva, dunque, un aspetto narrativo che non si accontentava più di piante, prospetti, sezioni e plastici (fotografie negli esiti più fortunati), ma pretendeva testimonianze, documenti sonori, video: perfino i disegni e i plastici risultavano animati dalla presenza costante di figure umane, risultavano in qualche modo "abitati". L'architettura vi è sempre rappresentata come qualcosa che esiste soltanto in quanto dialettica tra la sua materialità costruita e la vita che vi scorre giorno dopo giorno. Per più di un seco-

lo la fotografia di architettura aveva cercato di evitare il disturbo della presenza di figure umane e qui gli uomini invadono il panorama dei nuovi esperimenti di architettura. Le raffigurazioni diventano racconti in video.

Sottolineare la processualità complessa che caratterizza la realizzazione dell'opera architettonica e la pluralità delle sue problematiche e dei suoi protagonisti mette inevitabilmente in questione il procedimento materiale stesso del costruire: i materiali e le tecniche. L'attenzione per le problematiche sociali, ambientali e partecipative ben riconoscibile negli esempi fino ad ora ricordati avrebbe potuto costituire una pericolosissima "trappola" per la Biennale di Aravena, che rischiava in questo modo di finire schiacciata in una prospettiva "terzomondista" incapace di sollevare gli interrogativi più complessi e più generali sul destino della architettura.

Nella precedente edizione della Biennale, Rem Koolhaas, aveva provato ad aggirare il problema, formulando l'interrogativo sul che cosa fosse l'architettura, quali ne fossero gli elementi costitutivi, in questo modo evitando il problema di dover offrire al pubblico una rassegna di progetti e di progettisti.

Da qui Aravena sembra aver preso le mosse, dilatando l'orizzonte di osservazione verso territori periferici, verso gruppi sociali marginali, verso problematiche ambientali emergenti. Ma non si è sottratto all'interrogativo sulla resistenza della nozione stessa di architettura, sul punto di riduzione al di là del quale l'idea stessa di architettura non ha più significato.

L'interrogativo non appare legittimato soltanto da una peculiare contingenza storica come quella oggi determinata dai processi inarrestabili di globalizzazione, di ridefinizione dei rapporti tra centro e periferia e di accentuazione drammatica delle diseguaglianze. In verità, l'intera vicenda moderna dell'architettura, si potrebbe dire dal tramonto dell'*ancien régime* e dalla affermazione del modo di produzione capitalistico in Europa, si è svolta sotto il segno della crisi e della resistenza di fronte a processi disgregativi. La nascita e l'autonomizzazione di nuove discipline come, fra tutte, l'ingegneria che si impadroniva delle nuove tecniche costruttive e dei nuovi materiali costringeva l'architettura in una posizione di difesa e di subordinazione, che il tedesco Gottfried Semper riconosceva a metà ottocento come una minaccia per la sopravvivenza stessa della nozione di "architettura" e, cento anni più

tardi, lo storico Manfredo Tafuri interpretava all'origine della funzione "ideologica" della architettura moderna.

Sono dunque passati quasi quarant'anni e si sono succedute una dopo l'altra almeno sedici edizioni della Esposizione internazionale di architettura, fino a quella del 2018, intitolata "Freespace" dalle sue curatrici, Yvonne Farrell e Shelley Mc Namara, ottime progettiste dello studio irlandese intitolato alla storica via di Dublino, Grafton Street. Nelle prime edizioni, responsabili della mostra internazionale sono stati soprattutto critici influenti o architetti protagonisti della riflessione critica sulla loro disciplina, come Deyan Sudjic o Kurt W Forster, come Vittorio Gregotti, Paolo Portoghesi o Hans Hollein.

L'obiettivo ambizioso dei loro progetti curatoriali era stato quello di proporre una rappresentazione dello stato dell'arte della architettura coerente con un punto di vista tendenzioso che cercava di sottolinearne i caratteri peculiari: il delinearsi in prospettiva della stagione postmoderna per Portoghesi; il dialogo interdisciplinare e la specificità dell'architettonico per Gregotti; l'architettura come sismografo di tellurici sommovimenti per Hollein; la figura della metamorfosi come irriducibile chiave interpretativa della modernità per Kurt Forster.

Ma di edizione in edizione, il mondo sembrava cambiare sempre più in profondità. Con la diffusione di internet e delle modellazioni digitali, la rapidità con cui l'informazione poteva diffondersi rendeva sempre più difficile la possibilità di fissare un'immagine originale dello stato dell'arte: tutto era già, in qualche modo, conosciuto.

Con questa evidente difficoltà dovevano fare i conti gli architetti di volta in volta prescelti a dirigere le più recenti edizioni della esposizione internazionale di architettura della istituzione veneziana. Gli architetti: perché le ultime edizioni hanno sempre visto all'opera non già critici o curatori, ma architetti soprattutto impegnati nell'esercizio della loro professione di progettisti e di costruttori: Fuksas, Sejima, Aravena, Chipperfield, Koolhaas, fino alle Grafton prescelte per l'edizione del 2018.

Un paradosso di questo approccio curatoriale sembra essere stato quello della rinuncia da parte di questi architetti alla vocazione "esibizionista" della architettura moderna della prima metà del Novecento: gli architetti-curatori della Biennale sembravano, invece, pronti a mostrare qualsiasi cosa, ma non il proprio lavoro architettonico, in qualche caso neppure di assumere la responsabilità del display espositivo. È

stato anche il caso della edizione 2018, affidata, come abbiamo già ricordato alle irlandesi dello studio Grafton. La soluzione adottata in questa occasione è stata la elaborazione di un breve manifesto, proposto agli architetti invitati come spunto critico per definire le caratteristiche della loro partecipazione alla mostra. “Freespace” descrive una architettura, del tutto coerente con la ricerca progettuale delle stesse Grafton: una architettura concentrata sulla qualità dello spazio, generosa di spirito e capace di stimolare soluzioni capaci di migliorare il benessere e la dignità degli uomini. Freespace è dunque una architettura che non rinuncia alla bellezza, ma la usa per suscitare emozioni e consapevolezza.

Come si vede, non era difficile riconoscersi in questo manifesto così ottimisticamente “positivo”: potevano farlo architetti impegnati in una critica severa della modernità e in un recupero profondo delle identità peculiari dei luoghi, come i cinesi di Amateur Architecture Studio o il portoghese Alvaro Siza; silenziosi cantori dell’essenziale e dell’assoluto come Peter Zumthor o radicali sperimentatori del fragile e del provvisorio come Lacaton e Vassall; ma anche ricercatori audaci, pronti ad attraversare i territori a cavallo tra l’arte concettuale e le tecniche digitali come Diller e Scofidio.

Ancor più a loro agio ci si sono ritrovati architetti militanti come il cileno Alejandro Aravena, la cui edizione precedente della mostra veneziana aveva letteralmente chiamato a raccolta le pratiche dell’architettura dedicate ai margini del mondo, o l’americano Michael Maltzan che ha offerto a Venezia un bellissimo progetto per un isolato residenziale del vecchio centro di Los Angeles destinato ai settori più fragili e più instabili della popolazione angelena; o ancora l’umile tenacia di Francis Keré o di Gion Caminada, l’uno impegnato a trasformare le originarie tecniche costruttive del suo paese africano per renderle ancora utilizzabili nel contesto contemporaneo, l’altro che ha scelto il villaggio natale di Vrin come la patria della sua intera vicenda di architetto. E poi: Giuseppina Grasso Cannizzo, Marina Tabassum, Anna Heringer.

1. Cfr. F. Rella, *Metamorfosi. Immagini del pensiero*, Feltrinelli, Milano 1984; C. Lichtenstern, *Metamorphose in der Kunst des 19. und 20. Jahrhunderts*, vol.1, *Metamorphose. Vom Mythos zum Prozessdenken*, vol. 2, *Die Wirkungsgeschichte der Metamorphosenlehre Goethes*, VCH Verlagsgesellschaft, Weinheim 1990 e 1992.
2. Cfr. il bel saggio di M. Warner, *Metamorfosi*, in apertura del catalogo della 9. Mostra internazionale di architettura della Biennale di Venezia, *Metamorph. Focus*, Marsilio, Venezia 2004, pp. 14-29.
3. J. W. Goethe, *Versuch die Metamorphosen der Pflanzen zu erklären*, 1790. Oggi in *Goethes Werke*, Hamburger Ausgabe in 14 Bänden, München 1981.
4. K. Frampton, *Studies in Tectonic Culture: The Poetics of Construction in Nineteenth and Twentieth Century Architecture*, The MIT Press, Cambridge MA 1995; M. Pogacnik, *La dissolution de la grande forme*, in "faces", n. 47, 1999/2000, pp. 14-23.
5. K. W. Forster, *Architettura ombre riflessi*, in C. Lichtenstern, *op. cit.*, pp. 6-13. La citazione di Kiesler proviene da un manoscritto inedito della metà degli anni Trenta, conservato presso la Kiesler Foundation di Vienna.
6. L. Moholy-Nagy, *Vision in Motion*, Hillison and Etten, Chicago 1947.
7. D. Libeskind, *Symbol and Interpretation*, in Id., J. Hejduk, *Between Zero and Infinity. Selected Projects in Architecture*, Rizzoli, New York 1981, pp. 27-29.
8. H. Rashid, *Morphing il sublime*, in C. Lichtenstern, *op. cit.*, pp. 70-81.
9. Cfr. M. Carpo, *Pattern Recognition*, in *ivi*, pp. 44-57.
10. R. Ingersoll, *From the Belly of the Whale*, in "The Architect Newspaper", n. 16, 10/05/2004, pp. 8-10.
11. OMA, R. Koolhaas, *Living, Vivre, Leben*, catalogo della mostra, Arc en Rêve, Centre d'Architecture de Bordeaux, Birkhaeuser Verlag, Basel 1998.
12. OMA, Rem Koolhaas and Bruce Mau, *S, M, L, XL*, The Monacelli Press, New York 1995.
13. R. Koolhaas, OMA, AMO, *Content. Bauten Projekte und Konzepte seit 1996*, Neue Nationalgalerie, Berlin 2003-2004.
14. AA.VV., *What is OMA. Considering Rem Koolhaas and the Office for Metropolitan Architecture*, NAI Publishers, Rotterdam 2003.
15. Rem Koolhaas (a cura di), *Content. Triumph of Realization*, Taschen, Köln 2004, p. 12.
16. M. Filler, *The Master of Bigness. OMA/Progress an Exhibition at the Barbican Art Gallery, London, October 6, 2011-February 19, 2012*, in "The New York Review of Books", n. 8, 10/05/2012, p. 2.

17. O. Bartning, *Heinrich Tessenow: Hausbau und dergleichen*, in “Kunst und Kuenstler”, XV, n.1, 1917, p. 42-43.

18. H. U. Obrist, *Rem Koolhaas*, Verlag der Buchhandlung Walter Koenig, Köln 2006, p. 11.

19. R. Koolhaas (a cura di), *Fundamentals*, catalogo 14. Mostra Internazionale di Architettura, Marsilio, Venezia p. 193.

Branding Fondazione Prada. Una collezione di strategie

Antonella Huber

*Vi è una sottile differenza nel considerare l'arte in rapporto ai limiti oppure alle convenzioni. I primi, visti come stati, risulterebbero violabili; le seconde, come processi, sarebbero modificabili dalle azioni, in modo da potersi adattare alle occorrenze. Si chiede quindi: "l'arte trasgredisce i limiti o sposta le convenzioni?"*¹

Paolo Fabbri

La forma dell'esporre in tutte le sue espressioni e pratiche contemporanee non è un montaggio di immagini ma un corpo fatto di corpi in relazione e, come ogni corpo, soggetto al tempo, esposto a contaminazioni e mutevole veicolo di mescolanze, che generano forme sempre più instabili, prive di centro a vantaggio di forze di attrazione variabili. Mostrare, quindi, non è tanto una "forma della verità"² ereditata dalla tradizione e fissata nell'invariabile somma di opere in sequenza, ma una delle espressioni di una nuova fenomenologia, che analizza le strategie culturali nel rapporto con il presente e con la memoria, capace di misurarsi anche con aspetti disturbanti o rimossi³.

La crisi della modernità, svelati i limiti delle "grandi narrazioni", segna con l'età postmoderna l'aumento dei tratti distintivi che interagiscono e limitano la possibilità di una sintesi esaustiva, implicita in ogni grande racconto; così, anche nella pratica del mostrare, l'estetica del frammento e un certo elogio della disarmonia diventano caratteri peculiari, come in tutta la cultura di fine Novecento. Caratteri ben espliciti in campi come la televisione, il cinema o la letteratura⁴, che si allargano a molte altre pratiche artistiche, per mettere in crisi i principi di pertinenza dell'arte e attestare la perdita della totalità, il tramonto dell'interezza, a vantaggio di tracce o dettagli, con una disorientante prevalenza, nel caos delle proposte, dell'informe e dell'instabile.

In questa direzione sperimentale e alternativa alla fissità del museo, già a partire dagli anni Sessanta si assiste ad una crescita delle mostre pressoché esponenziale, allargata negli ultimi vent'anni ad azioni sempre più frequenti di *reenactment*, revisioni critiche di esposizioni seminali, che contribuiscono ad alimentare una vera e propria mitologia dell'arte del display.

L'azione espositiva è sempre più assimilabile ad una dichiarazione critica, e mostrare ad una “trascrizione di qualcosa”, non banalmente o semplicemente assertiva. Più che misura conclusa per affermazioni esclamative, il display, dunque, può essere pensato anche come uno spazio di conflitto, sorta di arena da combattimento per una conquista più ampia. Luogo di trasgressione simbolica, in cui la potenza del messaggio dell'opera d'arte trova il suo fondamento non tanto e non solo nella forza espressiva dell'opera in sé, quanto nel rapporto che questa intesse con altre opere d'arte e con l'esperienza di chi ne fa esperienza.

Come per la poesia o la filosofia, potremmo attribuire all'azione espositiva non solo la facoltà di rendere espliciti i significati celati dell'arte, ma anche quella assai più complessa di misurarsi come strumento linguistico autonomo in grado di generarne di nuovi. L'interpretazione quindi potrà non essere più una esegesi ma un'invenzione singolare capace di guardare più al futuro che al passato.

Seppur la maggior parte dell'arte di ogni tempo venga ancora esposta secondo modalità rigide quanto scontate, che non lasciano dubbi né domande su come l'opera deve o dovrebbe essere considerata⁵, le avventure più avvincenti del curare contemporaneo si propongono di far deragliare questa tendenza per coinvolgere gli spettatori in definizioni di senso inaspettate.

Per attivare questa singolare facoltà di partecipazione, la mostra a differenza del libro, può chiamare in causa tutti i sensi e architettare la narrazione sui movimenti del corpo nello spazio.

“Senza corpo non c'è sguardo” dichiara perentorio Germano Celant⁶; l'esposizione è una narrazione concreta, la cui dimensione fisica permette una comunicazione silenziosa dove la parola può essere ridotta al minimo e la scrittura diventare esperienza essa stessa. Il percorso può diventare cangiante, “modellato dall'esistere di un soggetto, persona o idea, espresso da un habitat che ne rispecchia il senso; un fondale abitato e vitale quasi specchio tridimensionale, un filtro interpretativo che agevola o complica l'attraversamento sensoriale e conoscitivo del pubblico”⁷.

Per fare luce sulle complesse dinamiche che si intrecciano intorno ad un progetto espositivo, nel mese di maggio 2018 la Fondazione Prada organizza, nella sede milanese di largo Isarco, *Ideologia dell'allestimento*, un breve convegno “dedicato all'indagine delle condizioni con-

testuali, delle metodologie specifiche e degli strumenti espositivi che consentono di affrontare attualmente una mostra di carattere storico”⁸. La riflessione, a margine della complessa operazione di “Post Zang Tumb Tuuum. Art Life Politics: Italia 1918-1943”, curata da Germano Celant, è certo riferibile in prima istanza al carattere ideologico di molte esposizioni italiane prese in esame dalla mostra, ma si presta a significati più estesi, allargandosi alla pratica contemporanea e in particolare a quella della stessa Fondazione. Dalle ragioni della nascita di un progetto fino alla metodologia di ricerca impiegata, dall’utilizzo delle fonti storiche alle scelte di allestimento, l’intenzione sembra, infatti, quella di voler rendere conto ed interrogarsi non solo sulla prassi espositiva in senso lato, ma anche sulla propria azione in senso stretto. Per indagare e valutare con autorevoli punti di vista un fattore sempre di difficile decifrazione come le reali potenzialità di una certa idea di esperienza spettatoriale inedita, carattere distintivo di tutta l’attività della Fondazione fin dai suoi esordi⁹.

Particolarmente esposta sulla ricerca d’avanguardia si può dire, in effetti, che nessuna istituzione come la Fondazione Prada abbia offerto un contributo così denso ed audace alla pratica espositiva degli ultimi decenni, con la produzione di alcune tra le più enigmatiche mostre del panorama contemporaneo, in particolare quelle pensate dal 2011 per la sede veneziana di Ca’ Corner della Regina. Il convegno, dunque, voluto da Germano Celant che ne osserva lo svolgimento seduto in sala, vede al tavolo Salvatore Settis, Claire Bishop, Boris Groys e Dorothee Richter¹⁰.

Tutti gli ospiti si misurano sulle ragioni della scommessa più ardua della contemporaneità, quella cioè di restituire al visitatore una autentica *viewing experience*¹¹.

Nella dilatazione delle proposte del mostrare contemporaneo, infatti, la complessa dimensione dell’idea di *viewing experience* sembra impallidire a vantaggio di misure accessorie di intrattenimento compiacente, legate unicamente ad un auspicato incremento di visitatori/consumatori. Il ruolo intimo e non verbale dell’espore, la sua peculiare facoltà di contenere temporalità diverse capaci di riverberarsi oltre il presente, sono spesso vanificati in mostre espressamente “spettacolari” e “rumorose”, costruite per un successo calcolato sul numero di persone, di eventi mondani e di business culturali sollecitati.

Ciò premesso, è lecito chiedersi se e come sia ancora possibile pro-

muovere controcorrente occasioni più sofisticate di partecipazione al mondo dell'arte, sviluppate attraverso esposizioni articolate e complesse, capaci di rispondere al disordine del nostro tempo, "cercando una corrispondenza tra il rischio linguistico professato dall'artista e tutti i meccanismi di arricchimento interpretativo che condividono la stessa attitudine sperimentale"¹².

In questa prospettiva l'intervento di Boris Groys risulta illuminante a partire dalla distinzione tra sguardo frontale e sguardo dall'interno, che porta con sé un'altra distinzione di stampo filosofico tra *Aufklärung*, genericamente l'informazione, e *Erlebnis*, genericamente l'esperienza vissuta.

Secondo Groys, infatti, per dare all'osservatore un ruolo non passivo va cambiata la sua posizione, o meglio quella del suo sguardo. Lo sguardo frontale è quello che caratterizza la proposta canonica del mostrare: un'immagine fissa limitata da una cornice, una misura di mondo definita da un *frame*. Né abito né ornamento in senso stretto, la cornice in relazione all'opera è abito in senso lato, transitivamente le attribuisce una forma, intransitivamente ne misura la presenza e, nella pratica espositiva, suggerisce una sorta di *habitus*, uno schema percettivo capace di generare comportamenti regolari ed attesi¹³.

Sia che si tratti di un quadro, della pagina di un libro o dello spazio di uno schermo, l'immagine così circoscritta ci appare sempre come frontale; questo ci permette di osservarla in tutti i suoi dettagli, di conoscerla forse, ma sempre come separata da noi; in questa relazione noi siamo, per così dire, assenti. Tale precisione, infatti, costituisce un carattere esterno all'esperienza: ciò che guardiamo non ci ri-guarda. Lo sguardo dall'interno, al contrario, ci permette non tanto l'osservazione ma la consapevolezza di ciò che guardiamo; dall'interno noi perlustriamo lo spazio come tridimensionale e multi-focale, vi siamo immersi, esso ci rende attenti poiché ci ri-guarda. Non possiamo astrarci, né farci assorbire da un solo dettaglio, ma, come quando si percorre una strada nuova, ci guardiamo intorno, moltiplicando i punti di vista in una esplorazione che ci fa parte della visione stessa. L'immagine non è più davanti a noi, ne siamo parte, siamo all'interno di essa e solo così possiamo misurare il significato di tutte le sue caratteristiche.

Certo lo sguardo frontale è autorevole anche in ragione della sua durata, esso produce un'immagine riproducibile e copiabile e, dunque, una

esperienza reiterabile e senza tempo. Lo sguardo dall'interno, invece, non può essere autorevole che in senso individuale, in quanto sempre frammentario, accidentale, non può essere copiato o riprodotto neppure da noi stessi, perché anche per noi non sarà mai uguale, in quanto sensibile ad un numero imprecisato di variabili.

Le mostre tradizionali propongono, in linea di massima, esperienze dove il visitatore fa vagare lo sguardo da una frontalità ad un'altra. In questo modo l'esperienza visiva può rimanere identica a se stessa e passare da uno spazio all'altro senza perdere di identità propria.

Oggetti privi di contesto e privi di parola, ricorda Groys citando Heidegger, e prosegue ricordando che solo lo sguardo divino può avere una visione frontale del mondo. A noi non è permesso assumere una meta-posizione e rendere il mondo una sorta di quadro da contemplare, quindi lo sguardo frontale è una produzione artificiale, che non può ri-produrre il senso della nostra esistenza all'interno del mondo. Dunque, la produzione di immagini, fenomeno dirompente della nostra contemporaneità, ci dà l'illusione che il mondo possa ridursi alla sua rappresentazione ma è ontologicamente un inganno. A guardar bene si tratta solo di un problema di cornice che una tecnologia sempre più sofisticata produce e definisce. È il *framing*, l'apparato, il dispositivo, che apre il mondo davanti a noi, a guidare la nostra relazione con il mondo. Io vedo ciò che il frame mi indica di vedere e il mio sguardo è condizionato dal dispositivo.

L'apparato espositivo è esso stesso un dispositivo e come ogni altro strumento della visione è contemporaneamente un congegno meccanico e un sistema di rappresentazione. Le mostre più tradizionali implicano espedienti tecnici o strategici per guidare lo sguardo dell'osservatore, mantenendolo distante, frontale ed estraneo. Ma altrettanti espedienti tecnici e strategie possono essere messi in campo per ottenere il risultato opposto, svelare l'inganno della oggettività presunta dello sguardo frontale. L'*apparatus*, l'*habitus* espositivo può essere reso esplicito per rendere il significato di scelte artistiche o politiche, coinvolgendo il pubblico nel prendere posizione, nel misurarsi con la densità dei punti di vista e l'attraversamento disorientante della documentazione.

In questa prospettiva c'è forse qualcosa di simbolico nel fatto che tra gli interventi *site-specific* più recenti, entrati a far parte della collezione permanente della Fondazione Prada in largo Isarco, vi sia "Le

Studio d'Orphée", restituzione al dettaglio dello spazio creativo di Jean-Luc Godard; trasportato da Rolle a Milano con minuzia archeologica, come alla Dublin City Gallery "The Hugh Lane" il caotico e suggestivo atelier di Francis Bacon, qui in modo meno necrofilo, più singolare e forse più lacerante, visto che l'artista non è ancora morto (Figg. 01-02). Quasi in una castrazione simbolica e rituale, infatti, si potrebbe dire che Godard si sia amputato parte di sé come se non appartenesse più al suo corpo ma a quello del suo ultimo lavoro, costituendone per così dire l'ineludibile estensione fisica. In questo spazio Godard ha montato e sonorizzato *Le livre d'image*, sorta di meta-film, premiato al Festival di Cannes 2018 con la Palma d'Oro Speciale. Un'opera divisa in cinque capitoli, rielaborazione e montaggio di figure prese dalla storia del cinema, della fotografia e della pittura, scelte sempre nella versione peggiore, sgranata, decomposta, bruciata dalla luce, smagnetizzata, graffiata, sradicata. Immagini reali, metaforiche o allegoriche che scorrono sulla cresta di un denso e sincopato testo di sottofondo.

Il messaggio è drammatico, nello stile delle ultime fatiche del regista, dominato dai temi della violenza, della guerra e delle rovine del passato, che premono sul nostro presente.

Dal punto di vista percettivo il film sembra un trattato di stereofonia, che delocalizza lo spazio uditivo attraverso il rincorrersi delle voci, l'incrociarsi e il sovrapporsi delle frequenze e dei volumi. Un montaggio *site-specific* pensato appositamente per la sala Lumière di Cannes ma che ad ogni presentazione dovrebbe essere rifatto, ogni volta diverso, come un happening o una performance, destinato non al rigido spazio del cinema quanto piuttosto a "qualche piccola sala di cultura o a qualche circo". Un'opera complessa nella costruzione e problematica nella fruizione. Ultimo atto di un cineasta che si può permettere il lusso di sabotare ogni aspettativa sul film, sull'immagine e sul ruolo stesso del regista.

"Le Studio d'Orphée" si rivela, dunque, il criterio di esposizione-espansione necessario alla fruizione appropriata dell'opera, superando la passività silenziosa e oscura delle sale cinematografiche, non equipaggiate adeguatamente per restituire i diversi strati di suono e la raffinata dinamica del colore, declinata sulle violente tinte *fauves* predilette nel lavoro pittorico-artigianale del regista¹⁴. È l'*habitus*, l'*apparatus* necessario per entrare nell'opera e offrire ai visitatori, accolti a ranghi



Figg. 01-02. J.-L. Godard, “Le Studio d’Orphée”, Fondazione Prada, Milano.
Foto di A. Osio-Alto Piano. Courtesy Fondazione Prada

ridotti, il punto di vista dell'artista e la natura manuale del suo lavoro. Seduto spalle al muro, il pubblico si guarda intorno quasi in attesa che, da un momento all'altro, Godard entri nella stanza e prenda posto al tavolo di montaggio o nella poltrona di consumata pelle marrone. Difficile procedura di identificazione, in realtà: immobilizzati dalle rigide disposizioni di fruizione, di primo acchito sembra di essere solo spettatori passivi del sacro studio, dove tutto ciò che è presente assume un inevitabile valore culturale. Ma se ci si lascia portare dalla scomodità stessa della posizione ci si accorge che ciò di cui Godard intende farci fare esperienza è il senso della sua stessa posizione, come dire: farci guardare come lui guarda. Infatti, ancor prima di vedere i monitor che riproducono le immagini, lo spettatore ha di fronte a sé il tavolo e gli strumenti dove il suo sguardo si materializza.

Se è vero come è vero che l'esposizione/proiezione di *Le livre d'image* assume in questa istallazione un inedito valore sacralizzato, annullando la distinzione benjaminiana tra il valore culturale e il valore espositivo, è vero anche che, superato il primo impatto *museale*, il luogo si scopre davvero iniziatico ed essenziale per decodificarne il montaggio. Come nella distinzione di Groys tra sguardo frontale e sguardo dall'interno, ne "Le Studio d'Orphée" è necessario partire da una presa d'atto e di "posizione" del modo in cui fruiamo dell'opera nello spazio in cui è stata costruita, superando l'esaltazione feticistica data dalle inevitabili restrizioni imposte dall'istituzione.

L'idea che lo spettatore possa diventare autore, o co-produttore di una operazione critica e che la mostra possa rivelarsi un'opera aperta che si spinge molto al di là delle aspettative, sembra essere l'aspirazione di molte delle iniziative espositive della Fondazione Prada.

Nei giorni della Biennale Arte 2017 nella sede di Ca' Corner della Regina, la Fondazione presenta "The Boat is Leaking. The Captain Lied", un progetto a cura di Udo Kittelmann, risultato di un singolare confronto tra artisti di diversa natura. Attraverso le opere filmiche di Alexander Kluge, le fotografie di Thomas Demand e le scenografie di Anna Viebrock, squadernate senza soluzione di continuità negli spazi del settecentesco palazzo veneziano, Kittelmann dà vita ad un'esposizione immersiva e disorientante, con la volontà esplicita di coinvolgere lo spettatore in maniera diretta sulle dissonanti contraddizioni dell'attualità, mettendo in discussione la sua stessa capacità di percepire la realtà e la finzione, come concetti appartenenti a domini differenti.



Fig. 03. Angelo Morbelli, *Giorni...ultimi!*, 1882-83
Galleria d'Arte Moderna, Milano. Dettaglio

È significativo, infatti, che l'aspetto singolare del lungo processo che porta alla realizzazione del progetto non stia solo nella densità di discussioni e scambi tra i protagonisti, ma nel fatto che tale confronto si avviti intorno ad un malinteso, la lettura errata del gesto iniziale, vale a dire l'interpretazione della riproduzione che Kittelmann invia agli artisti, come primo indizio di lavoro. Si tratta del dipinto *Giorni... ultimi!*, di Angelo Morbelli, datato 1882-83, che ritrae un gruppo di anziani indigenti con abiti e cappelli neri, seduti su panche ordinate in un buio salone del Pio Albergo Trivulzio di Milano (Fig. 03). L'immagine provoca nei tre artisti e nel curatore varie interpretazioni; per Kluge "vecchi studenti seduti nei banchi, ci sembravano rivoluzionari che tornavano sui libri dopo novant'anni di rivoluzione"¹⁵. Ciascuno di loro, però, ugualmente se pur separatamente, riconosce negli anziani del quadro marinai non più in servizio, ormai al ricovero come barche dismesse. Da questa suggestione deriva la metafora marinara contenuta nel titolo, ispirato al brano *Everybody knows* (1988) di Leonard Cohen, come anche la citazione che funge da viatico, dal *Giulio Cesare* di Shakespeare: "Soffia ora, vento; gonfiatevi, onde; sta bene a galla barca: scatenata è ormai la gran tempesta, e tutto adesso è rischio".

Tempi turbolenti si annunciano, ci dice Kittelmann, la barca su cui ci muoviamo ha una falla ma il naufragio dipende ancora da noi, dalla nostra capacità di individuare nella stessa falla una via di fuga. A noi è dato rischiare e scegliere, come davanti alle porte che, al secondo piano di Ca' Corner, si aprono sui segreti del percorso, mute e uguali come quelle di un incantesimo (Figg. 04-05).

Per Kluge "un errore ha lo stesso valore di una verità", non nel senso etico di disconoscerne la differenza ma in senso propedeutico, per attivare una reazione, azionare un pensiero. A questo proposito Kittelmann osserva come la falsa interpretazione di partenza ne sia in realtà una versione poetica, generata dalla "comune consapevolezza, a livello emotivo e teorico, delle criticità del nostro presente e della complessità del mondo in cui viviamo"¹⁶.

Come nel frenetico montaggio di *Le livre d'image* di Godard, questo convulso scambio di voci fatto di rimandi e accostamenti tra i contributi dei singoli artisti e i diversi mezzi espressivi, trasforma lo spazio storico del palazzo in un luogo metaforico, nel quale lo spettatore può identificarsi e contemporaneamente identificare il contesto della



Figg. 04-05. A. Viebrock, T. Demand, A. Kluge “The Boat is Leaking. The Captain Lied”,
Fondazione Prada, Ca’ Corner della Regina, Venezia 2017.
Foto di D. S. Legnani-M. Cappelletti. Courtesy Fondazione Prada

realtà nel quale è immerso, forzato, da una ambientazione disorientante, a misurare il rapporto che stabilisce con esso.

Nella Venezia di Kittelmann l'imprevisto costituisce una via di fuga che ha la leggerezza universale della poesia, e sul misterioso percorso della mostra, quando già ci siamo persi, ci si può imbattere in Ben Lerner, che dentro un armadio legge *The Snows of Venice*, rianimando la visita con una densità tutta nuova per una allargata direzione di senso¹⁷.

Se la memoria di un testo artistico o poetico è anche una memoria a venire¹⁸, visitando una mostra, dovremmo forse cercare di comprendere non solo da dove l'arte provenga ma anche dove sia diretta; questo accade più facilmente quando la mostra sottopone il pubblico ad una forza vertiginosa capace di scuoterne le sicurezze e alterarne la visione, così da perdersi in essa.

In questa prospettiva forse la più ambiziosa e sofisticata tra le proposte espositive della Fondazione Prada resta "When Attitudes Become Form. Bern 1969/Venice 2013" curata da Germano Celant, in dialogo con Thomas Demand e Rem Koolhaas, per la sede veneziana di Ca' Corner, nei giorni della Biennale Arte 2013 (Figg. 06-07).

La pratica del *reenactment*, del riallestire una mostra, è un'azione critica tanto frequente da costituire un vero e proprio genere espositivo, quindi nulla di nuovo in apparenza. In realtà il caso veneziano mette un po' in crisi il sistema, obbligando critica e pubblico a misurarsi su alcune domande chiave della pratica stessa, in particolare sul valore della riproduzione e sullo sfuggente significato della artificiosità del contesto.

L'operazione si confronta con la mostra mito "When Attitudes Become Form: Works, Concepts, Processes, Situations, Information. Live in your head", curata da Harald Szeemann alla Kunsthalle di Berna nel 1969, una frattura mai ricomposta nella storia delle mostre d'arte contemporanea (Fig. 08).

Per volontà di Szeemann la Kunsthalle si era trasformata in un laboratorio continuo, un lungo *work in progress* che decretava la nascita di un nuovo stile espositivo, "a controlled chaos" lo definì lo stesso Szeemann. La mostra diventava testimonianza e paradigma di un metodo di lavoro. L'esposizione delle *attitudes* degli artisti, lo spontaneo processo della forma e dell'azione *in progress*, produceva lo svuotamento di quello che Robert Morris definiva il "triangolo d'acciaio": museo-galleria-media.



Fig. 06. R. Serra, *Close Prin Prop* e *Sign Board Prop*, 1969, “When Attitudes Become Form: Bern 1969/Venice 2013”, Fondazione Prada, Ca’ Corner della Regina, Venezia 2013.
Foto di A. Maranzano. Courtesy Fondazione Prada

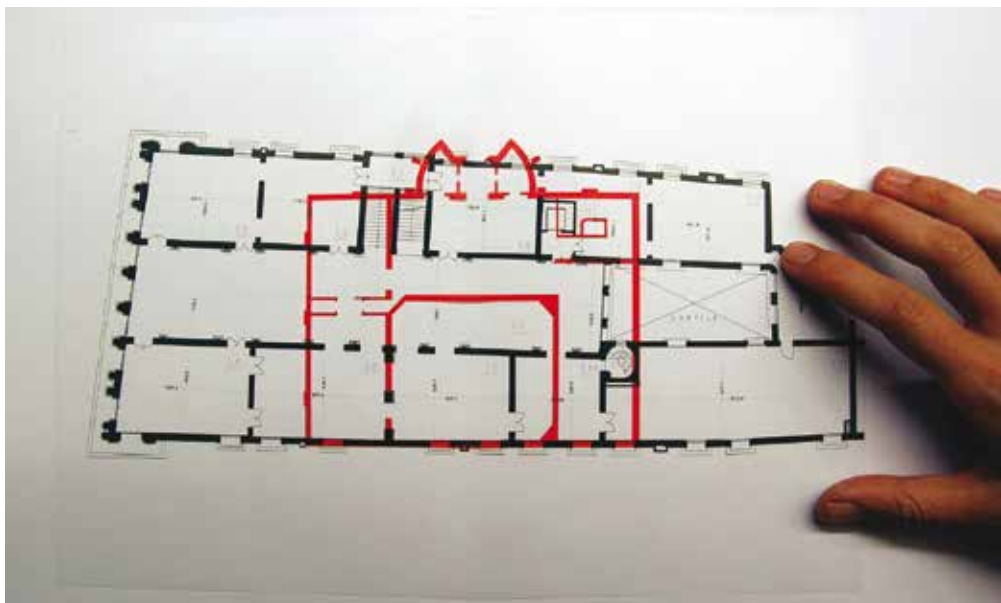


Fig. 07. Progetto OMA: sovrapposizione delle planimetrie della Kunsthalle di Berna (rosso) e di Ca' Corner della Regina (nero) per "When Attitudes Become Form: Bern 1969/Venice 2013", Fondazione Prada, Ca' Corner della Regina, Venezia 2013



Fig. 08. J. Kounellis, P. Glass, Sarkis e A. Boetti, "When Attitudes Become Form, Works, Concepts, Processes, Situations, Information. Live in Your Head", Kunsthalle Bern, 1969.
Foto di S. Kender, © Roy Lichtenstein Foundation

Germano Celant, consapevole dell'ardua misura dell'impresa, rivendica a buon diritto la responsabilità di testimone privilegiato, in quanto attore/autore di quella operazione, espressamente coinvolto da Szeemann a confrontare la sua "arte povera" con le altre *attitudini* del panorama internazionale, ricevendone una sorta di consacrazione. Una presenza preponderante quella degli artisti del movimento artistico italiano (tra gli altri, Boetti, Calzolari, Kounellis, Merz, Pascali, Pistoletto, Prini, Zorio, Anselmo e Icaro), che contribuì decisamente a dare all'intera manifestazione una connotazione più politicamente "sovversiva" e che si concretizzò nel ruolo affidato a Celant di pronunciare il leggendario discorso di apertura: *Live in Your Head. When Attitudes Become Form*.

Parlando della genesi del progetto Celant ricorda che l'idea era scaturita a margine delle discussioni sui remake delle opere d'arte e sulla produzione di multipli, culminate nella mostra della Fondazione "The Small Utopia. Ars Multiplicata" allestita a Ca' Corner nel 2012¹⁹.

L'intento non è la citazione nostalgica di un passato radicale, come invece viene letto da una parte dalla critica museografica militante, ma la riattivazione "dal vero" e "in diretta" dell'intreccio virtuoso tra arte e architettura, arte e azione, valore fondante seppure a volte effimero di quelle *attitudini*, immortalato nella documentazione fotografica ma certo perduto nell'esperienza.

Rivisitare, dunque, la mostra del 1969 "attraverso un esatto *restaging* di tutte le opere collocate nello stesso spazio e nelle stesse relazioni tra loro, ma trasferite nel loro insieme architettonico e artistico nel 2013, in uno spazio diverso e storico, ha come obiettivo provare ad avvicinare al suo stato originale la realtà di un mito". Il dialogo con Demand e Koolhaas è centrale e risolutivo per la costruzione di un luogo che rifletta esattamente le strutture della Kunsthalle di Berna, calato nella contemporaneità attraverso una presa di posizione nell'architettura storica del palazzo, in una uguale e riconoscibile identità architettonica. Un lavoro di tagli e intersezioni di muri, pavimenti e installazioni capaci di far convivere due temporalità, ma anche due orizzonti culturali irrimediabilmente distanti. Una "big utopia" contrapposta alla "small utopia" da cui la riflessione prende avvio, consapevoli che dal 1969 tutto è cambiato e ciò che viene esposto non corrisponde più ad una *attitudine* ma ormai paradossalmente ad un'opera d'arte.

L'atto di estrapolare l'esposizione di Berna e trasportarla a Venezia

l'ha di fatto trasformata in opera in sé, una sorta di ready-made, conferendole un valore ben diverso da quello semplice di copia. La mostra viene, infatti, rivisitata nella sua nozione di cosa, come reinvenzione che le consente di accedere a una nuova molteplicità di significati, su un terreno nuovo fatto di altre relazioni tutte da inventare e da scoprire.

Al convegno di Milano Salvatore Settis, interrogandosi sul senso della riproducibilità, riporta la citazione di Gilles Deleuze che Miuccia Prada utilizza nella introduzione al catalogo della mostra: “in ogni senso la ripetizione è trasgressione”²⁰. Ma è ancora Boris Groys dalle stesse pagine a illuminarci sul senso più sottile di questa operazione, quando afferma che “un’attitudine si può riprodurre quando questa attitudine porta a una rottura, a una presa di distanza dal suo contesto storico naturale, organico, e assume una forma che le è propria: il suo contesto artificiale”²¹.

È il contesto artificiale che sbaraglia le carte e ci autorizza al sacrilego passo, perché “se l’aura che emerge naturalmente si perde nel processo riproduttivo, l’aura prodotta artificialmente si lascia riprodurre più volte”²².

1. P. Fabbri, *Fabio Mauri e l'esperimento del mondo*, conferenza per *I mercoledì di Santa Cristina*, Bologna 2019, in <https://corsi.unibo.it/magistrale/artivisive/paolo-fabbri-fabio-mauri-e-l-esperimento-del-mondo>, consultato il 10/10/2019.

2. G. Vattimo, *Addio alla verità*, Meltemi, Milano 2009.

3. Cfr. P. Sloterdijk, *L'imperativo estetico. Scritti sull'arte*, Raffaello Cortina, Milano 2017.

4. Roland Barthes in *Frammenti di un discorso amoroso* ne fa una tecnica di ricerca: l'estetica del frammento, dice Barthes, è uno sparpagliare che elude il centro del discorso. Barthes segue Gide che dice: "L'incoerenza è preferibile all'ordine che deforma".

5. R. Rugoff dal comunicato stampa di presentazione della Biennale Arte 2019, <https://www.labiennale.org/it/arte/2019/intervento-di-ralph-rugoff>, consultato il 10/10/2020.

6. G. Celant, *Perché e come? Una conversazione con Germano Celant*, in Id. (a cura di), *When Attitudes Become Form. Bern 1969/Venice 2013*, catalogo della mostra, Fondazione Prada, Ca' Corner della Regina, Venezia 2013, p. 652.

7. G. Celant, *Architettura ad arte da Malevič a Piano*, in Id. (a cura di), *Emilio Vedova/Renzo Piano*, catalogo della mostra, Fondazione Emilio e Annabianca Vedova, Magazzini del sale, Venezia 2009, p. 17.

8. Dal comunicato stampa della Fondazione Prada "Ideologia dell'allestimento", 16 maggio 2018.

9. Il fine principale della Fondazione costituita a metà degli anni Novanta è mettere a disposizione degli artisti uno strumento operativo per realizzare degli eventi unici e *site-specific*. Da qui la decisione di non esporre opere già prodotte in studio, ma di collaborare come co-produttori alla realizzazione di un progetto secondo il desiderio dell'artista. Dal 1993 al 2010 sono ventiquattro le personali ideate per gli spazi di via Spartaco e via Fogazzaro da artisti italiani e internazionali.

10. I lavori del convegno non sono ancora stati pubblicati; i riferimenti e le citazioni nel testo sono frutto degli appunti di chi scrive durante la partecipazione ai lavori.

11. Con questo termine si fa riferimento ad alcune pratiche espositive, in particolare a quelle surrealiste degli anni Trenta e Quaranta e alle ricerche di Frederick Kiesler ideatore del "Correalismo", filosofia progettuale il cui obiettivo era il superamento della maniera ortodossa di fruire lo spazio, con la proposta di scenari pensati e costruiti su misura indirizzati a sovvertire le coordinate spaziali tradizionali. Cfr. M. Bottero, *Frederick Kiesler. Arte Architettura Ambiente*, catalogo della mostra, Triennale di Milano, Electa, Milano 1995; C. Berèt, (a cura di), *Frederick Kiesler artiste, architecte*, catalogo della mostra, Centre Georges Pompidou, Paris 1996.

12. G. Celant, *Architettura ad arte da Malevič a Piano*, cit., p. 17.

13. P. Bourdieu, *La distinzione. Critica*

sociale del gusto, Il Mulino, Bologna 1983, pp. 173-228; ed. or. *La distinction. Critique sociale du jugement*, Éditions de Minuit, Paris 1979.

14. Al lavoro di Godard è dedicata la sezione *Événement* di “Cahiers du cinéma”, n. 759, ottobre 2019, dal titolo *Le Livre d’Image de Jean-Luc Godard*, con i seguenti contributi: S. Delorme e J. Lepastier, *Ardent espoir, entretien avec Jean-Luc Godard*; S. Delorme, *Nous tous*; C. Béghin, *L’image viendra*; S. Delorme, *Liber vs biblos & codex, entretien avec Nicole Brenez*; J. Lepastier, *Image et matière, entretien avec Fabrice Aragno*; J. Lepastier, *Genèse, entretien avec Philippe Quesne*.

15. A. Kluge, *La musica colpisce un’area, non un punto – sale lungo una gamba e ferma il cuore*, in U. Kittelmann (a cura di), *The Boat is Leaking. The Captain Lied*, catalogo della mostra, Fondazione Prada, Ca’ Corner della Regina, Venezia 2017, p. 328.

16. U. Kittelmann, *The Boat is Leaking. The Captain Lied, 21 esperimenti e trasformazioni*, in Id. (a cura di), *op. cit.*, p. 314.

17. B. Lerner, *The Snows of Venice. Slow Sonnets for Alexander Kluge*, in U. Kittelmann (a cura di), *op. cit.*, pp. 9-37.

18. Cfr J.M. Lotman, *La cultura e l’esplosione. Prevedibilità e imprevedibilità*, Feltrinelli, Milano 1993.

19. G. Celant, *Perché e come? Una conversazione con Germano Celant*, in Id. (a cura di), *When Attitudes Become Form. Bern 1969/Venice 2013*, catalogo della mostra, Fondazione Prada, Ca’ Corner della Regina, Venezia 2013, p. 652.

20. M. Prada, in G. Celant (a cura di), *When Attitudes Become Form. Bern 1969/Venice 2013*, cit., p. 647.

Il passo di Deleuze esattamente dice: “La ripetizione che non implica di per sé né il concetto di generalità né quello di somiglianza, bensì della loro differenza, può diventare anche trasgressione rispetto alla legge naturale e a quella morale. In altre parole, è un qualcosa di nuovo, è una liberazione della volontà, è il ritorno dell’Identico nella differenza”. (G. Deleuze, *Differenza e ripetizione*, Raffaello Cortina, Milano 1997, p. 73; ed. or. *Différence et répétition*, Presses Universitaires de France, Paris 1968).

21. B. Groys, *Topologia dell’arte. La riproducibilità dell’aura*, in G. Celant (a cura di), *When Attitudes Become Form. Bern 1969/Venice 2013*, cit., pp. 679-681.

22. *Ibid.*

Architectural Exhibition as Environmental Apparatus

Sandro Marpillero

This essay focuses on and traverses between the import of diagrams put forth by the art critic Rosalind Krauss, in essays published in 1979 and 1983, and my overlay of them. The intent of such overlay is to inform a conceptual figure that introduces the notion of environmental apparatus in relation with two different strategies for installing architectural exhibitions. The first installation took place in the context of the 2014 Venice Biennale about “Fundamentals. Absorbing Modernity, 1914-2014” with which the curator Rem Koolhaas intended to critically celebrate the hundredth anniversary of the birth of the avant-garde. The second installation was part of an exhibition curated by Pippo Ciorra at the MAXXI (National Museum of 21st Century Arts in Rome), called “Erasmus Effect”, in which we were asked to present a project which at the time was under construction, through a single physical model.

Krauss addressed the field of environmental/sculptural practices in her 1979 essay *Sculpture in the Expanded Field (EF)*, by opening up the juxtaposition between conventional categories of landscape and architecture. She made reference to Surrealist artwork and psychoanalytic theory in her 1983 book *The Optical Unconscious (OU)*, to develop a critique of modernist visuality, by starting from the juxtaposition between the categories of ground and figure. In the first text (*EF*), she challenged the characterization of sculpture as a “default” practice which would be understood as being both “not landscape” and “not-architecture,” by mapping instead a set of sculptural practices such as those of Robert Smithson who, since the threshold of the 70s, had operated “outside” the closed system of oppositions/negations set by such modernist categories, with their resulting focus on objects. In *Optical Unconscious*, she opened up a similar circuitry from the “inside”, by introducing a diagonal vector, defined as “imaginary relation”, that marks the projection of a subject’s desire onto an image or object, as effected by Max Ernst’s collage techniques of invention, delineating two distinct zones of operation within the visual field, respectively that of consciousness and the unconscious, in relation to which such diagonal vector indicates the threshold of linguistic conventions.



Rosalind Krauss, "Sculpture in the Expanded Field," 1979



Rosalind Krauss, *The Optical Unconscious*, 1993



Robert Smithson
Spiral Jetty
(1970)



Peter Eisenman
(Miller) House III
(1969-71)



Frank Gehry
Bilbao Museum
(1997)

Fig. 01. Composite Diagram Overlay for Environmental Apparatus,
between *Expanded Field* and *Optical Unconscious*

Both of these sets of diagrams by Krauss were based on the structuralist Klein Diagram, through which she developed her critical strategies by conceptually identifying pairs of modernist systems of oppositions/negations. Looking at them, I realized that they could be overlaid due to their formal homology, opening up an interrogation about architecture by focusing on the terminology developed by Krauss for the pole of “not-architecture” in *EF* and the role of the “imaginary relation” in *OU*, in order to move away from a horizon of aestheticized objects, towards the notion of environmental apparatus.

To clarify the relevance of this interrogation in architectural terms, I recast the terminology developed by Krauss in *EF*, relative to the poles “sculpture” and “axiomatic structures,” by substituting them, respectively, with “monument” and “self-referential architecture”. This recasting crystallizes the convergence of two persistent tendencies that have bound architectural discourse since the 1970s within a post-modernist closed circuitry, acting as repressive agents in maintaining architecture’s fixation on signature super-objects [monuments], and geometrical exercises generated through autonomous formal processes [self-referential architecture] (Fig. 01).

For example, at the “monument” pole of formalist expression, Frank Gehry’s Bilbao Museum (1997) could be interpreted as generating its architectural expression from the outside, through an exuberantly complex process of geometrical form-making. The cladding envelope’s multiple double-curvature titanium skins asserts the urban presence of the building as an oversized sculpture in the city’s landscape. At the pole of “self-referential architecture”, Peter Eisenman’s *House III* (1971) is an extreme case of research on autonomous design operations, which cast the owner as intruder into the building’s geometric logic. Incompleteness of the resulting structure produces the exterior and interior environment’s absence of fitting spaces, triggering a sense of exclusion from them.

As opposed to the shadows cast by those enduring models, I embraced what Krauss defined as the “expanded field”, which in my diagram is indicated by Smithson’s *Spiral Jetty* (1970), comprising the two Kraussian terms “marked sites” and “site constructions,” in order to subsume conventional notions of “landscape” and “ground”, repositioning both of them in an environmental horizon. *Spiral Jetty* has been operating for fifty years as an environmental apparatus, regis-



Fig. 02. Swiss Pavilion, Biennale 2014. Curators' Setup, Official Photo

Fig. 03. QR Code, *A Stroll, A Fun Palace*, video produced for the Venice Biennale 2014.
Editor M. Sarzo, Project Directors S. Marpillero and C. Barbiani

Fig. 04. QR Code, *A Stroll, A Fun Palace*, Interactive Installation, Venice Biennale 16th November, 2014, Swiss Pavilion, Venice Biennale Project. Project by: D. Ascenzi, M. Miscoscia, G. Mollo, C. Pizzuti, M. Sarzo. Project Directors: S. Marpillero and C. Barbiani Consultants: A. Vettese, R. Bocchi. The Project is about activating the Swiss Pavilion at the 2014 Biennale, with an interactive installation in relation to Cedric Price's project for the *Fun Palace*. Director and Editor: M. Sarzo

tering the passage of time in relation to fluctuations in level of Utah's Salt Lake, such that at some point it disappeared, later resurfacing completely encrusted by white salt. Smithson also introduced in 1968 the notion of "non-site": indoor artworks that directly engaged distant landscapes by bringing their excavated material into the gallery, and reframing it conceptually, such that each site of reference would be presented metonymically *in absentia*, as a fragment of a larger fragmentation.

The goal of my reference to Smithson's sculptural practice is to initiate an interpretation of Krauss's notion of "not architecture" introduced in *EF* as a point of interrogation from which to engage the "expanded field" in architectural terms, eschewing the scissor blades created by monumentalizing and/or formalist projects, by addressing the unconscious barrier that informs the disciplinary desirability of pursuing object-buildings. This first step will then be complemented by an interrogation of the notion of "figures of absence", advanced by Krauss in *OU*.

A Stroll through Cedric Price's Fun Palace

Our installation at the 2014 Biennale, entitled *A Stroll, A Fun Palace*, took place as a performance within the Swiss Pavilion, whose curators had suggested a more inclusive reconsideration of modernism, by putting on display documents related to the development of "Strollology", a discipline founded by sociologist and economist Lucius Burkhardt, and projects by the British architect Cedric Price (Fig. 02). The idea for this installation was prompted by my participation in a IUAV's WAVE Workshop conducted in collaboration with Professors Renato Bocchi, Valeria Burgio, and Angela Vettese, which had been held in the Pavilion's garden and developed in collaboration with Professor Cristina Barbiani, and her students of the IUAV Master of Interactive Arts.

To propose this immaterial installation, we produced a rehearsal video, based on which we obtained authorization from the Pavilion's curator, Hans Ulrich Obrist, to use the main gallery's space for a one-day performance on November 16, 2014, open to the general public, who could come in and move around, while looking at the model of the *Fun Palace* (Fig. 03). Our installation's idea was to engage the Pavilion's own curatorial strategy, to establish through the use of

digital technologies, including electronic music, a further degree of connection with its centerpiece: Price's project for the *Fun Palace* (1961), which we interpreted as legitimate embodiment of the notion of "not-architecture". Price's project for the *Fun Palace* radically promoted new rituals of cultural production and reception, positing the notion of a building as an open experimental structure, which would allow visitors to experience different kinds of programs in a flexible way through the use of components and spaces whose position and relationships could be varied over time. Our proposal was to activate the visitors' experience of the pavilion, which was set up in a tightly curated dramaturgy: visitors would enter the main space in which it appeared that nothing was on display, except for the physical model of the *Fun Palace*. Architecture students from the ETH would roll out carts from an archive space set up by Herzog & de Meuron, with boxes of drawings out of which they would then explain various projects by both Price and Burckhardt and respond to visitors' questions, allowing for personal investigation and direct handling of graphic materials' reproductions provided by the CCA. This established a novel relationship with the way in which work is usually put on display in a gallery, about which Price himself had famously commented that people going to exhibitions spend more time looking at labels than at the artworks themselves. At set intervals, the space would go dark, and a projector would be rolled in, casting color lights on the *Fun Palace's* physical model from different positions and angles, creating variable visual effects.

We felt that the very message of Price's *Fun Palace* was being undermined by the exhibition's reliance on the display of a conventional physical model, in relationship to the general challenge of how to put on display not-object-oriented architecture. In other words, how could a project that is precisely about opening up opportunities for different kinds of experience through variable configurations of programmatic spaces, be presented by relying on a conventional mode of architectural representation, albeit corroborated by narratives about its process and other projects by the same architect, which would nevertheless reduce such project into being itself an object?

The goal of our installation was to further open up the notion of time, so central to Price's formulation of architecture, by directly engaging the visitors' movements in the space of display, introducing a margin of chance that would allow them to encounter unexpected conditions

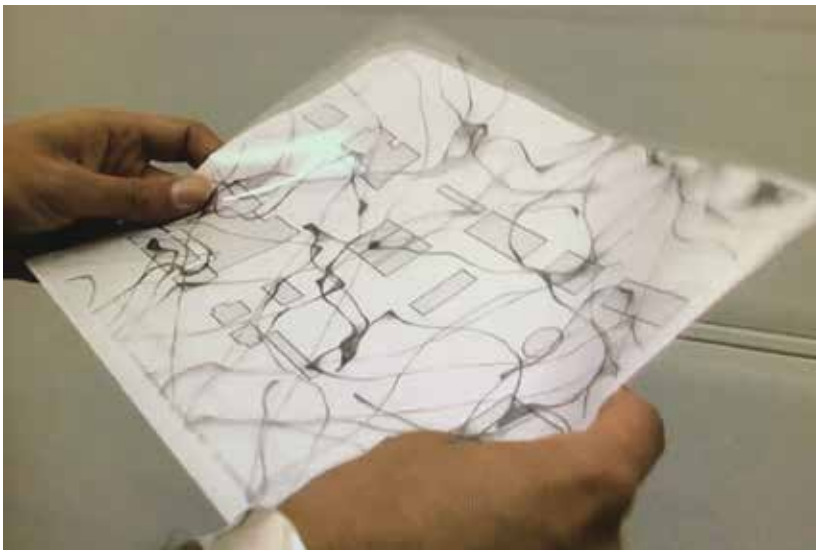


Fig. 05. *A Stroll, A Fun Palace*, Installation in the Swiss Pavilion, Venice Biennale 2014.
Project Directors: S. Marpillero and C. Barbiani. Collage: Projection of
Visitors' Movements through Model; Rehearsal Performer; Hugo Ball at Cabaret Voltaire

Fig. 06. *A Stroll, A Fun Palace*, Installation in the Swiss Pavilion, Venice Biennale 2014.
Project Directors: S. Marpillero and C. Barbiani.
Overlay Printout of *Fun Palace*'s Plan and Mapping of One Visitor's Movements

while, at the same time, becoming the agents of a unique performance (Fig. 05). Our installation deployed digital technology to introduce a further threshold of engagement with the legacy of this architectural avant-garde's work, in ways that would allow to capture the *Fun Palace's* overarching agenda, while testing one's own position in front of it, to promote a reflection about the conceptual condition of architecture in 2014.

The idea was to use contemporary technology in order to more directly allow for an open-ended experience of the conceptual significance of Price's project while, at the same time, offering a way to record that individual experience. A key aspect of our installation was to also make available a printed evidence of a visitor's movements in the course of her/his encounter with Price's project, during which she would also have produced a unique musical performance (Fig. 06). This result was achieved by using infrared projection, intersecting it with a system of mapping of the way in which a visitor navigated the gallery, discovering a possible programmatic disposition of spaces in Price's project.

We installed a Kinect (a device that allows to virtually play golf in front of a TV in a domestic setting by simulating where each stroke would lead the ball inside a digital model of the field) which allowed us to make the floor of the gallery to match the most often published floor plan of the *Fun Palace*. Different musical values were assigned to four kinds of programmatic areas defined by Price – thinking, sharing, feeding, entertainment – producing a stocastic composition and its real-time execution from a visitor's movements through these areas. Since the Kinect operates on infrared projections, the open-ended aspect of this process was the result of the fact that a visitor was not necessarily aware at first about her/his own position within the *Fun Palace's* projected floor plan, as invisibly reproduced on the Pavilion's floor.

The individual movements were traced by a computer and projected on the wall, such that a visitor could begin to follow these traces of her/himself moving, as they unfolded in space.

Eventually, upon exiting, s/he could request a printout of this mapping on a sheet of acetate, which could be overlaid onto the *Fun Palace's* plan, printed at the same scale. This document made visible and to a certain degree resolved the uncertainty just experienced, about the be-

havioral pattern maintained within the gallery during the exploration of a programmed invisible projection.

David Smith's Terminal Iron Works

The title of the MAXXI exhibition was an explicit reference, by MAXXI's Senior Curator of Architecture Pippo Ciorra, to the Erasmus Program, and primarily put on display the work of young Italian architects who had been studying abroad and developed independent practices in the same foreign countries. Although part of a previous generation, along with a few other architects in the show, my connection with this curatorial agenda was to have been educated at IUAV, practicing and teaching for a few years in Italy, then moving to New York City as base for professional practice in partnership with Linda Pollak and academic activities, while maintaining connections to Italy through primarily academic activity, with a certain degree of cultural displacement for "living in translation".

This condition of displacement, alongside my interest in psychoanalysis, and affinity with Dadaist/Surrealist artworks informs the second component of my conceptual diagramming prompted by and in relation with Krauss's book *The Optical Unconscious*. Her interpretation of Ernst's collage techniques of invention makes reference to notions from both Sigmund Freud's *The Interpretation of Dreams* (1899) and his later text "Notes upon the *Mystic Writing Pad*" (1925), about the role of memory traces in dream-work processes, as well as from Jacques Lacan's *Seminar, Book II* (1954-55) about the role of the gaze in setting up the dynamics of desire. Both of these references address the layering of figural material which affects a subject's psychological projection towards her/his objects of perception.

In the case of *The Master's Bedroom, It's Worth Spending the Night Here* (1920) defined by Ernst as an "overpaint", Krauss pointed to the way in which this work operates akin to the filtering of cultural memories, as they may have accumulated in a teaching aid catalog of the previous generation. Through Ernst's selective covering and reframing, the relationships among some of the catalog's elements are rearranged, and inscribed in an image that is analogous to the outcome of dream-work processes, based on establishing connections among memory-traces, as ready-made "part-objects".

In the case of a page from Ernst's collage novel *A Week of Kindness*

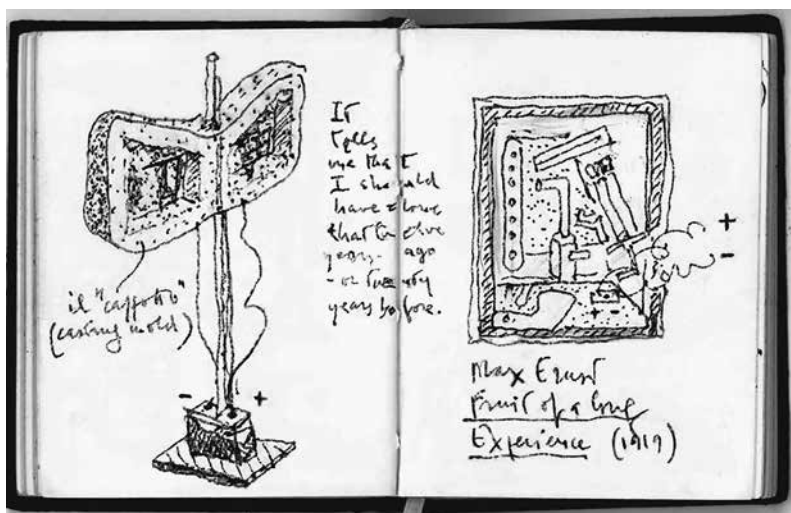
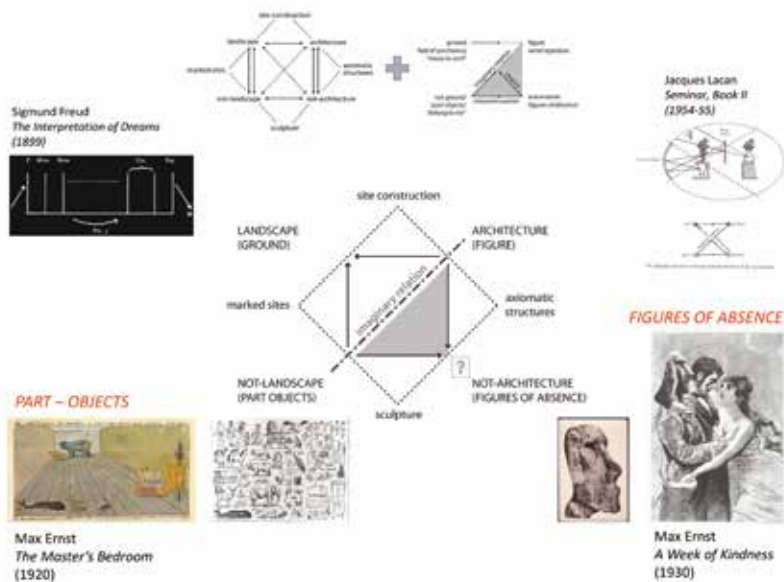


Fig. 07. Overlay Diagram with Psychoanalytic References and Works by Max Ernst

Fig. 08. Marpillero Pollak Architects, *Recycling Terminal Iron Works*, Installation for the "Erasmus Effect" Exhibition, MAXXI Roma, 2013.
Concept Sketch next to Max Ernst's *Fruit of a Long Experience*

(1930), she pointed out instead how seamless inserts in a woodprint from *The Damned of Paris* (1870), a feuilleton illustrated by Gustave Dore, modify what other-wise would be the predictable narrative of a captain's encounter with his lover. Their meeting is being interfered with by the appearance of the uncanny image of a stone divinity from Easter Island, offsetting the eye contact between the original woodprint's two characters introducing the notion of "figure of absence", which occupies in Krauss's *OU* diagram the same position as that of "not architecture" in her *EF* diagram. (Fig. 07) In both these works by Ernst, material extracted from its established context of sense modifies the reading of a given narrative convention, by relating to the workings of the unconscious's imaginary register. This practice sets up an important reference for architecture, respectively addressing the construction of narrative spaces that may establish new relationships among their components, and the insertion of ready-made elements into the context of an existing building and/or site.

Our firm's renovation of David Smith's Studio *Terminal Iron Works* in upstate New York for his practicing artist daughter and family needed to come to terms with the shadows of such a larger-than-life figure. Smith was a heroic persona, the most important post-war American sculptor celebrated for his production in welded steel. The project introduces an archaeological key to address his direct impact as designer/builder of his own creative work space, realized in three phases of construction over the arc of twenty years (1942-1958-1962). We chose to consider his studio as integral part of his body of work, by closely looking at the materiality of the building's construction, which Smith had initiated by himself using steel joists, glass blocks, and concrete blocks – a set of unusual technologies in the Adirondacks' region.

In the context of an exhibition in which the only requirement was to show just one physical model, the idea of limiting the presentation of an architectural project to a single-scaled object seemed inadequate in terms of engaging visitors in the project's multi-scalar and historically layered conceptual evolution. An early sketch for the installation's concept is paired here (Fig. 08) with Ernst's *Fruit of a Long Experience* (1919), an assemblage of wooden pieces which includes two copper wires implying that what is shown as a physically static object is in fact an apparatus whose different parts could be activated into a set of dynamic relationships.

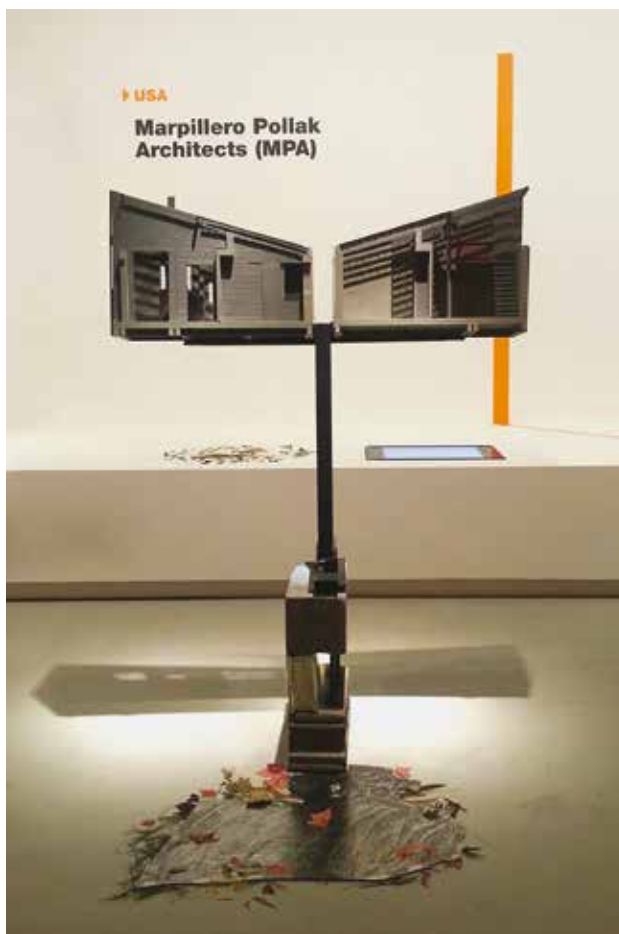


Fig. 09. Marpillero Pollak Architects, *Recycling Terminal Iron Works*, Installation for the “Erasmus Effect” Exhibition, MAXXI Roma, 2013. Free Standing Multi-Scalar Assemblage in Front of Assigned Display Surface with leaves from the project site and Embedded Video Screen

Fig. 10. QR Code, Marpillero Pollak Architects, *Recycling Terminal Iron Works*. The video documents the work for the David Smith Workshop Conversion in 2013, Installation at the “Erasmus Effect” Exhibition, MAXXI in Roma, 2013

Our installation attempted to charge its physical elements on display in a similar way: a free-standing assemblage displayed the project's three scales of site, building, and interior spaces, as an open score about its current phase of execution. The material was set up as a vertical stand, almost taking on the character of a totem characterized by significant steel fabrications. Totem figures are a key aspect through which Smith's welded steel sculpture of the 1950s established an emotional connection with a viewer, oscillating between an overall anthropomorphic identity and an invitation to focus on its secondary attributes, prompting a desire for direct engagement, yet also establishing a reciprocity of perceptual distance.

MAXXI's senior curator of architecture Pippo Ciorra has advocated that a museum of architecture can encourage architects to construct installations that establish experimental relations between a project and its representation, in order to involve visitors through multiple registers of interaction. He agreed with our proposal to position an installation on the gallery floor, away from the raised surface where the other single-scaled models were on display, so that visitors could explore a free-standing assemblage that included a physical model at multiple scales, yet also brought into the museum gallery elements from Smith's original building, including concrete and glass blocks (Fig. 09). They were positioned in front of a video embedded in the normative display surface, and pairing its imaginary register with a sampling of bright fall foliage from the site (Fig. 10).

The free-standing assemblage integrated different technologies of representation and production. The upper portion consisted of a steel stand with hinges matching a key detail of the actual project, holding up two symmetrical laser-cut steel frames hosting an opened-up section of the building, consisting of CNC shells of its envelope with 3-d printed components inside. These 3-d prints included detailed reproductions of the three types of roof joists used by Smith in the three phases of construction; traces of different concrete blocks in the party wall shared between these phases; models of the daughter's new suspended work desk hanging from the latest set of joists and reached by cantilevered steps; the huge fireplace introduced by her mother in the 1970s; and the crown of suspended concrete blocks framing the newly opened corner towards the site's clearing and ponds. The vertical steel stand connected the upper portion to a smaller scale steel model of



Fig. 11. Marpillero Pollak Architects, *Recycling Terminal Iron Works*, Installation for the “Erasmus Effect” Exhibition, MAXXI Roma, 2013. Detail view of leaves from project site and sketchbook; Base of Assemblage with 1942 Concrete Block and Site Outline with Leaves on the Gallery Floor

Fig. 12. Marpillero Pollak Architects, *Recycling Terminal Iron Works*, Installation for the “Erasmus Effect” Exhibition, MAXXI Roma, 2013. Section through Renovated Studio Building’s Key Elements and Pond

the studio building below it, which was in turn connected with steel rods passing through the construction materials of the three phases of the studio's construction (1942 concrete block, 1958 glass block, and 1961 concrete block). This pedestal sat on top of a laser-cut steel outline of the site, on whose perimeter autumn leaves were disposed on the gallery's floor, setting a distance between a visitor and the work, delaying the frontal exploration of the assemblage's parts.

In the raised surface behind the free-standing assemblage, where the models of other projects were on display, we placed an open herbarium with leaves from the site, and a screen which presented a three-part video. The video played a key role in establishing an imaginary relation between a visitor and the materials on display. The relationship between the open herbarium on the display surface and the leaves on the gallery's floor established a connection between the two components of the overall installation, offering a poetic key about its environmental ambitions by introducing the sublimity suggested both by the project's location and Smith's artistic practice, reinforced by the video's closing animation of leaves taking off from the site's aerial view, reaching into space beyond planet earth. (Fig. 11)

The three parts of the video included: an edited version of the documentary about Smith, produced on the occasion of a 1983 retrospective at Washington DC's National Gallery; a central portion about the project's design process; and a narrative about the concept informing the installation itself.

The portion about our design process qualified the project's main interventions as a narrative sequence of detailed "part objects", within a building shell reconstructed to its original materials. Each of these "part objects" acts as architectonic apparatus, juxtaposed along a transversal section connecting the elevated work and meditation spaces of Smith's daughter at the West, to the archaeological layering of traces on the party wall in between the two halves of the studio, to the preserved huge fireplace, and culminating in the Southeast corner of the new living space that expands the windows of Smith's last office into a completely opened up view towards the terrain once occupied by his prodigious sculptural output, known as "The Fields of David Smith" (Fig. 12).

The video's third part, devoted to the installation itself, identified the circular steel disk of Smith's sculpture *Primo Piano Numero Due*

(1962) still present in the fields, as an analogical host for the fish-eye photograph of his studio's creative universe taken at the end of the demolition phase of the project, which removed additions accumulated since the artist's death in 1964. This image becomes a timeline, around which his sculptural work's development marks the studio's process of transformations, until the 2014 intervention of our project's assemblage of preserved, renovated, and new elements. That shot is followed by a marking of the transversal section cut along the line that split in two the larger scale interior model displayed on top of the steel stand, while the fish-eye's image dynamically unfolds into the figure of an open score, corresponding to the display of the project's interior as a theatrical stage, in which relationships unfold according to the resonance among the "part objects" introduced by our project's layering of spaces and materials.

An essential component of the video was its soundtrack which, as in the case of any film, affects the perception of time flow that informs the imaginary power of moving images, enriching the atmospheres depicted by various frames. In this case, it included music by the American radical composer of the same period and stature as Smith. John Cage's *In a Landscape* (1948) and *Music for Marcel Duchamp* (1947) are followed by *Once Upon the Time in America* (1984) by Ennio Morricone, manifesting the attitude which also characterizes our installation's overall narrative. The juxtaposition of Cage and Morricone introduced a margin of detachment from the myths about the making of industrial America as the conquest of its land's pristine nature, embodied by Smith's decision of establishing his "factory-like" workshop in a clearing situated within the sublime forests of upstate New York's Adirondacks region.

Environmental Apparatus

These two architectural installations present and explore a possible alternative to object-oriented architectural work. I have suggested a genealogy relative to Krauss's investigation of environmental sculpture on the one hand and, on the other, by the psychological charge that can be established through a relational disposition of figural elements. In different ways, the two installations contribute to reflect on how Krauss's diagrams about art practices could engage considerations pertaining to the field of architecture which, as identified by Price,

should factor in time as a four-dimensional challenge to the conventional equations of geometrical space. This challenge was integrated in both these installations, including by assigning a primary role to computer-generated projections and videos, as a way to convey the imaginary dimension of architecture.

The installation at the 2014 Biennale's Swiss Pavilion raised a question about the notion of "not-architecture", through the absence in our intervention of actual materiality, as it also engaged an unrealized building which had an explicit "anti-object" agenda. The use of virtual technology in this case did not support a novel form of representation of the object, but promoted instead a different experience of space through a mapping of the physical activation of visitors' own bodies in the gallery, and including production of a record score of their individual musical performances.

The role of video in the MAXXI's installation expanded on Ciorra's provocation of asking architects to do an actual project when exhibiting work in a museum of architecture, by offering a hybrid display of "part objects" deployed as different modes of representation, opening up the "score" of a project under construction as a process leading from site considerations to the potential for inhabitation, while also promoting imaginary associations akin to the narrative strategy of the figures introduced by the project's built components.

I propose to introduce the conceptual spatiotemporal figure of topological interpenetration known as Klein Bottle to recast Krauss's art-historical diagrams, addressing the limitations embedded in the two-dimensional register of her printed pages by conveying the charge of architecture's four-dimensional dynamics.

The introduction of a Klein Bottle in my re-worked diagram, shown on the next page (Fig. 13) intends to overcome the strictures of modernist and post-modernist conceptions of architecture as object, engaging the expanded field identified by Krauss by opening towards a "cone" that corresponds to the environment in which architecture operates. It also addresses the psychological impact of space/time in transforming the possible barrier of linguistic conventions into an imaginary axis that enriches a subject's exploration of her/his own desires through architecture.

The Klein Bottle is a manifold that offers a conceptual analog for the complex relation that architecture establishes with a continuous flow

of to-and-from movement between its environmental and conceptual concerns, as its surfaces interpenetrate each other – like in a bottle where one can enter and exit without having to return on one’s own trajectory. At the same time, this Klein Bottle is graphically represented as bending around a void, transiting across an axis corresponding to architecture’s multiple modes of representation, as they establish a connection between architectural figures and part-objects.

My intention is to conceptually position these two installations in relation to this diagram centered on a Klein Bottle, thus putting forth the notion of architectural installation as environmental apparatus, as opposed to limiting attention to a building’s inevitable constitution as object. In the diagram, the Biennale installation is positioned diagonally opposite to the environmental cone that reworks Krauss’s expanded field, which I have posited as a point of entry into the interrogation about the notion of “not architecture”, acting as a pole of attraction to its topological unfolding. The MAXXI installation is positioned at one end of the imaginary axis linking part-objects to figures, crossing through the bend of the Klein Bottle as it explored how to put on display a project through multiple linguistic parameters.

While one diagonal direction (from top left to low right) is set by a time-based musical performance actualized in space, the other one (from low left to top right) suspends the role of time in terms of the thrust towards a project’s actualization in a building. Positioned in this conceptual con-stellation, these installations suggest possible strategies through which architecture can productively reformulate questions emerging from the world of art, within spaces devoted to art and architecture’s display.

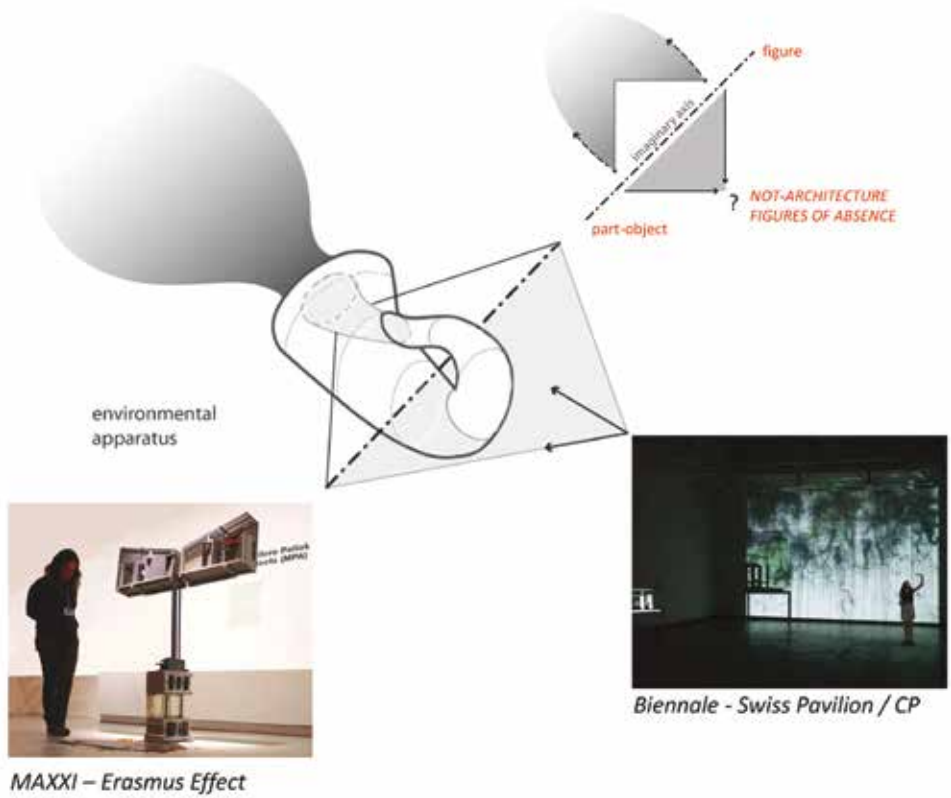


Fig. 13. Marpillero Pollak Architects, *Recycling Terminal Iron Works*, Installation for the “Erasmus Effect” Exhibition, MAXXI Roma, 2013. Environmental Apparatus, with Two Installations on Topological Poles of Klein Bottle and Imaginary Axis

**Stare sul confine.
Una mostra come azione di ricerca**

Saul Marcadent

Nell'introduzione al libro *Curatorial Dreams: Critics Imagine Exhibitions*, focalizzato su un inventario di mostre immaginarie, pensate in ambito accademico e museale però mai realizzate, le curatrici Shelley Ruth Butler e Erica Lehrer scrivono:

We explore the concrete process of designing exhibitions as a mode of thinking, theorizing, researching, experimenting, and argumentation that reconsiders the forms these can – and perhaps should – take. [...] Imagining an exhibition can be seen as a form of “constructive criticism” that affirms the underlying hopes, investments, and aspirations that may have drawn scholars into the fields in the first place.¹

Considerazioni di questa natura sostengono, nell'autunno 2016, la progettazione e la curatela di una mostra che integra e sostanzia la strumentazione metodologica di una tesi di dottorato sull'orizzonte editoriale contemporaneo. Più precisamente, la tesi si focalizza su riviste *self-initiated*, non sostenute da un editore o da un gruppo editoriale, caratterizzate da una periodicità lenta – due numeri all'anno – e posizionate, soprattutto in una fase iniziale, all'esterno del circuito di larga diffusione². Nel corso del triennio di dottorato³ l'osservazione delle peculiarità di queste riviste, in particolare la loro natura ibrida e le qualità fisiche, suggerisce la necessità di riflettere sia sulle potenzialità materiali che immateriali dell'oggetto di studio e la mostra si configura come un dispositivo per costruire dei ragionamenti tridimensionali. Intitolata “Fiamme: cinquanta riviste contemporanee d'arte, moda, design e architettura”, è allestita da maggio a giugno 2017⁴ negli ambienti della biblioteca dell'Università Iuav di Venezia ed è promossa dal Sistema bibliotecario e documentale di ateneo. La mostra è affiancata, durante il periodo di apertura, da un tavolo di discussione⁵ organizzato per riflettere sull'energica proliferazione di riviste *self-initiated* fondate nel nuovo millennio, ovvero nel momento in cui sembra tramontare un'idea di editoria novecentesca, poiché i periodici di larga diffusione perdono presa e i mass media migrano sul web⁶.

La selezione, articolata in cinquanta titoli internazionali d'arte, moda, design e architettura, non è esaustiva ma restituisce un frammento del fenomeno ed è tesa a delineare un panorama. Trattandosi di esperienze dal carattere indipendente e perlopiù molto giovani, tutte hanno una circolazione limitata e sono difficilmente intercettabili attraverso i canali tradizionali dell'acquisizione bibliotecaria: "Fiamme" determina, perciò, l'avvio di una nuova acquisizione, oggi collocata in modo compatto nella Sala periodici della biblioteca di ateneo.

La mostra, in quanto azione di ricerca in sé⁷, è intesa come altra forma di scrittura o, più precisamente, come scrittura nello spazio: l'operazione, di carattere sperimentale, si configura come un capitolo svolto a tre dimensioni. L'osservazione fisica dell'oggetto di studio e le riflessioni accese per metterlo in scena determinano una sua maggiore comprensione e una graduale presa di consapevolezza. A questo proposito Andrew Renton, Director of Curating alla Goldsmiths di Londra, scrive:

I want to argue for something else: that there is an emerging discipline of curating that relocates its legacies, as it gradually frees itself from the constraints of the institution and comes to occupy a unique place in the academy [...]. The discourse of curating is not about methodologies of display or histories of the museum, but about an expanded field of practice [...]. It's tempting even to propose curating as a genre. Curating not so much as critique or commentary, but as a formal manifestation of practice. Genre, here, is a definable space or language within or against one might work continuously.⁸

1. Oggetti editoriali, oggetti di studio

Numerose caratteristiche accomunano le pubblicazioni in mostra: sono specializzate in nicchie di pubblico, di genere e di argomento, si caratterizzano per la tiratura limitata e un alto grado di sperimentazione nella progettazione editoriale, sono il frutto del lavoro condiviso di un gruppo di persone che coltiva i valori dell'intimità e intende la rivista come traduzione di un'urgenza espressiva, come "una risposta poetica e politica"⁹. Il titolo "Fiamme" allude da un lato a quest'impellenza, che si manifesta in una relazione con il tempo anche molto breve – alcuni dei titoli selezionati cessano le pubblicazioni durante la proget-



Fig. 01. Copia di “The Happy Reader” (Londra 2014) nell’ambito di “Fiamme: cinquanta riviste contemporanee d’arte, moda, design e architettura”, Università Iuav di Venezia, biblioteca di ateneo, maggio-giugno 2017. Fotografia di documentazione di A. Maurandi

tazione della mostra – dall’altro a un’intensità e capacità di innescare altre situazioni editoriali, oltre ad avere una lunga persistenza nell’immaginario dei lettori e dei frequentatori della nicchia.

La maggior parte delle riviste sono fondate in città europee tra il 2011 e il 2016 e la più longeva è “Cabinet” (New York, 2001), trimestrale d’arte monotematico che però smette le pubblicazioni nel 2017 (il numero 63, *The Desert*, in mostra è l’ultimo pubblicato). La periodicità più frequente è semestrale e una decina non seguono un andamento regolare ma sono pubblicate nel momento in cui la qualità dei contenuti ha raggiunto un livello soddisfacente e i mezzi economici a disposizione permettono la stampa e la distribuzione.

La selezione non include riviste esclusivamente visive o testuali, tutte lavorano tenendo insieme immagine e testo. Nessuna è esplicitamente di fotografia eppure sono espressione di un raffinato linguaggio visuale che ne fa largo uso. Nate nell’era digitale, sono integrate a piattaforme con contenuti alternativi al formato cartaceo: seppure accomunati da un’urgenza espressiva che si traduce in uno strumento concreto – la rivista nella sua materialità – i gruppi di lavoro percepiscono il web come un alleato, determinante per supportare la circolazione e la comunicazione del proprio operato. I rapporti con il parallelo mondo digitale sono proficui, in armonia con la complessità mediale del presente che richiede un’interazione serena e duttile tra media e tecnologie differenti.

2. Geografie

“Fiamme” prevede il coinvolgimento di Biblioteca Iuav a partire dalle prime fasi, generando interrogativi sulla sua missione e sull’adeguamento della missione allo scenario contemporaneo¹⁰. Il legame cresce e si consolida non soltanto attraverso la mostra e l’avvio dell’acquisizione ma anche elaborando, in sinergia con il personale, un report, con circolazione interna, sulla diffusione dei cinquanta titoli nel circuito bibliotecario nazionale e internazionale che ha portato a galla una serie di dati rilevanti. Al momento dell’indagine solo sette titoli tra quelli in mostra sono posseduti da biblioteche italiane afferenti al Sistema Bibliotecario Nazionale e nessuno compare nei cataloghi di quelle principali come Biblioteca Centrale di Roma e Biblioteca Centrale di Firenze, neppure le sei riviste italiane selezionate: “Cartography” (Milano, 2016), “Dispensa” (Faenza, 2013), “Genda” (Milano, 2015),



Fig. 02. Copie di “Odiseo”, da sinistra a destra: vol. 7 *The Truth*, 2016, immagine di copertina di J. Hernández; vol. 6 *Nature and artifice*, 2015, immagine di copertina di A. Lajeunie; vol. 8 *The rift between the other and me*, 2016. Immagine di copertina di C. Grassl

Fig. 03. Copertina di “Archivist”, n. 3 *Chloé*, 2017. Immagine di J. T. Hamon

“The Lazlo Reader” (Roma, 2016), “Maps” (Lodi-Reggio Calabria, 2016), “San Rocco” (Milano, 2010)¹¹. Più in generale, si rileva una distribuzione territoriale limitata, ovvero le pubblicazioni sono presenti più facilmente in biblioteche prossime alle città in cui vengono editate. Seppure una buona parte dei cinquanta titoli compaia nei cataloghi delle biblioteche di musei d’arte contemporanea, nessuna di queste ha una collezione significativa, neppure in Nord America dove il possesso è più ampio. Nell’insieme, il report mostra la scarsa presenza di queste riviste, sfuggenti ai parametri biblioteconomici, sia in strutture nazionali che internazionali (quattro non sono possedute in nessuna biblioteca nel mondo) e la difficoltà ad accedervi.

Nel gennaio 2017, in seguito alla finalizzazione della selezione, si procede con il coinvolgimento delle riviste mediante uno scambio di e-mail con i gruppi redazionali e, in particolare, con i fondatori, gli editor o gli art director di ciascuna. La lettera di invito introduce l’iniziativa e richiede due copie dell’ultimo numero pubblicato, una per la mostra e una per essere acquisita dall’istituzione. La risposta è immediata e positiva: i gruppi di lavoro mostrano il proprio entusiasmo a partecipare, anche per la presenza di Biblioteca Iuav che manifesta interesse ad accogliere questo tipo di produzioni. I plichi, spesso personalizzati e accompagnati da una lettera o da un biglietto scritto a mano, arrivano a Venezia nei mesi di febbraio e marzo da posti molto lontani e da quattro continenti – Europa, America, Asia e Oceania – rivelando, in molti casi, materiale ulteriore a quello richiesto: numeri arretrati, edizioni speciali ed ephemera.

3. Parti del discorso

Il sottotitolo della mostra, “Cinquanta riviste internazionali d’arte, moda, design e architettura”, afferma i principali campi disciplinari attraversati¹². È cruciale, però, metterne in luce l’interdisciplinarietà e, in alcuni casi, la specializzazione in nicchie di argomento, che la semplificazione del sottotitolo non è in grado di restituire. È il caso, per esempio, di riviste che indagano l’erotismo come “Odiseo” (Barcellona, 2014) o che esplorano la dimensione dell’archivio come “Archivist” (Londra, 2012). Questo a dimostrare che sono progetti non facilmente riconducibili ad ambiti disciplinari ma che per lo più ruotano attorno alle ossessioni dei propri fondatori, per poi maturare e trasformarsi in punti di vista precisi e affilati.

Considerazioni di questo tipo hanno condotto all'articolazione di un discorso per parole chiave, a maglia larga, utile per non confinare le riviste in categorie tradizionali o chiuderle in un ordine cronologico. Le quattro parole che articolano la mostra – *esplorazione*, *classicità*, *concentrazione*, *intimità* – tengono insieme titoli eterogenei sul piano degli argomenti e dei contenuti trattati e attivano nuove connessioni. *Esplorazione* include riviste che rileggono il tema del viaggio, del confine e della migrazione, esplorando i luoghi attraverso la geografia, la scrittura e la fotografia. Le pubblicazioni riunite in *classicità* riscoprono forme di editoria già esistite ma nel contempo introducono innovazioni sul piano del contenuto, della ricerca e della teoria. *Concentrazione* include pubblicazioni spesso concise, a volte monotematiche, che condensano, in pochi fogli o in una parola, idee e visioni. *Intimità* raccoglie riviste che stabiliscono un rapporto intimo e diretto con il lettore, abili nel relazionarsi con le questioni di genere, con il tema del corpo e della sessualità. Le quattro sezioni sono anticipate da una sequenza di riviste nate nei primi anni Duemila e in alcuni casi già terminate. Concepita come introduzione al progetto espositivo, la sequenza include esperienze editoriali precorritrici di tendenze successive.

Questo modo di procedere si avvicina a un'attitudine curatoriale esemplificata, nel fare mostre, dall'azione dalla curatrice ed exhibition maker Judith Clark, che scrive:

Curating is like creating a new grammar, new patterns of time and reference. The readability of objects shifts. I am constantly amazed at the simplicity of the routes taken in exhibitions, their inevitable logic. Unlike language, but more like the multiple meanings of a pack of tarot cards, objects can be read back to front and side to side.¹³

4. Mettere in pagina, mettere in mostra

“Fiamme” è una mostra da sfogliare, leggere e consultare. Il lettore – si preferisce non utilizzare la parola visitatore – ha la possibilità di entrare in relazione con i materiali selezionati, trascorrere del tempo negli ambienti della biblioteca per immergersi nelle pagine delle riviste:

Printed publications are tactile and, therefore, authoritative. Holding a freshly printed and tightly bound article while whiffing the scent of its paper and ink and caressing its dull or shiny, smooth pages cannot be equaled. Intimacy is the key. Turning pages is the quintessence of interactivity. It may not allow the reader to click on related links that branch into netherworlds of information, but rather it focuses attention on the word and image at hand (and in hand).¹⁴

L'attenzione all'esperienza fisica e al legame tattile orienta la messa in mostra delle cinquanta riviste, sia nel suo dispiegarsi all'interno delle sale della biblioteca sia nella progettazione del display. Si è scelto, da subito, di occupare i tre piani dell'edificio: la sezione introduttiva e le pubblicazioni raccolte in *esplorazione* e *classicità* sono disposte nell'atrio al secondo piano, zona di transito molto trafficata e dedicata ai prestiti e alle restituzioni; *concentrazione* è posizionata in Sala periodici al terzo piano; le riviste riunite in *intimità* sono fruibili al quarto, in Sala collezioni speciali, la meno frequentata e riservata agli studiosi, nonché collocata in alto nel sottotetto.

Seppur diffusa, "Fiamme" entra, concettualmente, in punta di piedi in biblioteca, introducendo dei materiali inusuali, non ancora posseduti dall'istituzione e che necessitano di tempo e di un racconto per essere compresi pienamente. Per questa ragione, la progettazione del display tiene conto di due fattori in particolare: l'integrazione con il luogo e la riconoscibilità, affinché i periodici siano distinguibili tra i molti oggetti editoriali già presenti nelle sale.

La mostra si sviluppa in un display costituito da una moquette di feltro blu, spesso alcuni millimetri, utilizzata per rivestire le superfici orizzontali come i tavoli, della stessa altezza e affiancati, e i ripiani terminali degli scaffali. Le riviste non sono soltanto appoggiate sul feltro ma ciascuna è incastonata in una zona ritagliata su misura, ovvero ha un proprio posto in cui essere collocata una volta che è stata letta o sfogliata. Per rafforzare ulteriormente l'idea di prendersi cura di questi materiali ed evitare la loro dispersione in biblioteca, nella zona ritagliata è inserita la didascalia: stampata su un cartoncino bianco, include le informazioni essenziali – titolo, città, anno, periodicità, numeri pubblicati e sito web – ed è rivelata al lettore soltanto nel momento in cui decide di sollevare il fascicolo per poterlo consul-



Fig. 04. Copia di “The Plant” (Barcellona 2011) nell’ambito di “Fiamme: cinquanta riviste contemporanee d’arte, moda, design e architettura”, Università Iuav di Venezia, biblioteca di ateneo, maggio-giugno 2017. Fotografia di documentazione di A. Maurandi

Fig. 05. Copie di “MC1R” (Amburgo 2014) nell’ambito di “Fiamme: cinquanta riviste contemporanee d’arte, moda, design e architettura”, Università Iuav di Venezia, biblioteca di ateneo, maggio-giugno 2017. Fotografia di documentazione di A. Maurandi

tare. È possibile definire questo display *site-specific* poiché realizzato nel luogo e per il luogo. Ciascuna sezione, infatti, è associata agli ambienti a partire dalle proprie peculiarità: per esempio *intimità*, che raccoglie titoli focalizzati su nicchie molto ristrette di pubblico e di argomento, è situata nella sala all'ultimo piano, la più raccolta e intima, per facilitare una maggiore vicinanza tra i lettori e le riviste incluse nella sezione. Possiamo definire il display anche *size-specific*, poiché il tappeto, facilmente applicabile e altrettanto facilmente rimovibile, è ritagliato secondo la misura delle superfici dei tavoli e dei ripiani e su misura per i materiali in mostra.

Una volta associate le parole chiave ai vari ambienti, molta attenzione è riservata alla disposizione dei fascicoli, avvicinati per somiglianze sia concettuali che formali, seguendo un ordine dettato dalle relazioni che si instaurano via via durante la crescita del progetto.

5. *Culmine*

Nel saggio si è privilegiata una scrittura per frammenti, mossa dalla necessità di puntualizzare aspetti diversi – le ragioni del lavoro di ricerca, il rapporto con la biblioteca di ateneo, le peculiarità dell'oggetto di studio e la sua messa in scena – senza la necessità di centralizzare e raccordare ma tentando di far emergere la ricchezza delle relazioni tessute e inseguendo un “pensiero arcipelagico”¹⁵, non assoluto ma plurale. Nel suo svolgersi, “Fiamme” ha permesso di fare chiarezza, selezionare, affinare gli strumenti e ottenere dei dati ma soprattutto ha innescato l'emersione di nuove questioni, configurandosi come “un momento riflessivo in cui la selezione degli oggetti in mostra giunge a modificare e alterare la tesi originaria con effetto sorprendente”¹⁶. Ci si è interrogati sul posizionamento delle riviste di nicchia all'interno di biblioteche accademiche e non accademiche e si è ragionato sulle modalità più appropriate per mostrare l'oggetto di studio, intrinsecamente molto eloquente e poco luminoso:

Sarebbe criminale e stupido mettere le lucciole sotto un riflettore credendo di poterle osservare meglio. E non serve a nulla studiarle avendole prima uccise, trafitte con uno spillo e fissate su un tavolo da entomologo, od osservate come se fossero cose antichissime prigioniere nell'ambra da milioni di anni. Per conoscere le lucciole, bisogna vederle nel presente della loro sopravvivenza: bisogna

vederle danzare vive nel cuore della notte, anche se quella notte viene spazzata via da qualche feroce riflettore.¹⁷

La temporaneità che connota le riviste selezionate diventa un punto di forza e la mostra porta l'attenzione sulla loro luminosità intermittente, che può determinare, a tratti, qualcosa di molto vistoso. Prendendo corpo, la mostra coinvolge emotivamente e intellettualmente numerose persone, sperimentando modalità di connessione nuove che consentono l'emersione di una geografia di relazioni culturali esistente ma poco conosciuta: sono infatti rare le istituzioni, anche universitarie, che dispongono di strumenti capaci di captare questa situazione. Attraverso la mostra e la stretta collaborazione con Biblioteca Iuav si intercettano queste esperienze editoriali e si innesca un'azione: le riviste selezionate si sostanziano come oggetti da conservare, collezionare e approfondire nello spazio di un'istituzione pubblica votata allo studio e alla ricerca, spezzando la convinzione diffusa che l'accademia può solo commentare ciò che succede fuori e non determinare gli accadimenti.

1. R. Butler Shelley, E. Lehrer (a cura di), *Curatorial Dreams: Critics Imagine Exhibitions*, McGill-Queen's University Press, Montréal 2016, pp. 6-9.

2. I casi studio della tesi sono quattro: "Visionaire", "Purple", "Self Service" e "A Magazine Curated By". Si tratta di riviste di moda fondate dal 1991 al 2001 negli Stati Uniti e in Europa e tutt'oggi attive e accreditate.

3. Il dottorato all'Università Iuav di Venezia (Dottorato in Architettura, città e design, Curriculum in Scienze del design) è iniziato nel novembre 2014 e la tesi è discussa nel maggio 2018.

4. In concomitanza con l'avvio della Biennale Arte 2017, VIVA ARTE VIVA, a cura di Christine Macel.

5. Sono coinvolti gli art director Cristiano Guerri e Francesco Valtolina, e, per Iuav, Maria Luisa Frisa, Gabriele Monti, Anna Tonicello, Angela Vettese oltre a Mario Lupano e Camilla Salvaneschi, co-curatori della mostra.

6. Si vedano a questo proposito le ricerche condotte dall'art director Jeremy Leslie, in particolare: J. Leslie, *The Modern Magazine: Visual Journalism in the Digital Era*, Laurence King, London 2013.

7. Scrivono gli studiosi Paul O'Neill e Mick Wilson: "Integral to the expanded conception of the curatorial, there has been renewed recognition of the exhibition itself as a potential mode of research

action, which exceeds the familiar idea of research activities being conducted in order to generate exhibitions." P. O'Neill, M. Wilson, *Curating Research*, Open Editions-de Appel Arts Centre, London-Amsterdam 2010, p. 17.

8. A. Renton, *Forms of Practice: Curating in the Academy*, in "The Exhibitionist", n. 4, 2011, pp. 55-56.

9. "A poetical and political response", O. Zahm, *Preface*, in E. Fleiss, O. Zahm (a cura di), *Purple Anthology. Art, Prose, Fashion, Music, Architecture, Sex*, Rizzoli International-Purple Institute, New York 2008, p. 10.

10. Nel corso del tavolo di discussione, Anna Tonicello, allora capo divisione Sistema bibliotecario e documentale, si sofferma sugli aspetti che "Fiamme" mette in evidenza rispetto alle politiche di acquisizione e alle tendenze che si sono affermate nell'ultimo decennio nelle biblioteche accademiche, inclusa l'individuazione di nuove best practices nell'acquisizione di materiali bibliografici prima non contemplati o di difficile reperimento.

11. Il report mette in luce come, al contrario delle biblioteche centrali italiane, Bibliothèque Nationale de France sia attenta nel possedere tutte le riviste pubblicate sul territorio francese (quattro i titoli selezionati per "Fiamme: cinquanta riviste contemporanee d'arte, moda, design e architettura").

12. I campi aderiscono all'offerta formativa Iuav, articolata in sei ambiti disciplinari: Architettura, Arti visive, Design, Moda, Pianificazione, Teatro e Arti performative.

13. J. Clark, *Statement I*, in K. Debo (a cura di), *The Fashion museum: Backstage*, Ludion, Ghent 2002, p. 147.

14. S. Heller, *Alternative Publishing in the Twentieth Century*, in D. Renard (a cura di), *The Last Magazine*, Universe Publishing-Rizzoli International, New York 2006, p. 43.

15. H. U. Obrist, *Fare una mostra*, Utet, Novara 2014, p. 26; ed. or. *Ways of Curating*, Penguin Books, London 2014.

16. “A reflexive moment where the selection of objects comes to modify and subtly alter the original thesis with surprising effect”, C. Breward, *Between the Museum and the Academy: Fashion Research and its Constituencies*, in “Fashion Theory: The Journal of Dress, Body & Culture”, vol. 12, n. 1, 2008, p. 90.

17. G. Didi-Huberman, *Come le lucciole. Una politica della sopravvivenza*, Bollati Boringhieri, Torino 2010, p. 33; ed. or. *Survivance des lucioles*, Les Éditions de Minuit, Paris 2009.

II. Storie esemplari dagli anni Venti agli anni Cinquanta

**“Lo strappo da un mondo morto a un mondo vivo”.
Architettura e mostre tra gli anni Venti e Quaranta**

Orietta Lanzarini

*Gli anni Venti. L'architettura si mostra*¹

“L'architettura [...] ha bamboleggiato per anni, guardandosi nello specchio, o acciuffando come una dama vizza. [...] Difficile era anche incontrare un progetto qualunque, una pianta di casa nelle Mostre ufficiali. [...] Qui si vede – per la prima volta [...] – una sezione dedicata a quest'arte che assomma, in certo modo, tutte le altre”². Il commento di Francesco Saporì alla I Biennale d'Arte di Roma del 1921 rileva una contraddizione evidente: l'architettura, sintesi delle arti, è pressoché sconosciuta al pubblico delle mostre. E quando si palesa, “l'odore di vecchia muffa e di tanfo che esala da questi mostri in miniatura” – i plastici dei ministeri di Pio Piacentini, Manfredo Manfredi, Giulio Magni e altri –, fa sorgere nell'osservatore una domanda, presto cruciale: “perché gli architetti italiani non si dedicano con umiltà, con amore, a costruire la casa, la casa che serve a sé e a tutti?”³.

Una risposta era arrivata dalla “Mostra di casette economiche”, promossa nel gennaio 1921 dall'Associazione Artistica fra i Cultori di Architettura⁴. Nel commentarla Marcello Piacentini notava come la rassegna, quantunque di modesta caratura, avesse “destato tanto interesse presso gli intenditori e presso il pubblico” grazie a un impianto monotematico – in contrasto con “gli avvicinamenti di tendenze e di argomenti più disparati, la confusione caotica di mille stili, di mille maniere grafiche” tipici degli allestimenti dell'epoca⁵. Se consideriamo l'assetto delle mostre negli anni Trenta e lo spirito corporativo – non in senso ideologico ma progettuale –, che animerà gli architetti chiamati ad allestirle, la soluzione indicata da Piacentini appare quasi profetica:

un'esposizione di architettura [...] dovrebbe o essere imbastita su un tema unico o su un insieme di temi simili, od essere organizzata da un gruppo di artisti aventi affinità di vedute e di indirizzo, [...] e dovrebbe finalmente essere costituita di disegni sinceri, non scenografici, da fotografie grandi dal vero, da bozzetti in legno o gesso, e da qualche bel particolare decorativo.⁶

Questa “unità d’indirizzo” emerge da altri due progetti avviati nel 1921. A gennaio iniziano i corsi della Scuola di Architettura dell’Università La Sapienza di Roma con la guida, *primi inter pares*, di Giovannoni e Piacentini⁷. E nel bimestre maggio-giugno, esce il primo numero della loro rivista, “Architettura e Arti Decorative”, pionieristico organo di monitoraggio della ricerca progettuale italiana e internazionale. Per una felice intuizione, ampio spazio è dato proprio alle esposizioni, che diventano un efficace strumento per valutare la promozione e la ricezione dell’architettura.

Il numero inaugurale segnala, oltre alle rassegne citate, la prima “Mostra Nazionale d’Arte Sacra”, ordinata a Venezia nel 1920⁸. Accanto ai veterani Brenno del Giudice, Annibale Rigotti e altri, si afferma qui un drappello di architetti milanesi, di nascita e/o di formazione. A comporlo sono Alpago Novello, Cabiati, Ferrazza, Griffini, Lancia, Mezzanotte, Muzio, Polvara, Ponti, protagonisti – con Giovanni Greppi –, anche della “I Mostra di Architettura”, allestita a Milano nel maggio 1921 e premiata dall’attenzione dei visitatori⁹. Gradualmente la cultura architettonica si stava affermando, come nota Paolo Mezzanotte commentando la rassegna d’arte sacra – presenti Alberto Alpago Novello, Cabiati, Polvara –, tenutasi nella città meneghina nel 1922: il “pubblico un po’ speciale che frequenta questa mostra, [...] dimostra interesse anche alle sale d’architettura, per solito così neglette nelle pubbliche esposizioni”¹⁰.

L’avvio della Fiera Campionaria, nel 1920, aveva aperto ulteriori prospettive nel campo degli allestimenti, destinate a offrire negli anni Trenta, e ancora di più nel dopoguerra, grandi opportunità di ricerca agli architetti¹¹. Nel giro di pochi anni gli appuntamenti fieristici si trasformano in operazioni di successo, abbinando all’aspetto espositivo quello commerciale, centrato sulla produzione industriale in corso di sviluppo.

A quest’altezza temporale cercare una sintesi tra industria e arti è un obiettivo condiviso a livello interazionale, che trova in un’istruzione specialistica uno dei principali strumenti attuativi. Con l’istituzione, nel 1922, dell’Università delle Arti Decorative (poi ISIA), promossa dal consorzio Milano-Monza-Umanitaria, anche il settore espositivo conosce uno sviluppo importante¹². Il nuovo polo formativo, insediato nella Villa Reale di Monza, nasce in “stretta colleganza con le Esposizioni Internazionali”, in modo tale da portare la scuola “a contatto

delle manifestazioni d'arte di ogni paese"¹³. Agli obiettivi informativi e commerciali perseguiti dalle mostre fino ad allora, si aggiunge uno scopo esplicitamente educativo, che diventerà presto prioritario negli eventi di regime.

Nella "I Mostra Internazionale delle Arti Decorative" di Monza del 1923, votata al regionalismo più spinto, il ruolo degli architetti è circoscritto, ma puntuale. Testa di ponte sono i soliti "milanesi": Greppi, nella commissione ordinatrice con Ulisse Stacchini, Gio Ponti, i curatori delle sale dell'arte sacra Griffini e Mezzanotte, e ancora Lancia e Muzio. Nella sezione bergamasca compare Piacentini, mentre in quella romana domina Alessandro Limongelli, come nella successiva mostra del 1925, che include le sale personali di Rigotti e di Giandante X¹⁴. Sul piano dell'allestimento, le due edizioni presentano al pubblico soprattutto riproposizioni "moderne" dei coevi interni borghesi: delle scenografie "in stile" non tanto diverse da quelle che affollavano all'epoca i musei "d'ambientazione".

Gli orizzonti ristretti delle biennali prestano il fianco alle critiche, inasprite dal confronto con l'"Exposition Internationale des Arts Décoratifs et Industriels Modernes", approntata a Parigi nel 1925 all'insegna dell'innovazione. In realtà, il palinsesto è alquanto vario. A dominare la scena sono i padiglioni, definiti da Roberto Papini una "mostra di scatole più o meno graziose", tra le quali spicca, con la sua retorica "in toga romana", il padiglione italiano di Armando Brasini, premiato dal "successo caloroso" del "grosso pubblico" per il vocabolario solido e riconoscibile¹⁵. Il cronista lo critica, ma riserva i suoi strali più pungenti al rosso padiglione di Melnikov, dileggiato per il "bizzarro effetto" dei piani inclinati, e soprattutto al *Pavillon de l'Exprit Nouveau* sul quale chiosa (solo in didascalia): "L'autore, *architetto estremista*, chiama cellula di villa questa semplice gabbia di muro, di ferro e di vetro"¹⁶.

Certi "estremismi", però, erano maturati anche in Italia e stavano per esplodere, affrancando definitivamente l'architettura moderna dalla sua condizione silente. Sul fronte romano, alla III Biennale del 1925 e soprattutto alla "Mostra degli amatori e cultori di Belle Arti", l'anno seguente, si affacciano, accanto ad Aschieri, Del Debbio e Morpurgo, i giovani Fallica, Morozzo della Rocca, Vietti e molti altri¹⁷. Sul fronte milanese nasce, nel 1926, il Gruppo 7 e fin da subito Castagnoli, Figini, Frette, Larco, Pollini, Rava e Terragni enunciano il loro pensiero

– in particolare su temi controversi quali il rapporto tradizione-modernità e identità nazionale-ricerca internazionale –, dalle pagine di “Rassegna Italiana”¹⁸. I tempi sono alquanto confusi e le perplessità dei “soliti timorati di Dio e della tradizione”¹⁹ non mancano, ma l’impatto è così forte che nel 1927 “il battagliero manipolo di giovanissimi architetti” è accolto, con una selezione di opere, sia alla III Biennale monzese²⁰ (Fig. 01), sia alla mostra “Die Wohnung”, evento “collaterale” del *Weissenhofsiedlung* di Stoccarda.²¹

Per conquistare l’approvazione del potere centrale i giovani razionalisti si ritrovano a Roma nel 1928 alla “Prima Esposizione Italiana di Architettura Razionale”, curata da Gaetano Minnucci e Adalberto Libera, poi transitata per Milano e Torino. Piacentini le dedica una lunga disamina, individuandone i punti deboli: dalla estraneità al contesto, al “francescanesimo architettonico” dovuto a figure strutturali ridotte al minimo²². Più benevolo è il giudizio verso la coeva mostra “IV Centenario di Emanuele Filiberto e X anniversario della vittoria” a Torino, palco d’esordio di Giuseppe Pagano e di altri progettisti²³. Ancora nel 1928 Ponti e Piacentini espugnano la roccaforte della Biennale di Venezia con due interventi²⁴, mentre per diffondere le ricerche in corso, Guido Marangoni fonda “La Casa Bella” e Ponti dà alle stampe “Domus”, seguite nel 1929 da “Rassegna di Architettura”, promossa da Giovanni Rocco, con Bottoni e Griffini. A livello internazionale, infine, la “Pressa-Ausstellung” allestita a Colonia nel 1928, per la quale Muzio e Sironi ideano il padiglione nazionale, lascia un segno profondo sulla cultura espositiva italiana²⁵.

Gli anni Trenta. Alla ricerca di un dialogo tra opere e spazio

La IV mostra monzese del 1930, diventata triennale, rispecchia le novità stratificatesi negli anni. Gli architetti guadagnano terreno grazie ai tre edifici realizzati nel parco, in particolare la Casa Elettrica di Luigi Figini e Gino Pollini, e alla cura di molte parti della mostra²⁶. Abbandonato il folclore regionale, anche l’allestimento mostra segni di aggiornamento. Le sezioni del Werkbund austriaco e tedesco, ordinate da Josef Hoffmann e Ludwig Hilberseimer – ma anche la “Galleria dei Metalli” di Cuzzi, Chessa e Turina –, dimostrano agli organizzatori e al pubblico come per esporre oggetti e arredi si possano usare supporti e vetrine, anziché “ambientarli” mimando un contesto domestico (Fig. 02). Il concetto è ribadito dagli eleganti espositori ideati da Carlo

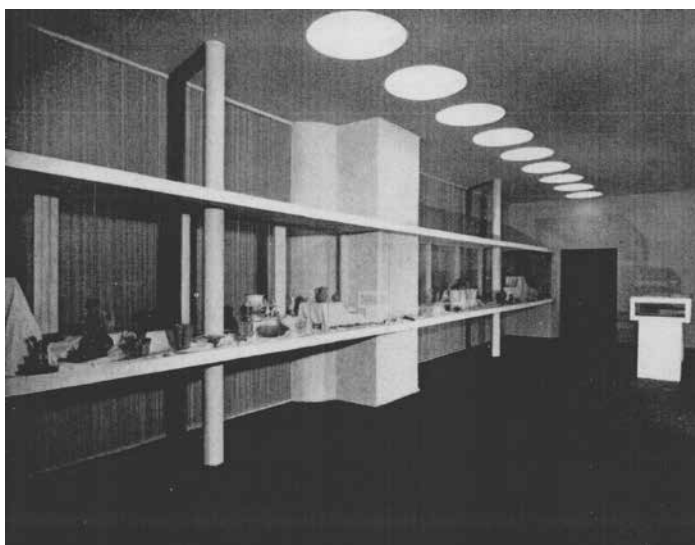
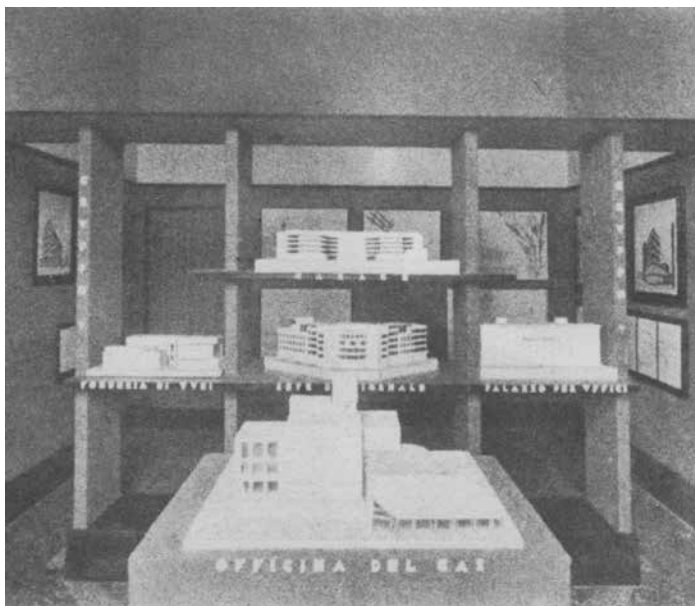


Fig. 01. Sala del Gruppo 7, “III Mostra Internazionale delle Arti Decorative”, Villa Reale, Monza, 1927. Da Pansera 1978, p. 204

Fig. 02. J. Hoffmann, allestimento della “Sezione austriaca”, “IV Esposizione Internazionale delle Arti Decorative e Industriali Moderne”, Villa Reale, Monza, 1930. Da “La Casa Bella”, n. 31, luglio, 1930, p. 32

Scarpa per la sala “Cappellin & c.”: questi elementi sono modellati sulle peculiarità degli oggetti che alloggiano e con i quali innescano un rapporto biunivoco (Fig. 03); i singoli supporti sono poi raccordati tra loro e con le altre parti dell’allestimento in un’unica narrazione²⁷. Se Scarpa dimostra già di conoscere la differenza tra arredare una sala espositiva e allestirla – in modo tale che interagisca con il pubblico –, serviranno alcuni anni affinché gli architetti trasformino in opere questi principi.

I severi allestimenti di Aschieri e Del Debbio per la I Quadriennale di Roma del 1931, riaffermano una linea monumentale che corre parallela a quella razionalista, espressa, nello stesso anno, dalla “II Esposizione Italiana di Architettura Razionale”, curata da Libera, Minnucci, Pagano, Pollini e accolta nella Galleria di Roma di Pietro Maria Bardi. Mentre quest’ultimo si chiedeva, dalle pagine dell’“Ambrosiano”, perché l’architettura moderna non fosse ancora “arte di Stato”²⁸, le scelte compiute per l’evento di regime a più forte caratura propagandistica – la “Mostra della Rivoluzione fascista” a Roma del 1932 –, rivelano come il problema degli architetti, almeno nel campo degli allestimenti, fosse comunicativo. All’epoca, l’architettura veniva ancora illustrata con modalità tradizionali: disegni, fotografie, plastici e ambienti “in stile”; la sua forza “rivoluzionaria”, frutto di nuovi materiali e soprattutto di una nuova concezione spaziale, rimaneva quindi indecifrabile per i visitatori. Diversa era la situazione dei padiglioni, le “intelligenti baracche” – come le chiama Pagano nel 1941 –, che avevano mostrato al pubblico “i primi passi dell’architettura moderna”²⁹. Dunque, non sorprende che per spiegare al popolo l’ascesa “rivoluzionaria” del regime vengano chiamati degli artisti ad allestire le sale, mentre gli architetti rimangono in posizione subordinata. De Renzi e Libera progettano lo scenografico “scatolone” rosso, armato con quattro fasci giganti, che accoglie i visitatori su via Nazionale, e gli ambienti d’ingresso; ancora Libera, con Antonio Valente, chiude il percorso espositivo con il Sacrario dei martiri fascisti. Terragni cura la “sala O”, ma la sua è una prova d’artista, in linea con quelle di Sironi, Nizzoli, Pratelli, e altri.

Di fronte all’accoglienza entusiasta ricevuta, e non solo per piaggeria verso il regime, dalla “Mostra della Rivoluzione”, lo “shock” doveva essere stato forte. Con un solo evento, gli artisti centrano l’obiettivo a cui gli architetti miravano da circa dieci anni: dare “un segno del

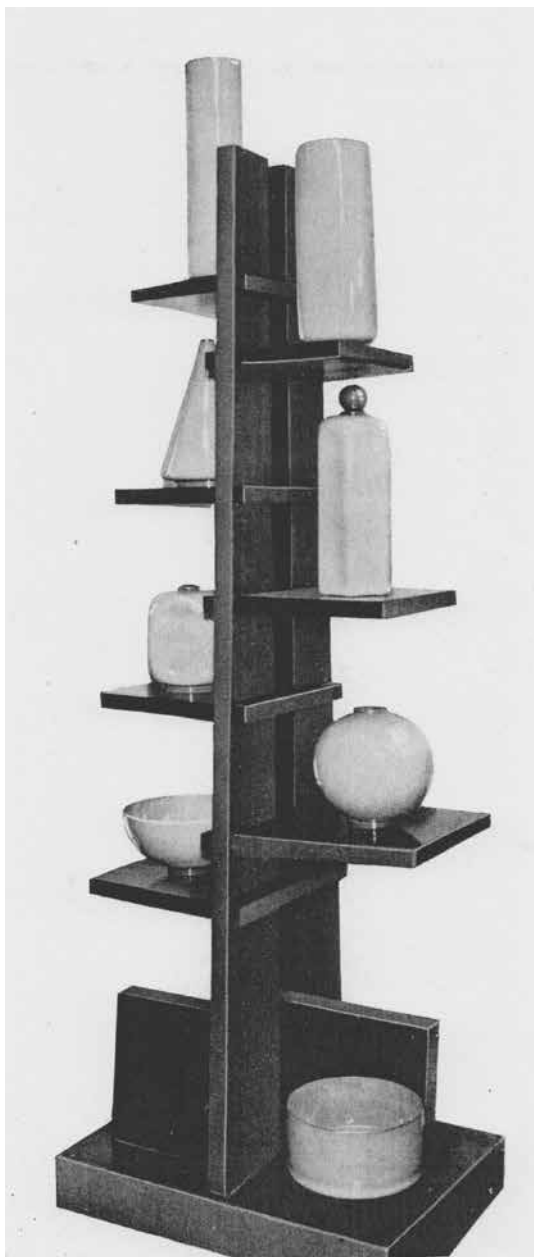


Fig. 03. C. Scarpa, supporto per la "Sala Cappellin & c.", "IV Esposizione Internazionale delle Arti Decorative e Industriali Moderne", Villa Reale, Monza, 1930.
Da "La Casa Bella", n. 32, agosto, 1930, p. 10

distacco delle nuove generazioni da quelle del passato”³⁰ e mostrare al pubblico la forza di un linguaggio in linea con i tempi. Come notano Bianchetti e Pea nel 1941, “per la prima volta un’unità di gusto, un clima, fu assolutamente raggiunto”, anche se “la mostra si distaccava completamente e violentemente, perfino *disordinatamente*, dall’orientamento stilistico dell’architettura europea”³¹. Quel “disordine”, frutto di sollecitazioni visive trasmesse al pubblico da innumerevoli “accorgimenti grafici e scenografici chiaramente derivati dall’arte russa”, in particolare i fotomontaggi³², aveva un unico scopo: creare “degli ambienti ricchi di suggestione, di pathos, di emotività, capaci veramente di determinare nel visitatore una comprensione dei fatti rappresentati efficace e durevole”³³. Preso atto della situazione, gli architetti s’impegnano a rafforzare l’aspetto educativo – diventato il focus della ricerca artistica e politica –, sostituendo uno spazio “razionale” a quello “disordinato” degli artisti, ma senza perdere la vitalità dell’interazione da loro creata con il pubblico.

Rispetto ai temi principali – l’allestimento delle sale e la progettazione di padiglioni e edifici-modello –, segnali importanti erano giunti anche dall’Europa. In particolare, la mostra del Deutscher Werkbund al “Salon des artistes décorateurs français” di Parigi, curata nel 1930 da Walter Gropius, con Breuer, Bayer e Moholy-Nagy ha un impatto determinante³⁴. Gli elementi delle sale – arredi, vetrine, supporti, ecc. –, sono organizzati secondo un’ideale griglia ortogonale che li associa in una mutua relazione fisica e gerarchica (Fig. 04). L’incongruenza tra allestimento e costruzione, ancora irrisolta nella ricerca italiana, qui non sussiste: lo spazio espositivo esprime lo stesso messaggio di modernità dello spazio costruito, dato che la struttura a griglia o a telaio è la principale matrice dell’architettura contemporanea, sia essa usata in forma materiale o come sistema di coordinate per stabilire l’assetto degli elementi. Il discorso di Gropius e dei suoi coautori continua nel 1931 alla “Deutschen Bauausstellung”, la mostra internazionale dell’edilizia tedesca, a Berlino³⁵. Nella sezione “Ausstellungsstand der Baugewerkschaften” l’uso di fotografie, di simboli e d’iscrizioni genera un palinsesto dinamico, ma impostato con rigore, che aiuta il pubblico a capire e imparare³⁶. La mostra berlinese, inoltre, porta in primo piano il tema caldo dell’abitazione moderna, spiegato ai visitatori nella sezione “Die Wohnung unserer Zeit” attraverso edifici in scala reale; l’anno seguente altre case esemplari affollano la mo-

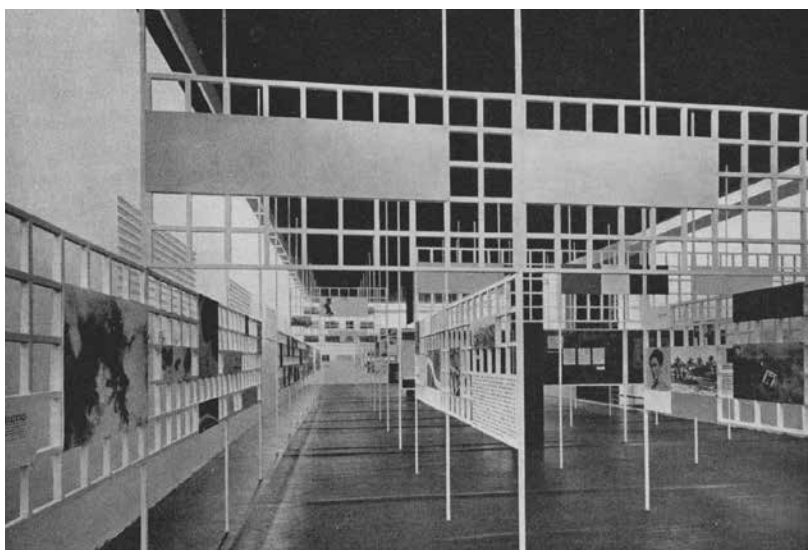
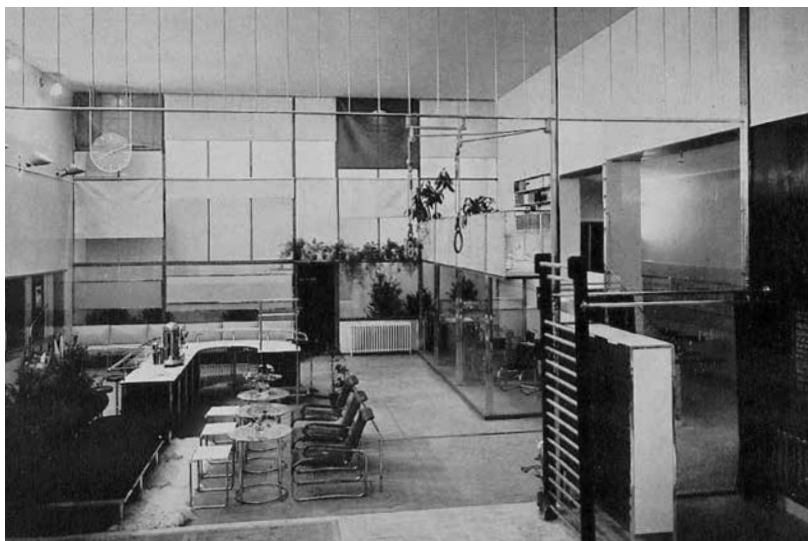


Fig. 04. W. Gropius, M. Breuer, H. Bayer, L. Moholy-Nagy,
sala della “Section Allemande”, “Salon des artistes décorateurs français”, Parigi, 1930.
Da “Die Form”, 11-12, n. 7, Juni, 1930, p. 285

Fig. 05. M. Nizzoli, E. Persico, “Sala della medaglie d’oro”, “Mostra dell’Aeronautica
Italiana”, Milano, Palazzo dell’Arte, 1934. Da M. Visconti di Modrone *et al.* (a cura di),
Esposizione dell’Aeronautica Italiana. Giugno-ottobre 1934-XII. Catalogo ufficiale, Milano,
Edizioni d’Arte Emilio Bestetti 1934, p. 93

stra “Sonne, Luft und Haus für Alle” a Berlino e il quartiere-modello dell’*Österreichische Werkbund* a Vienna, anch’esse oggetto di analisi sulla stampa nostrana³⁷.

Negli eventi organizzati dal 1933 al 1940 circa, queste ed altre istanze internazionali trovano l’eccezionale replica dei progettisti italiani, non solo in termini architettonici, ma di sintesi tra le arti. Il primo terreno di prova è ancora la casa, argomento che domina la V Triennale del 1933, trasferitasi a Milano nel muziano Palazzo dell’Arte. Negli edifici costruiti nel Parco ad esso adiacente, con l’intervento di ben 43 architetti, l’attenzione si sposta dall’abitazione in senso generico, a una sua interpretazione specifica, modellata in base al contesto in cui si trova (città, campagna, montagna, mare), all’abitante che vi dimora (artista, uomo di studio, famiglia, coppia di sposi, aviatore, ospite, ecc.), alla tipologia che la caratterizza (casa unifamiliare, casa in linea, villa, albergo, ecc.) e alla tecnica costruttiva (acciaio, cemento, legno, mattone)³⁸. Tra le altre costruzioni va ricordato l’esemplare Padiglione della Stampa di Luciano Baldessari, mentre la “Mostra internazionale di architettura” rimane l’evento di maggiore impatto sulla cultura progettuale italiana³⁹.

Comparati con quelli delle rassegne precedenti, i contenuti della V edizione appaiono davvero formidabili, anche se non si contano allestimenti particolarmente innovativi. Un anno più tardi, però, un nutrito gruppo di architetti, coordinati da Pagano, può mostrare al pubblico milanese il portato della propria ricerca alla “Mostra dell’Aeronautica italiana”⁴⁰. Alla vigilia dell’apertura, Mussolini aveva accolto a Roma i vincitori dei concorsi per la stazione di Firenze e per Sabaudia, guidati da Giovanni Michelucci e Luigi Piccinato, plaudendo al loro lavoro e implicitamente all’architettura come “arte di Stato”⁴¹. La sostanza di questa investitura, in senso progettuale, affiora da ogni sala della “Mostra Azzurra”: negli allestimenti di Albini, Baldessari, BBPR, Camus, Faludi, Figini e Pollini e altri, i componenti sono raccordati da un rigoroso sistema di assi ortogonali che dimostra quale sia l’essenza della spazialità contemporanea e allo stesso tempo agevola la trasmissione didattica dei contenuti storici, artistici e politici ai visitatori. Paradigma di questi principi è la “Sala della medaglie d’oro” di Marcello Nizzoli e Edoardo Persico, nella quale la griglia, matrice ideale e intimamente italiana dell’architettura, si fa materia disegnando lo spazio espositivo (Fig. 05). Il concetto è ribadito da Franco Albini e Giovanni

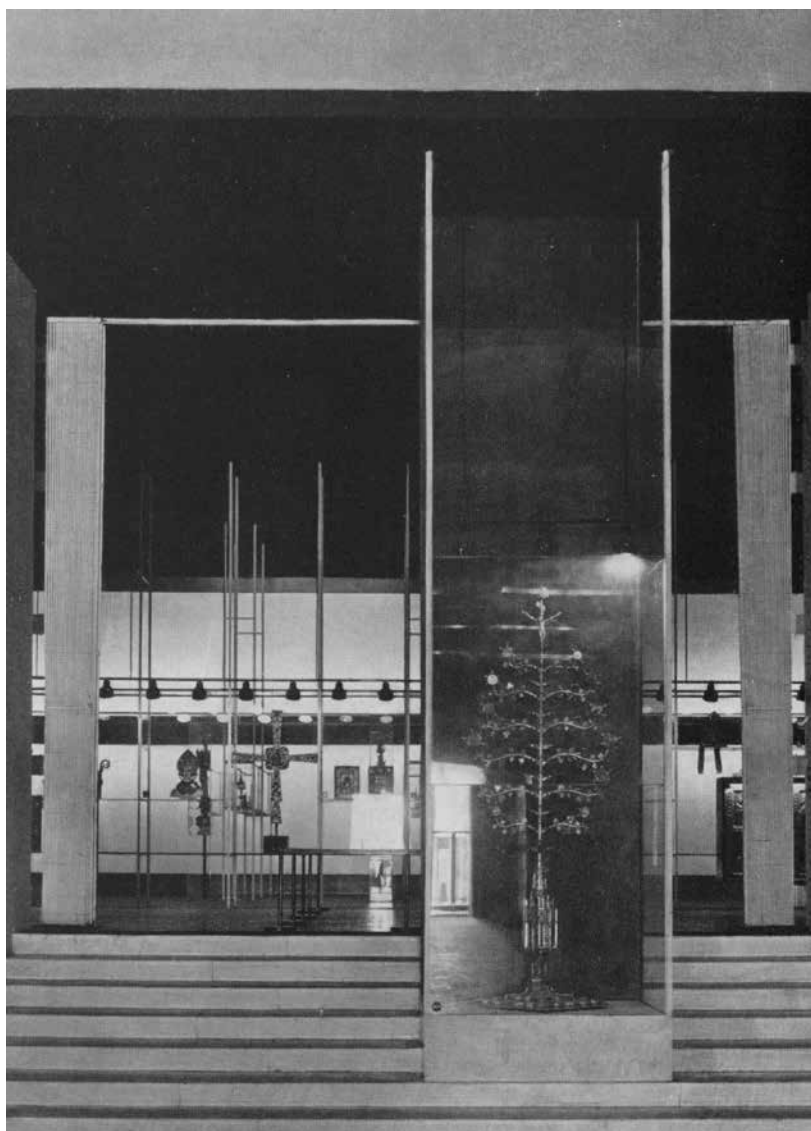


Fig. 06. F. Albini, G. Romano, “Mostra dell’antica oreficeria”,
VI Triennale di Milano, Palazzo dell’Arte, Milano, 1936.
Da R. Aloï, *Esposizioni Architettura Allestimenti*, Hoepli, Milano 1960, p. XXI

Romano nella “Mostra dell’antica oreficeria” alla VI Triennale del 1936⁴² (Fig. 06); per questa edizione, ricca di allestimenti magistrali, i BBPR – già protagonisti nel 1935 della “Mostra nazionale dello sport” con Terragni, Sironi e altri –, ordinano le sale “Coerenza” e “Priorità italiane”, nelle quali il tema della continuità tra passato e presente, asse portante della museografia postbellica, trova una sua prima, didattica, enunciazione⁴³.

Negli anni seguenti gli architetti avranno l’opportunità di aprire indagini in ogni direzione, sia attraverso mostre a tema politico-didattico⁴⁴, sia sconfinando nel campo delle rassegne d’arte. Tra queste, la “Mostra di Leonardo da Vinci” (Figg. 07-08), ordinata a Milano nel 1939 dal solito manipolo di allestitori – BBPR, Bianchetti e Pea, Figini e Pollini, Pica, e altri –, chiude idealmente la stagione espositiva a pochi mesi dall’entrata in guerra dell’Italia, ma al contempo apre una finestra sul futuro:

credo quindi di poter affermare – profetizza il coordinatore Paganò – che il metodo fissato e molti dei procedimenti seguiti possano essere validi anche al di là delle provvisorie manifestazioni delle mostre d’arte: proprio nel campo di più tenace interesse, in cui le esperienze qui fatte possono essere trasportate a vita più duratura: nel campo dei musei nazionali.⁴⁵

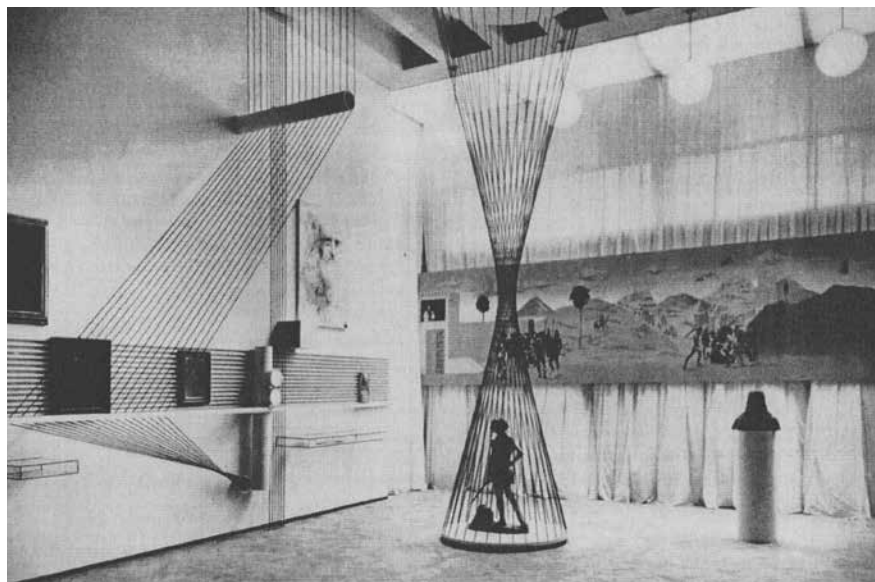


Fig. 07. G. Pagano, “Sala dell’architettura di Leonardo”, “Mostra di Leonardo da Vinci”, Palazzo dell’Arte, Milano, 1939. Da “Rassegna di Architettura”, n. 6, 1939, p. 245

Fig. 08. A. Bianchetti, C. Pea, “Sala iconografica”, “Mostra di Leonardo da Vinci”, Palazzo dell’Arte, Milano, 1939. Da “Rassegna di Architettura”, n. 6, 1939, p. 243

1. Citazione nel titolo G. Pagano, *L'architetto e le esposizioni*, in "Casabella-Costruzioni", nn. 159-160, marzo-aprile 1941, p. 3. Un ringraziamento a Stefano Collicelli Cagol, Matteo Iannello e Marko Pogacnik.

2. F. Saponi, *La prima Mostra Biennale d'Arte in Roma. III. Architettura, Scultura, Decorazione, Bianco e Nero*, in "Emporium", n. 313, gennaio 1921, p. 303.

3. Ivi, pp. 303-304.

4. *Mostra di progetti di Casette Economiche in Roma*, in "Architettura e Arti Decorative", fasc. I, maggio-giugno 1921, pp. 112-116.

5. M. Piacentini, *La Mostra di Architettura alla I Biennale Romana*, in "Architettura e Arti Decorative", fasc. III, settembre-ottobre 1921, pp. 284, 292.

6. Ivi, p. 292.

7. Cfr. C. D'Amato, *La Scuola di Architettura di Gustavo Giovannoni e la sua eredità oggi in Italia*, in "Bollettino del Centro di Studi per la Storia dell'Architettura", n. 1, 2017, pp. 33-46.

8. Cfr. L. Mannini, *Mostre italiane di arte sacra moderna tra l'inizio del Novecento e i primi anni Trenta*, in M. Wellington Gahtan, D. Pegazzano (a cura di), *Sacred Art and the Museum Exhibition. L'arte sacra e la mostra museale*, Lorenzo de' Medici Press, Firenze 2019, pp. 108-110.

9. P. Mezzanotte, *La Prima Mostra di Architettura promossa dalla Famiglia Artistica di Milano*, in "Architettura e Arti Decorative", fasc. III, settembre-ottobre 1921, pp. 298-304.

10. P. Mezzanotte, *La Prima Mostra Nazionale di Arte Sacra in Milano*, in "Architettura e Arti Decorative", fasc. I, maggio-settembre 1922, p. 23; L. Mannini, *op. cit.*, pp. 110-114.

11. Cfr. A. Bianchetti, C. Pea (a cura di), *L'architettura delle mostre. 1925-1940*, in "Casabella-Costruzioni", XIV, nn. 159-160, marzo-aprile 1941, pp. 34-95; manca ancora uno studio sull'argomento, cruciale per la storia delle mostre.

12. Cfr. A. Pansera, *Storia e cronaca della Triennale*, Longanesi & C., Milano 1978, pp. 13-25.

13. *Università delle Arti Decorative del Consorzio Milano-Monza-Umanitaria*, Cooperativa Grafica degli Operai, Milano 1922, p. 4.

14. Per un quadro delle due edizioni, cfr. A. Pansera, *Storia e cronaca della Triennale*, cit., pp. 133-184. Su Limongelli e sulle coeve mostre di regime, cfr. A. Roscini Vitali, *Le Esposizioni della Roma Fascista. Arte e architettura dell'effimero (1923-1938)*, tesi di dottorato, Università degli Studi La Sapienza, Roma, 2016.

15. R. Papini, *Le arti a Parigi nel 1925. L'architettura*, in "Architettura e Arti Decorative", fasc. V, gennaio 1926, pp. 213, 226, 232.

16. Ivi, pp. 212, 224, 226. Il corsivo è mio.

17. C. Cecchelli, *L'architettura alla*

Terza Biennale romana, in “Architettura e Arti Decorative”, fasc. XI-XII, luglio-agosto 1925, pp. 528-545; Civis Romanus, *L'architettura alla Mostra degli amatori e cultori di Belle Arti in Roma*, in “Architettura e Arti Decorative”, fasc. X, giugno, 1926, pp. 449-459.

18. Cfr. M. Cennamo (a cura di), *Materiali per l'analisi dell'architettura moderna. La prima Esposizione Italiana di Architettura Razionale*, Fausto Fiorentino Editore, Napoli 1973.

19. R. Papini, *Le arti a Monza nel 1927. Gli italiani*, in “Emporium”, n. 391, 1927, p. 16.

20. Ivi, pp. 14, 16, 18. L'ingresso nel Comitato Artistico di Ponti, Sironi e Margherita Sarfatti potrebbe avere avuto un peso nell'invito al Gruppo 7 (A. Pansera, *Storia e cronaca della Triennale*, cit., p. 190).

21. La selezione del gruppo italiano si deve a Papini; cfr. I. Forino, *Arredamento come arte decorativa*, in “Op. Cit.”, n. 136, settembre 2009, pp. 42-43.

22. M. Piacentini, *Prima internazionale architettonica*, in “Architettura e Arti Decorative”, fasc. XII, agosto 1928, p. 549.

23. P. Marconi, *Commento all'esposizione di Torino 1928*, in “Architettura e Arti Decorative”, fasc. IV, dicembre 1928, pp. 155-181.

24. A. Maraini, *L'architettura e le arti decorative alla XVI Biennale veneziana*, in “Architettura e Arti Decorative”, fasc. II, ottobre 1928, pp. 49-64.

25. Di particolare interesse gli allestimenti di Hans Schumacher; sui legami

con l'Italia cfr. A. Roscini Vitali, *Le Esposizioni della Roma Fascista. Arte e architettura dell'effimero (1923-1938)*, cit., pp. 137-146 (con bibliografia precedente).

26. Cfr. A. Pansera, *op. cit.*, pp. 215-243.

27. Cfr. O. Lanzarini, *Note sull'esperienza di Carlo Scarpa alla Triennale di Milano 1927-1960*, in K. Forster, P. Marini (a cura di), *Studi su Carlo Scarpa 2000-2002*, Marsilio, Venezia 2004, pp. 64-69.

28. Cfr. M. Cennamo (a cura di), *Materiali per l'analisi dell'architettura moderna. Il M.I.A.R.*, Società Editrice Napoletana, Napoli 1976, pp. 37-46.

29. G. Pagano, *Parliamo un po' di esposizioni (1941)*, in Id., *Architettura e città durante il fascismo*, a cura di C. De Seta, Laterza, Roma-Bari 1976, p. 147.

30. A. Bianchetti, C. Pea, *op. cit.*, p. 40.

31. *Ibid.*; il corsivo è mio.

32. Tecnica diventata “da quel momento la maggiore risorsa decorativa degli allestimenti italiani, fino all'abuso” (*ibid.*).

33. D. Alfieri, L. Freddi (a cura di), *La Mostra della Rivoluzione Fascista. Guida Storica*, Partito Nazione Fascista, Roma 1933, p. 9; sull'evento e sue implicazioni cfr. A. Roscini Vitali, *op. cit.*, pp. 156-313.

34. Non a caso, la storia delle mostre su “Casabella-Costruzioni” 1941 inizia con gli allestimenti di Gropius; cfr. A. Bianchetti, C. Pea, *op. cit.*, pp. 34-38; R. Aloj, *Esposizioni Architettura Allestimenti*, Hoepli, Milano 1960, pp. V-XXXIX.

35. La rassegna, sviluppata su 130.000 metri quadri con 60.000 locali coperti, comprendeva anche una sezione italiana; cfr. P. Bottoni, *Berlino 1931*, in “Rassegna di Architettura”, n. 9, 15 settembre 1931, pp. 342-355.
36. V. Rocco, *Activist Photo Spaces. 'Situation Awareness' and the Exhibition of the Building Workers Unions*, in “Journal of Curatorial Studies”, n. 1, 2014, pp. 26-48.
37. R. Rothschild, *Sonne luft und haus für alle (Sole, aria e casa per tutti)*, in “Rassegna di Architettura”, n. 6, 15 giugno 1932, pp. 250-259; R. Rothschild, *Esposizione internazionale “Werkbund-siedlung” a Vienna*, in “Rassegna di Architettura”, nn. 7-8, 15 luglio-15 agosto 1932, pp. 314-327.
38. Cfr. il numero doppio di “Edilizia Moderna”, nn. 10-11, agosto-dicembre 1933.
39. A. Pansera, *op. cit.*, pp. 245-273.
40. O. Lanzarini, “Arte al servizio di un’idea”. Il ruolo dell’*“Esposizione dell’Aeronautica italiana (1934) nel dialogo tra arte, architettura, politica e pubblico*, in “Il Capitale Culturale”, n. 14, 2016, pp. 739-786.
41. Ivi, p. 747.
42. La ricerca sul telaio spaziale – protagonista anche della “Mostra dei materiali non-ferrosi” ordinata da Gropius e Joost Schmidt nel 1934 –, continua nella “Mostra internazionale della produzione in serie”, allestita da A. Pagano alla VII Triennale 1940; cfr. Pansera, *op. cit.*, pp. 307-334.
43. Cfr. ivi, pp. 275-305.
44. Tra i principali eventi romani, la “Mostra nazionale delle colonie estive e dell’assistenza all’infanzia” (1937), la “Mostra augustea della romanità” (1937-1938), la “Mostra autarchica del minerale italiano” (1938-1939).
45. G. Pagano, *Criteri di allestimento della Mostra Leonardesca*, in “Le Arti”, I, n. VI, agosto-settembre 1939, p. 604.

**“*Mnemosyne*” di un regime:
gli spazi della Mostra della Rivoluzione Fascista
al Palazzo delle Esposizioni, 1932-1934**

Fabrizio Gay

La Mostra della Rivoluzione Fascista – come scrive Giorgio Ciucci

era nata per esaltare il periodo della presa del potere da parte di Mussolini e per dargli una connotazione eroica, mitica, venivano riproposte le matrici del fascismo identificandole con l'irruenza dei futuristi, la spiritualità dei razionalisti, l'ordine dei novecentisti, l'elementarità degli strapaesani [...]. Con la mostra, nel '32, si volle mostrare che lo stato era fatto, che aveva una sua forza e una sua immagine.¹

Questa “immagine” proteiforme (eppur coerente) venne messa in scena dall'ottobre 1932 all'ottobre 1934 trasfigurando il neoclassicista Palazzo delle Esposizioni di via Nazionale – costruito mezzo secolo prima da Pio Piacentini – in un moderno “Sacrario storico” del regime in forme che mostravano una “sintesi” (avanguardista) delle Arti rispondente all'ideale di una “Arte di Stato”², affermata in termini che oggi chiameremmo “identità visiva” dello stato-regime di massa. Si trattava di una “immagine totale” – nel senso tecnico che oggi ha in marketing, semiotica visiva e in teoria del “montaggio” – anzitutto per la recezione quantitativa e qualitativa della mostra. Nei due anni d'apertura, “quasi quattro milioni di persone avevano visitato la mostra”³ il cui catalogo⁴ ebbe una tiratura di 250.000 copie che, sommate alle altre immagini dell'evento variamente diffuse, avevano portato al “totale sbalorditivo di 1.630.000 pezzi stampati”⁵, senza contare le riprese filmate. Oltre a essere visitata dal 10,5% della popolazione italiana coeva, la mostra aveva una risonanza mediatica tale da farne un fenomeno di massa che – a conti fatti – incarnò alcuni dei tratti più salienti del cosiddetto “stile littorio”⁶ inteso come denominatore comune a una vasta congerie di artefatti visuali, dall'architettura alla grafica. Si trattava di una “immagine totale” anche perché era tecnicamente concepita come una “sintesi delle arti” propagandista e spaziale (“immersiva”) del tutto analoga a quella esperita dagli ambienti “totali” costruttivisti e, in origine, dagli spazi espositivi elaborati nel corso delle avanguardie astrattiste russo-europee degli anni Venti – dai

controrilievi di Tatlin, le mostre berlinesi di Puni, i Proun spaziali e le sale espositive di Lissitzky, agli interni di Mondrian, del De Stijl e della Bauhaus, ... – che configuravano uno spazio interno come un particolare artefatto visuale e performativo, con la confluenza di forme espressive provenienti dalla pittura e grafica astrattiste, dal lettering plastico, dal collage polimerico e dal fotomontaggio dadaista, dal lettrismo, dall'arte cinetica (le pale rotanti della sala O), dalla poesia visiva, dall'infografica, ...

Ma, a differenza dei concorrenti prototipi modernisti-astrattisti, le sale della “mostra-sacrario” del Decennale erano segnate da un carattere intensamente figurativo, ancorato all'immaginario popolare, esplicitamente riferito agli archetipi della chiesa, del mausoleo, della fabbrica, della tomba, dell'aula di tribunale, ... , spinto fino all'uso di reliquie, reperti, documenti autentici, teatro di performance – cerimonie militari – visitato secondo i protocolli più radicati delle pratiche del pellegrinaggio, dell'ex voto, della via crucis, ... La mostra del 1932 – molto spesso ridescritta nel suo svolgimento espositivo⁷, nelle sue masse documentali⁸ e nella sua risonanza fotografica⁹ – si caratterizzava per il suo concreto radicamento antropologico e il suo carattere intensamente “figurale”, dovuto soprattutto alla mano di Sironi. È questo “carattere figurale” l'aspetto più essenziale per comprendere che cosa s'intendesse esattamente per “immagine” in architettura, nelle Arti e nell'interior design; questione che aveva tentato (con scarso esito) il convegno Volta del 1936¹⁰. Questa nozione di “immagine” era al contempo condivisa e contesa tra i molti e diversi artisti e architetti impegnati, ed era alla base del loro stesso procedimento ideativo delle sale condotto – tipicamente – a partire da “bozzetti” analoghi a quelli praticati in scenografia.

L'asse portante

Il Palazzo delle Esposizioni in via Nazionale (Fig. 01), completamente rivestito all'interno e all'esterno, era trasfigurato – seguendo il dettato di Mussolini¹¹ – in “cosa d'oggi, modernissima dunque e audace, senza malinconici ricordi degli stili decorativi del passato.” Esternamente era ridotto a un'infilata assiale di due volumi compenetrati: un prominente cubo rosso cupo di trenta metri e un soggiacente, largo parallelepipedo sui cui estremi svettavano due “X” di sei metri. Questa massa astratta era figurativamente presidiata dal prodromo di quattro fasci

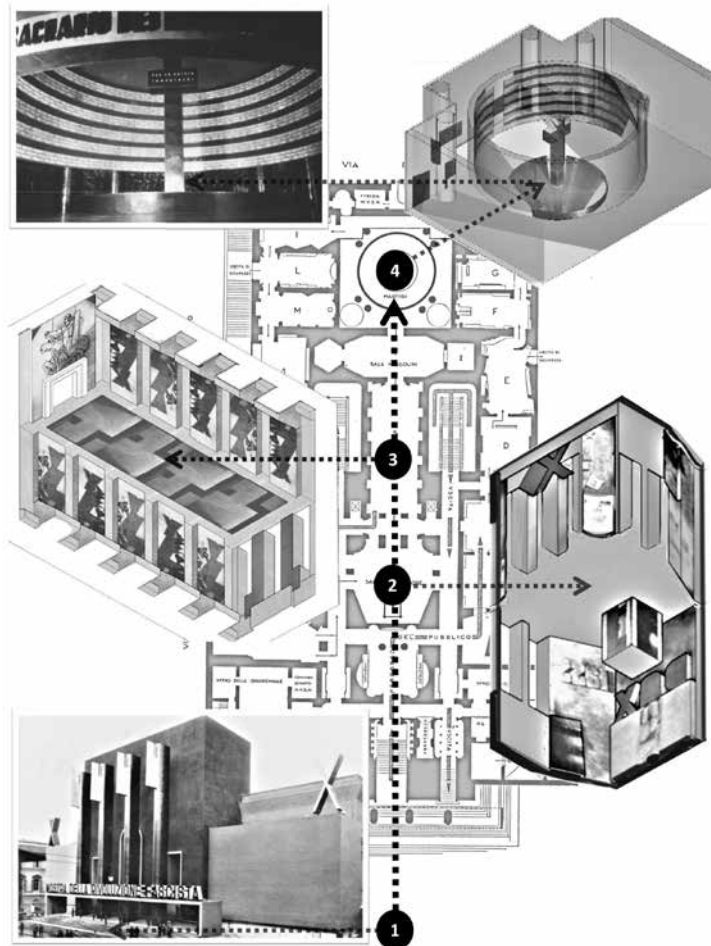


Fig. 01. Asse sacrale della mostra: 1) Facciata su via Nazionale, 2) Sala R (salone d'onore), 3) Galleria dei Fasci, 4) Sacrario dei martiri

littori metallici alti 25 metri trafiggenti lo stilobate virtuale segnato da una bassa pensilina sulla quale correva, per 38 metri, la scritta cubitale che insegnava la mostra. Della facciata celata non restava che la scalinata distesa su via Nazionale, mentre del suo arco trionfale neoclassico non restavano che le imbotti scavate nel cubo rosso.

L'asse centrale delle masse edilizie diveniva all'interno il tratto di percorso più sacrale della mostra, quello delle sale R, S, T e U, l'unico che si percorreva in andata e ritorno, una volta raggiunto nella sala U l'acme mistico e teatrale: il *martyrion* cilindrico largo 14 metri e sollevato di 2 metri e mezzo intorno a una massiva croce in rame di sette metri che portava a mo' di *titulus crucis* la scritta "per la patria immortale". Facciata, vestibolo e *martyrion* – disegnati da Libera, De Renzi e Valente – trasfiguravano l'intero edificio espositivo stilizzandolo nei volumi puri di un tempio di pietra, "sangue", metallo, con fasce e fasci luminescenti, fiaccole e ampio presidio di guardia sotto la perenne colonna sonora dell'inno *Giovinezza*.

L'accesso a questo tratto assiale tra le sale R e U – come obbligava il suo carattere sacrale – non era immediato. I visitatori vi potevano giungere solo dopo l'intera iniziazione storica dispiegata nel percorso perimetrale dalle sale dalla A alla Q, entrando nella sala R che – sagomata su pianta svasata come il portale di una cattedrale – costituiva il vero nartece del tempio. Sironi gli dava forma di antro cavato nella roccia con netti tagli piani, facendo scolpire l'effigie del duce militare in bassorilievo (di Ruggeri) sulla scritta cubitale DUX nella parete che volgeva le spalle all'esterno. Ai piedi di quella parete esclusiva poneva una garitta cubica di acciaio e vetro contenente la ricostruzione e i cimeli della prima stanzetta dalla quale Mussolini aveva diretto *Il Popolo d'Italia*, usando i rulli di stampa del giornale come le quattro colonne angolari del baldacchino-reliquiario.

Quel reliquiario era dunque posto come polo di partenza e di meta (verso e dal *martyrion*) dell'asse espositivo che esprimeva l'ormai avvenuto passaggio storico del fascismo da "movimento" a "regime"¹² scandendolo tra la Galleria dei fasci (sala S) e l'evocazione dell'ultima stanza di Mussolini al *Popolo d'Italia* (sala T) collocata prima del Sacratio. Con la Galleria dei fasci Sironi dava l'espressione più antonomastica della strategia figurativa ch'era riuscito a imporre all'intera mostra. Per esempio, nei pilastri-fasci squadrate posti in parata nella sala S egli sintetizzava le figure della "ascia" e del "saluto romano"

nella sola sporgenza protesa del capitello del pilastro, inclinandone lo sbalzo con l'angolo visivo delle X scolpite nella stanza precedente. Questo dettato figurativo che Sironi – in vario modo e grado – estese anche alle sale allestite dalla variegata compagine degli altri autori, consisteva nel plasmare ogni membratura architettonica con una figuratività ibrida e antropomorfa che sintetizzava – col minimo dei determinativi comuni e dei gesti configurativi – le figure della “colonna”, del “fascio littorio”, della “spada”, della “croce”, della “catena spezzata”, della “fiaccola”, dei “bracci protesi nel saluto romano”. Questo “vocabolario” di figure – grazie all'intensa perentorietà espressa nelle quattro sale sironiane – poteva essere efficacemente declinato nell'intera mostra e nella sua intera grafica propagandistica, nelle più diverse forme espressive – dal gigantesco fotomontaggio alla minima reliquia – anestetizzando e confondendo la differenza tra le categorie del viscerale grottesco, dello storiografico-cronologico, dell'epico, del mitico”.

Il vortice perimetrale

La mostra voleva insegnare una storia mitizzata in un'epica con satelliti lirici di alta e di bassa cultura, tramite un percorso iniziatico perimetrale che concatenava sale configurate attraverso un'ampia escursione di toni e generi espressivi: dal grottesco (satirico) al sacro, dall'aneddotico al monumentale, dalla cronologia all'epica, ... La “catena” degli spazi interni doveva dunque “rimediare” (trans-mediandole) immagini salienti provenienti dai *media* più diversi trasducendole in un “interno”.

È dal cinema – in una sorta di “documentario fatto stanze” – che iniziavano le sale A e B dove Esodo Pratelli montava gigantografici primi piani (collage in rilievo) alla cronologia e geografia dell'entrata nella grande guerra a far da sfondo a vetrine di documenti. Da questo spazio squassato si passava, all'opposto, (Fig. 02) alle composte simmetrie di due silenziosi sacrari di guerra, per attraversare poi il chiassoso e grottesco (goliardico) dileggio dei nemici interni ed esterni. La dinamica squassante trovava poi (Fig. 03) un nuovo rigore negli interni configurati come campi energetici di un futurismo tipograficamente disciplinato negli impaginati ortogonali di Nizzoli che Prampolini metteva a frutto anche nella IV sala al piano superiore (fig. 05), dove trasformava l'infografica celebrativa in decorazione costruttivista.

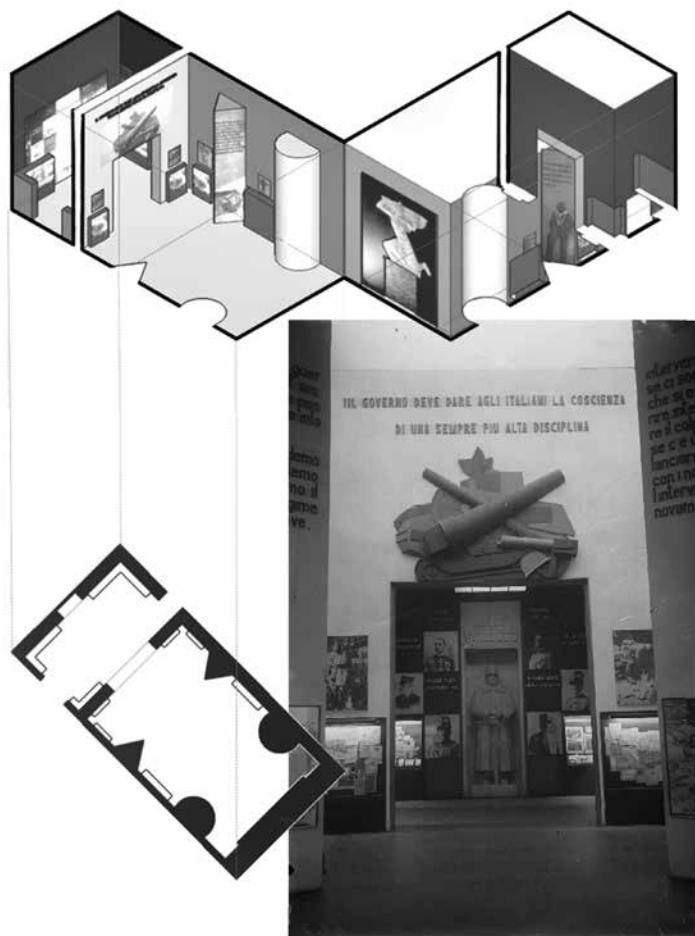


Fig. 02. Sala C (La Grande Guerra: il re saldato e il fante vittorioso) su programma di A. Monti, allestimento di A. Funi e rilievi scultorei di M. Marini e D. Rambelli



Fig. 03. Sala F (il 1919) su programma di D. Dini,
allestimento di M. Nizzoli e pannelli pittorici di E. Prampolini

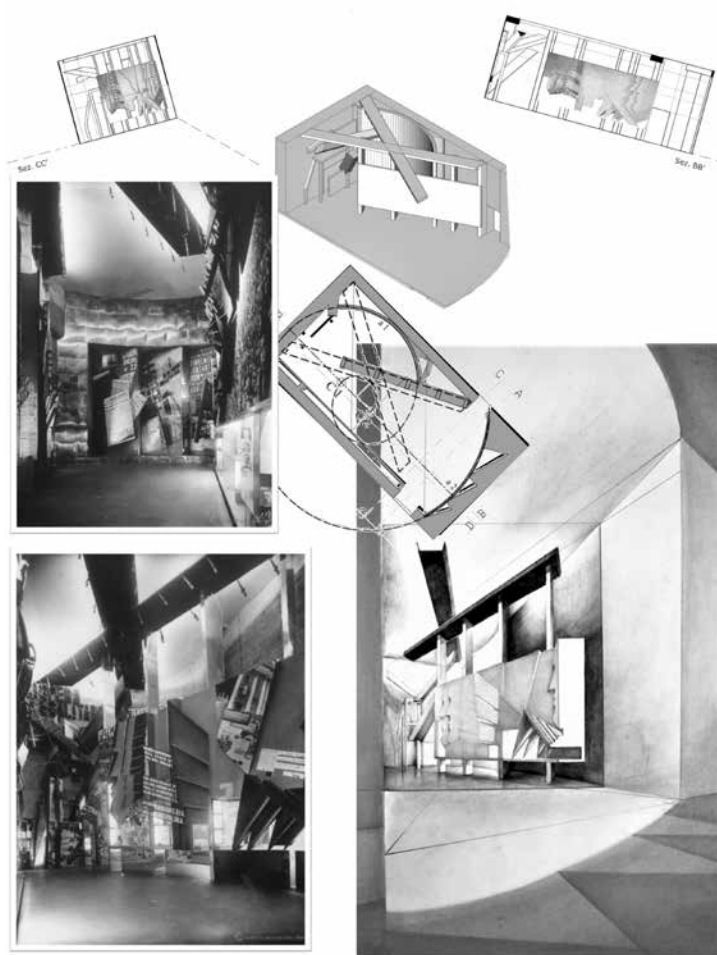


Fig. 04. Sala O (1922: la vigilia della marcia su Roma) programma di E. Arrigoni, allestimento di G. Terragni

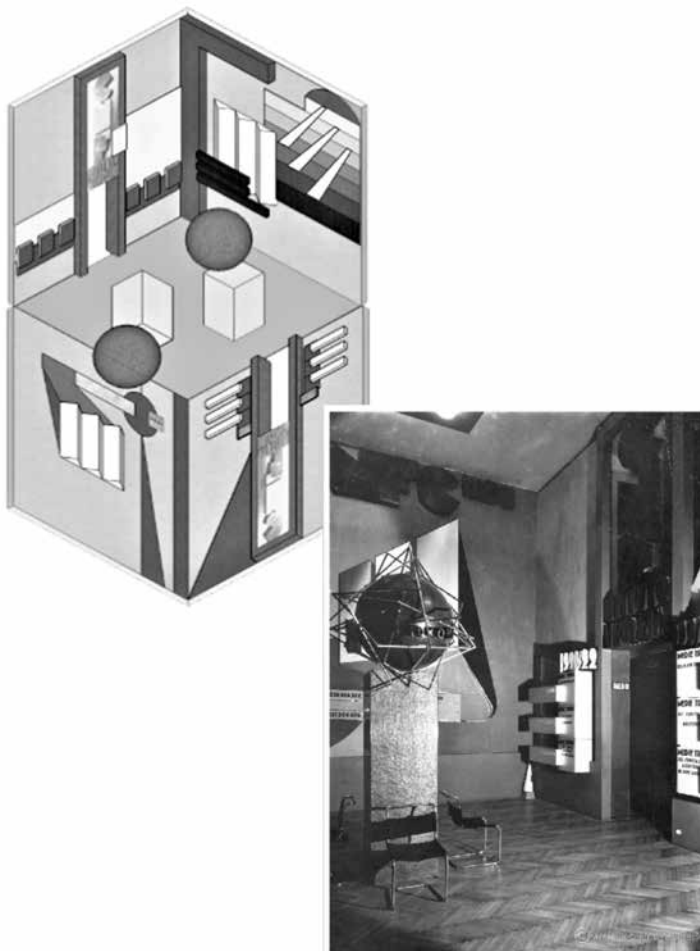


Fig. 05. Sala III (realizzazioni fasciste del primo decennio) allestita da E. Prampolini

Poco oltre il senso di altre stanze si poneva come rievocazione strapaesana dell'interno di sedi fasciste con pannelli didascalici e vetrine in parata. Poi le stanze divenivano panorami olografici con reliquie-*souvenirs* al vero. Fino alla sala allestita da Terragni (Fig. 04) che sussumeva nella sua configurazione le due figure più essenziali della mostra: il grafema "X" e il vortice spiraliforme delle turbine. Offrendoci questa proliferante trasduzione tra immagini di poche figure, la mostra si offre ancora oggi come una sorta di tavola warburghiana – *Mnemosyne* – di interni con cui il regime costruì il suo immaginario¹³.

1. G. Ciucci, *L'autorappresentazione del fascismo. La Mostra del decennale della marcia su Roma*, in "Rassegna", n. 10, 1983, pp. 48-55.
2. G. Ciucci, *Il dibattito sull'architettura e le arti fasciste*, in AA.VV., *Storia dell'arte italiana 7: parte seconda. Dal Medioevo al Novecento*, vol. III, Einaudi, Torino 1982, pp. 263-378.
3. J. T. Schnapp, *Anno X. La Mostra della rivoluzione fascista del 1932*, Istituti Editoriali e Poligrafici Internazionali, Pisa-Roma 2003, p. 43.
4. D. Alfieri, L. Freddi (a cura di), *Mostra della rivoluzione fascista. Guida storica: 1. decennale della marcia su Roma*, Partito nazionale fascista, 1933.
5. J. T. Schnapp, *op. cit.*, p. 37.
6. M. S. Stone, *The Patron State: Culture & Politics in Fascist Italy*, Princeton University Press, Princeton 1998.
7. C. Fogu, *The Historic Imaginary Politics of History in Fascist Italy*, University of Toronto Press, Toronto 2003.
8. G. Fioravanti, *Mostra della Rivoluzione Fascista*, Archivio Centrale dello Stato, 1990.
9. A. Russo, *Il fascismo in mostra*, Editori riuniti, Roma 1999.

**Giuseppe Pagano, curatore, exhibit designer e
“La mostra itinerante del libro italiano”, 1938-1939**

Alberto Bassi

Per l'architetto Giuseppe Pagano Pogatschnig (Parenzo 1896-Mauthausen 1945)¹ la seconda metà degli anni Trenta hanno costituito un periodo molto intenso, durante il quale si sono intrecciati in modo indissolubile l'agire progettuale e l'opera intellettuale in favore dei principi dell'Architettura Moderna, declinati, fra l'altro, sia in ambito editoriale che attraverso la curatela e il progetto di mostre temporanee, a cominciare dalle fondamentali al Palazzo dell'Arte di Milano per la VI e VII Triennale (1936 e 1940) alla "Mostra dell'Aereonautica" (1934) e alla "Mostra di Leonardo" (1939).

Un altro rilevante progetto di *exhibit design* è da considerare certo la "Mostra itinerante del libro italiano", commissionata dall'Istituto Italiano per le Relazioni Culturali con l'Esterio (I.R.C.E.) nel 1938 che configura un'esemplare occasione "di sintesi" rispetto ad una serie di temi e approcci, dalle questioni della standardizzazione nell'architettura e nel design alla progettazione "modesta", minima e anonima nelle diverse scale del progetto.

L'ampia operatività di Pagano in questo periodo è resa possibile anche dalla larga rete di collaborazioni, attivate a partire dal gruppo operante attorno alla rivista "Casabella" di giovani architetti milanesi, ma anche di numerosi artisti. Figure che segneranno poi in modo significativo il secondo dopoguerra, riprendendo istanze e tensioni lasciate dalla lezione di Pagano, relative all'ampia declinazione dell'intervento progettuale, dall'architettura al *product, visual* ed *exhibit design*, e assieme alla rilevanza culturale e sociale della figura dell'intellettuale-progettista.

Nella seconda metà degli anni Trenta, Pagano opera come architetto² – innanzitutto con il rilevante progetto dell'Università Bocconi di Milano (1938-1942), dove si occupa anche dell'intero sistema standardizzato degli arredi – e, fra i primi in Italia, come industrial designer con l'elettrotreno ETR200 Breda (1936)³, di cui disegna le linee aerodinamiche e gli interni. Come direttore di "Casabella" e con i numerosi interventi su riviste e quotidiani, svolge un'intensa azione di riflessione critica, informazione e divulgazione attorno al panorama nazionale e internazionale della cultura del progetto,

selezionando e additando *exempla* sempre rilevanti, letti in una chiave volta ad evidenziare anche il ruolo etico e politico dell'architetto. Per quanto riguarda la militanza politica nel Fascismo – che per lui, istriano e nato austriaco, ha matrice irredentista e come per molti altri architetti e intellettuali sembra essere allo stesso tempo convinta e “opportunista” – Pagano “pagherà di persona” (con la lotta antifascista, la reclusione e la morte in campo di concentramento a Mauthausen) il fallimento personale di un progetto culturale e politico (che in verità sembra essere almeno in parte quello di un'intera generazione)⁴.

Scrivendo l'architetto Ernesto Nathan Rogers, nel numero monografico di “Casabella” del 1946 dedicato proprio al ricordo di Pagano: “Gli architetti italiani moderni, dal più al meno, passarono per il fascismo; anche quelli che non aderirono, vi collaborarono con qualche opera: le mostre, gli edifici, le riviste.... La fede nell'architettura spinse e guidò Pagano nella pericolosa strada del collaboratore prima, del dissidente poi e infine dell'avversario”⁵.

Pagano teorico dello standard e il progetto delle mostre sul design

All'architetto si deve un contributo teorico decisivo per l'elaborazione nel contesto italiano di una avanzata teoria del progetto, sostenuta da una vigorosa tensione etica che permea profondamente la sua riflessione critica. Per quanto riguarda lo specifico del design – dall'industriale al *visual* all'*exhibit* – il suo pensiero è caratterizzato dal riferimento al concetto di “standard”, che condivide con la cultura internazionale modernista ma anche con le metodologie e prassi industriali.

Nel 1933 sulla rivista “Casabella” propone la

rivalutazione di alcune leggi estetiche di grande importanza. Prima fra tutte, quella della ‘ripetizione’. L'effetto monumentale del ritmo e dell'elemento ripetuto è legge antichissima... oggi la chiamano legge dello ‘standard’... i grandi artisti del nostro tempo hanno avuto il coraggio di esaltarla non solo come una conseguenza dell'economia sociale, della industrializzazione e del lavoro in serie, ma anche come capitale modo di esprimere un solenne omaggio alla bellezza.

E ancora: “un'altra legge generale di estetica, affogata nel delirio delle presunte originalità personali e nella avvilita meccanica dello stilismo

accademico, è stata rimessa in onore dalle strutture in ferro in modo particolare: ‘il coraggio della uniformità’”⁶.

Continua: “Alla base di tutto sta una nuova onestà, una nuova sincerità che si trasforma in orgoglio del nostro tempo, un profondo volitivo testardo sentimento di semplicità e di chiarezza. Diremo, anzi, una ‘retorica della semplicità’”⁷.

Le idee di Pagano muovono il progetto in una direzione nuova e differente rispetto al suo tempo, significativa per teoria e pratica del design e in verità solo in parte intesa a distanza di molti anni. Sostiene ancora come sia “necessario agire e pensare e poetare non con sensibilità aristocratica, eccentrica o superbamente innamorata della speculazione raziocinante, ma desiderare di essere anonimi... per ritrovare nell’orgoglio della modestia, quell’orgoglio di grandi e anonimi eroismi”⁸.

In relazione a questi assunti, una parte rilevante dell’attività di progetto e curatela di mostre si collega alle questioni della standardizzazione edilizia e industriale, nonché della produzione di serie. Nel 1936 è ordinatore della VI Triennale “razionalista”, all’interno della quale cura la “Mostra dei sistemi costruttivi e dei materiali per l’edilizia”, metodologicamente preparatoria alle successive per l’idea di serie e standard; nel 1940 è curatore della “Mostra internazionale della produzione in serie” alla VII Triennale, interamente dedicata al design⁹.

Queste mostre indicano l’approdo a un compiuto dialogo e alla collaborazione fra differenti culture del progetto (riconoscibili nelle attività di architetti, ingegneri, artisti, artigiani, tecnici industriali, proto-designer), con il mondo produttivo (sia industriale che artigianale).

Permettono di riconsiderare origini, caratteri e modalità di sviluppo del design in Italia in una chiave ampia ed articolata, in una accezione attenta alle ricadute socio, economiche e culturali del progetto per la produzione all’interno della società, piuttosto che alla dimensione autoriale, formale o espressiva.

“La Mostra dei sistemi costruttivi moderni e dei materiali per l’edilizia” (VI Triennale, 1936) e il design italiano all’“Esposizione Universale Arts et Techniques dans la Vie moderne” (Parigi 1937)

Per Pagano uno dei principali impegni in questi anni è appunto la preparazione, l’organizzazione e l’allestimento della VI Triennale del 1936, in sostanza uno dei momenti di massima espansione e visibilità pubblica del movimento razionalista in Italia¹⁰. Grazie anche all’azio-

ne del curatore, orientata a sostenere un preciso e documentato punto di vista critico, i numerosi architetti che vi collaborarono riescono a tradurre, all'interno di un coerente sistema espositivo, un chiaro metodo di inquadramento dei problemi, cosicché gli aspetti teorici, gli esempi di realizzazione e i termini tecnici del problema configurano un'unità organica.

Si tratta però di un'affermazione di breve durata, segnata simbolicamente dalla tragica morte di Edoardo Persico in coincidenza con l'apertura della Mostra, dal polemico allontanamento di Pagano dal direttorio della Triennale, e dall'inizio invece, nella seconda metà della decade, di una reazione antimoderna.

In questa Triennale, concepisce la "Mostra dei sistemi costruttivi moderni e dei materiali per l'edilizia", allestita con Guido Frette e numerosi collaboratori, momento decisivo verso la chiarificazione dei problemi teorici e pratici connessi al disegno industriale. A sistemi e materiali l'architetto applica il concetto di produzione in serie e di standard, analogamente a quanto avviene per gli oggetti d'uso e d'arredamento prodotti dalle aziende. Le pratiche collegate alla costruzione edilizia, dalle modalità di edificazione agli strumenti e ai prodotti necessari, vengono intese come risultato di un processo di semplificazione, ottimizzazione, economicità delle componenti, e dei loro modi realizzativi. Tali elementi costitutivi della costruzione architettonica, segnati dal carattere in sostanza non autoriale della loro progettazione, che li avvicina alla categoria degli utensili, e interessati dall'evidente necessità di standardizzazione e relativa serialità produttiva – ancora però solo in parte compiutamente meccanizzata e industriale – possono essere considerati fra i primi "artefatti" di design.

Una ulteriore occasione di precisare il proprio pensiero attraverso le modalità di selezione ed esposizione degli artefatti di design è rappresentato dal Padiglione italiano all'Esposizione Universale "Arts et Techniques dans la Vie moderne" di Parigi del 1937, su progetto di Marcello Piacentini, dove Pagano disegna gli interni e allestisce gli spazi dedicati al lavoro e alle produzioni italiane¹¹.

La recensione contemporanea di "Casabella" pone l'accento sulle scelte dell'allestimento, dove dentro grandi vetrine in vetro Securit o su piani di Vis nero sono collocati gli oggetti di produzione seriale delle industrie leggere e dell'ottica: "è risolto compiutamente il problema dell'esposizione degli oggetti. Nella generale tonalità bianca, attra-

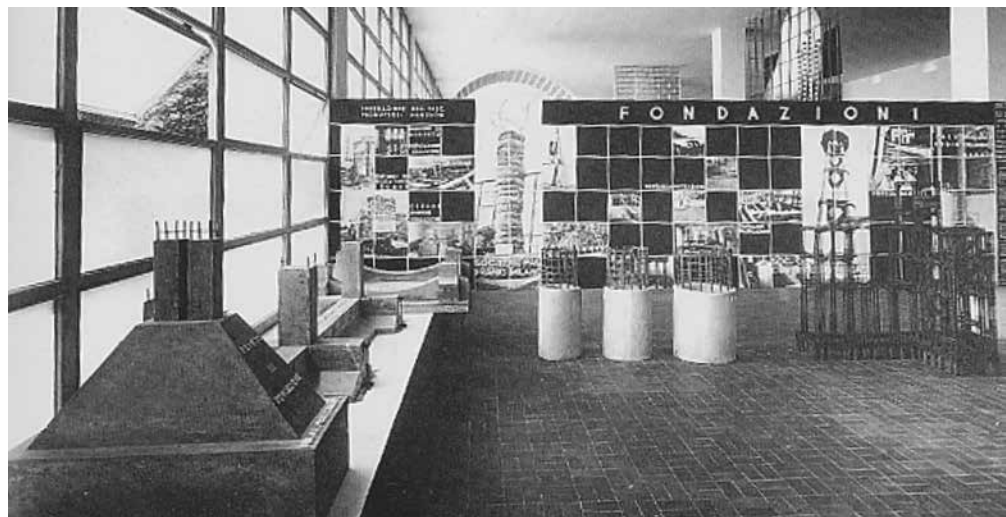


Fig. 01. G. Pagano (con G. Frette), “Mostra dei sistemi costruttivi e dei materiali per l’edilizia”, VI Triennale di Milano, Palazzo dell’Arte, 1936.
Archivio Storico Triennale di Milano

verso la trasparenza dei cristalli delle vetrine il colore proprio degli oggetti esposti assume un valore pittorico fondamentale”¹².

“La Mostra dei sistemi costruttivi moderni e dei materiali per l’edilizia” del 1936 e la presenza alla esposizione parigina del 1937 preannunciano i punti fermi del programma e delle scelte della “Mostra della produzione in serie”. Da una parte materiali e sistemi per l’architettura sono da collocare fra i prodotti di design, primigeni ma soprattutto esemplari per asciuttezza e adeguatezza allo scopo; dall’altra in Italia si è ormai articolato un ampio panorama di artefatti risultato di un percorso di progetto e produzione riferibile alla teoria e prassi del disegno industriale.

“La Mostra internazionale della produzione in serie” (VII Triennale, 1940)

La “Mostra internazionale della produzione in serie” alla VII Triennale di Milano del 1940, ordinata e allestita da Pagano¹³ è la prima esposizione specificamente dedicata al design in Italia. Intende presentare il panorama italiano di quanto progettato e prodotto “in serie” alla fine degli anni Trenta, attraverso una selezione di oggetti riferiti a svariate tipologie produttive, fra cui gli utensili domestici, l’arredamento, la motoristica, gli oggetti tecnologici o le macchine per scrivere¹⁴.

Della “Mostra” colpiscono la varietà tipologica, la chiarezza e riconoscibilità complessiva delle scelte, riconducibili ad un’idea precisa di design, che risulta una sorta di bilancio di riflessioni, analisi e ricerche condotte fino ad allora. Si tratta di prodotti poco segnati dalla collocazione nel loro tempo, di cui ancora oggi non si fatica a riconoscere valore.

Per la prima volta, assieme a pochi oggetti d’arredo, sono presentati risultati avanzati della progettazione per l’industria.

L’esposizione è divisa in tre sezioni. La prima introduce al concetto di serie,

presentando alcune delle più caratteristiche produzioni in serie del mondo naturale, inanimato e animato: dalle organizzazioni del microcosmo (cellule, sistemi cristallini), alle organizzazioni del macrocosmo del mondo minerale, vegetale, animale. Accanto a questa prima e sintetica dimostrazione della naturale tendenza alla organizzazione in serie (‘standardizzazione’) si presenta quanto l’attività umana ha speculato o sta sperimentando in campi analoghi a quelli perseguiti dalla natura.



Fig. 02. G. Pagano (con M. Labò, B. Ravasi, D. M. Ferrario, F. Marescotti, I. Diotallevi, L. Sinisgalli, G. Pintori, E. Moalli), “Mostra internazionale della produzione in serie”, VII Triennale di Milano, Palazzo dell’Arte, 1940. Archivio Storico Triennale di Milano

La seconda sezione è dedicata alla produzione in serie nell'industria¹⁵. Fra i caratteri esito dell'unificazione – da intendersi come “limitazione della molteplicità dei tipi, creazione delle condizioni necessarie per la fabbricazione in serie, suddivisione del lavoro, promozione dei sistemi più perfetti ed economici di produzione”¹⁶ – e della produzione in serie a base meccanica, i curatori indicano la riduzione dei costi, una più intensa produzione con conseguente “più estesa diffusione del benessere”, reso possibile anche dai progressi delle tecniche produttive. Nella terza sezione vengono presentate le applicazioni della produzione in serie nel campo dell'edilizia e dell'architettura, che riprendono in parte la mostra della precedente Triennale¹⁷. Appare documentato – si legge nel catalogo – come

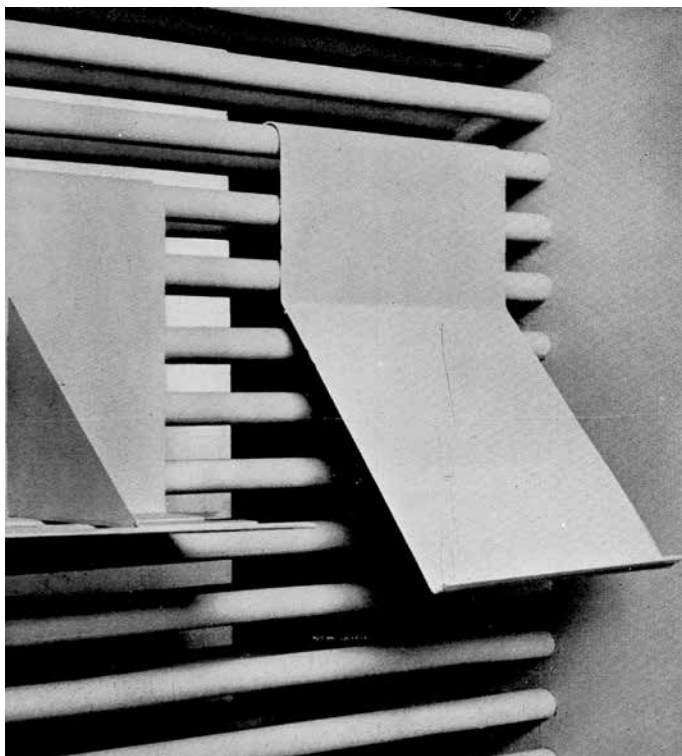
l'organizzazione economica della vita abbia cercato di standardizzare i mezzi di costruzione, fin dai primi albori della civiltà. La moderna organizzazione industriale e le possibilità della tecnica contemporanea tendono a perfezionare tale concetto cercando di raggiungere nella riduzione del costo, nella razionalità della struttura, nella organicità funzionale dell'abitazione, non solo un ideale pratico ma una superiore idea di ordine, di estetica, di salute fisica e morale. Per questo a fianco della standardizzazione dei mezzi di costruzione, viene sommariamente illustrata la proposta di una attuale e possibile standardizzazione dell'abitazione.¹⁸

Originata nel contesto e nel sistema della progettazione architettonica, la riflessione teorica e critica di Pagano sulla produzione in serie si è andata esplicitando in relazione ad occasioni curatoriali ed espositive, costruendo una specifica autonomia disciplinare al design, per essere poi ricollocata dentro l'alveo più generale di una visione ampia e “totale” del ruolo etico e responsabile della cultura del progetto dentro la società.

“La mostra itinerante del libro italiano” (1938-39)

Nel contesto segnato dalle fondative esposizioni in Triennale si colloca la “Mostra itinerante del libro italiano” del 1938, paradigmatica per la messa a punto e la traduzione in un intervento “minore” di principi metodologici e scelte progettuali esemplari.

L'Istituto italiano per le Relazioni Culturali con l'Estero (I.R.C.E.)



Figg. 03-04. G. Pagano, “Mostra itinerante del libro italiano”, Istituto Italiano per le Relazioni Culturali con l’Estero, 1939, in R. Giolli, *Elementi scomponibili per esposizioni ambulanti*, in “Casabella-Costruzioni”, n. 137, maggio 1939, p. 6

commissiona nel 1938 a Pagano il progetto per un sistema di allestimento di una mostra itinerante, destinata a far conoscere e mostrare in giro per il mondo il libro italiano¹⁹.

In questo progetto l'architetto riprende i concetti base relativi alla standardizzazione delle componenti, alla riduzione all'essenziale degli elementi compositivi in termini di segno e linguaggio.

Il punto di partenza è la costruzione di un'unità di ambiente, indipendente dai differenti luoghi dove la mostra sarebbe andata a collocarsi, attraverso una serie di telai scomponibili, che creano intere pareti libere, di stoffa bianca. All'unità ambientale si affianca quella dell'illuminazione, ottenuta con una serie continua di lampade a braccio fissate alla sommità delle pareti bianche, che garantiscono un'unica direzione e intensità luminosa.

L'intero sistema di allestimento si compone da elementi normalizzati, costituiti da parti smontabili e intercambiabili, semplici nella costruzione e adattabili a diverse situazioni, con il minimo ingombro e volume. I mobili sono progettati a partire da sostegni rettangolari di leggero tubo metallico a sezione quadrata, che reggono elementi verticali (per contenere i libri entro vetrine) e orizzontali (per esporre su una griglia tubolare per display e reggilibri).

A fianco dei sistemi per esporre sono disegnati altri elementi (come scrittoio, poltrone pieghevoli, telai intercambiabili per vari tipi di stampe o illustrazioni) in grado di completare le necessità legate alla movimentazione della mostra.

Le soluzioni di ambientazione e d'illuminazione, dei modificabili e adattabili sistemi di contenimento e esposizione, i complementi di servizio, permettono la collocazione della mostra in qualunque tipo di contesto spaziale e condizioni di servizio e funzionalità.

Raffaello Giolli su "Casabella" parla di "un'architettura originale, una prova di gusto, un segno del più nuovo clima artistico italiano": "Quando la gente entra in questa sala, prima ancora di aver guardato un libro, ha un'attestazione decisa del gusto dell'Italia d'oggi: entra in una delle ottime stanze della nostra casa nuova"²⁰.

Il tema della standardizzazione delle componenti in funzione di un sistema e una struttura espositiva itinerante, in considerazione delle necessità di mantenere un'identità ambientale e di messa in opera costante e in relazione alla facilità di montaggio-smontaggio, delinea un tema progettuale innovativo.

La riflessione teorica sulla serialità trova applicazione in questa realizzazione, che apre ai successivi sviluppi in ambito espositivo con la “Mostra di Leonardo” e successivamente con la “Mostra della produzione di serie”, costruita attorno all’iconica presenza di tubi e giunti Innocenti ma con analogo intento *standard* nella ripetitività e adattabilità di elementi e componenti.

Quanto sperimentato teoricamente e metodologicamente nelle esposizioni temporanee, e in particolare nella mostra del libro, viene ripreso da Pagano negli stessi anni nella progettazione degli arredi per gli interni dell’Università Bocconi – in questo caso pubblici ma al contempo fortemente “domesticizzati” – realizzati con i mobili in legno curvato, di ispirazione aaltiana, eseguiti sulla base di un “sistema e relativo dispositivo per curvare a freddo legno compensato” brevettato dall’azienda Maggioni di Varedo nel 1937. Il nastro continuo permette infatti di produrre differenti tipi di sedute, ma anche tavoli e piani di appoggio, contribuendo assieme alle soluzioni costruttive dello spazio di frequenti gravitanti attorno alla composizione di immagini fotografiche e testi, ad una complessiva “impaginazione” dei singoli ambienti, costante, identitaria e riconoscibile e al contempo sempre variabile e mutevole.

Le esposizioni sono occasioni dense per Pagano, una prima forma di traduzione di elaborazioni teorico-metodologiche ispirate ad un’idea di intervento e ruolo del progettista “di servizio”. Sono caratterizzate da un sostanziale anonimato di segno e linguaggio, come perfettamente esemplifica la “Mostra itinerante del libro italiano”, compensate da una forma di progettualità “totale”. Questa si evidenzia nel controllo spaziale complessivo ma anche e soprattutto nel governo specialistico – grazie all’ampia rete del team work progettuale e artistico di grafici, artisti e intellettuali che affianca l’architetto – degli specifici strumenti delle differenti discipline del progetto. Le mostre richiedono e permettono di sperimentare attorno alle strutture e ai sistemi allestitivi e di servizio, attorno al governo di oggetti, testi e immagini, ma anche del comfort complessivo dell’esperienza fruitiva della mostra, attraverso la correttezza e adeguatezza della gestione acustica-illuminotecnica-cromatica. Una sperimentazione destinata a trovare spazio in altre situazioni e ambienti, dai luoghi pubblici agli spazi dell’abitare. Su “Casabella” nel marzo-aprile del 1941²¹ Pagano ritorna di nuovo sul tema delle esposizioni, argomentando sul valore della provviso-

rietà e sul concorso dei diversi ruoli (committente-curatore-progettista) unica garanzia per il buon progetto, per “il merito non indifferente di permettere e facilitare degli esperimenti altrimenti irrealizzabili”. Ma l’architetto, con quello sguardo e visione che segnano molte delle sue posizioni e progetti, finisce in sostanza per aprire ad una nuova fase, ad un diverso modo di intendere e declinare l’allestimento temporaneo, che precorre quanto si svilupperà poi a pieno nel secondo dopoguerra²². Argomenta Pagano: “Per ottenere un “effetto” stimolato a volte da pure necessità didattiche e pubblicitarie, si raggiunge quella emozione estetica che è dote sicura dell’opera d’arte”. E prosegue:

e così si affacciò... quel senso attualissimo delle strutture libere nello spazio, quella tendenza a immergere il visitatore entro un mondo architettonico nuovo pieno di inattese e suggestive prospettive intimamente affini alla moderna concezione tecnica delle strutture a scheletro. Questa espressione pittorica dello spazio, la stessa intenzione esaltativa della messa-in-scena, lo sganciamento da ogni vincolo eccessivamente pratico o rigidamente funzionale favorirono le ricerche più libere, le affermazioni più coraggiose e più emozionanti.

La conclusione configura una sorta di ricomposizione verso una nuova direzione del progetto, che proprio dall’ambito del “mostrare” sembra trarre ispirazione e spazio primigenio:

mi vien da pensare che sia proprio questa grande vena liberamente aperta all’estro della fantasia non una sottospecie dell’architettura ma piuttosto la strada naturale e logica per quelle affermazioni “decorative” che qualche critico miope non riesce ancora a scoprire nell’architettura funzionale.

1. Si veda, fra gli altri: F. Albini, G. Palanti, A. Castelli (a cura di), *Fascicolo speciale dedicato all'architetto Giuseppe Pagano*, in "Costruzioni-Casabella", n. 195-198, dicembre 1946 (rieditato in "Casabella", n. 764, febbraio 2008); C. Melograni, *Giuseppe Pagano*, Il Balcone, Milano 1955; C. De Seta (a cura di), *Architettura e città durante il fascismo*, Laterza, Roma-Bari 1976 (I ed.); C. de Seta, *Il destino dell'architettura*. Giolli Persico Pagano, Laterza, Roma-Bari 1985; A. Bassi, L. Castagno, *Giuseppe Pagano designer*, Laterza, Roma-Bari 1994.
2. Fra l'altro, è anche docente alla scuola Umanitaria di Monza e capace fotografo. Si veda C. de Seta (a cura di), *Giuseppe Pagano fotografo*, Electa, Milano 1979.
3. Si veda A. Bassi, L. Castagno, *Giuseppe Pagano designer*, cit., pp. 89-97; A. Bassi, *Design anonimo in Italia*, Electa, Milano 2007, pp. 214-219.
4. Dal lager di Mauthausen invia l'estremo messaggio alla moglie Paola – e agli amici Paolo Zanetto e Giancarlo Palanti – sui due lati di un piccolo foglio, riempito in ogni spazio, che raccolgono il testamento morale e professionale di tutta una vita: "Paola, ti mando un ultimo saluto. È probabile che la nostra bella vita così intensamente felice sia definitivamente interrotta. Abbi forza. Non piangere troppo e sii fiera della mia vita generosa. Pago di persona" (*Fascicolo speciale dedicato all'architetto Giuseppe Pagano*, cit., p. 17.) Su Pagano e la politica si veda, A. Bassi, *Giuseppe Pagano, fascista e antifascista e altre resistenze*, Atti III con-

vegno AISDesign, *Italia: design, politica e democrazia nel XX secolo*, 28-29 giugno 2019, Torino (in corso di edizione).

5. E. N. Rogers, *Catarsi*, in *Fascicolo speciale dedicato all'architetto Giuseppe Pagano*, cit. p. 40. Pagano stesso scriveva di sé per un questionario de "Il Popolo d'Italia" nel 1937: "fascista del 1919, ma non ho mai desiderato di dedicarmi alla politica nel senso di occupare delle cariche non strettamente collegate con la mia attività di architetto, di tecnico e di artista". Per il periodo fra le guerre in Italia, senza voler entrare nel dibattito e nella ricca letteratura, vedi fra gli altri: C. de Seta, *La cultura architettonica in Italia tra le due guerre*, Electa, Milano 1972 (VI ed. riveduta e aggiornata 1998); Id., Introduzione a *Giuseppe Pagano, Architettura e città durante il fascismo*, Laterza, Roma-Bari 1974 (ried. 1990, pp. XI-LXXI e la ristampa aggiornata presso Jaca Book, 2008); G. Ciucci, *Gli architetti e il fascismo. Architettura e città 1922-1944*, Einaudi Torino 1989; P. Nicoloso, *Mussolini architetto. Propaganda e paesaggio urbano nell'Italia fascista*, Einaudi, Torino 2008; C. Melograni, *Architettura italiana sotto il fascismo. L'orgoglio della modestia contro la retorica monumentale 1926-1945*, Bollati Boringhieri, Torino 2008.
6. G. Pagano, *L'estetica delle costruzioni d'acciaio*, in "Casabella", n. 68-69, agosto-settembre 1933, pp. 66-67.
7. G. Pagano, *L'estetica delle costruzioni d'acciaio*, cit.
8. G. Pagano, *Tre anni di architettura in Italia*, in "Casabella", n. 110, febbraio 1937, pp. 2-5.
9. Si veda, A. Bassi, *La "Mostra inter-*

nazionale della produzione in serie” di Giuseppe Pagano (VII Triennale, 1940): contesto e preparazione della prima esposizione di design in Italia, in “AisDesign. Storia e ricerche”, n. 3, 2014 <http://www.aisdesign.org/aisd/la-mostra-internazionale-della-produzione-in-serie-di-giuseppe-pagano-vii-triennale-1940-contesto-e-preparazione-della-prima-esposizione-di-design-in-italia>, consultato il 10/10/2020. In generale, sul tema delle esposizioni in Italia, resta fondativo e fondamentale, S. Polano, *Mostrare. L'allestimento in Italia dagli anni Venti agli anni Ottanta*, Edizioni Lybra immagine, Milano 1988.

10. Sulla Triennale si veda: A. Pica, *Storia della Triennale, 1918-1957*, Edizioni del Milione, Milano 1957; A. Pantera, *Storia e cronaca della Triennale*, Longanesi, Milano 1978.

11. La *Sala dei lavori pubblici* (con A. Pica e il pittore N. Segota); la *Sezione della confederazione italiana dei tessili* (con A. Bianchetti e il pittore C. Nivola); le sezioni dedicate agli strumenti di precisione, all’ottica, alle industrie leggere, ai profumi e alla sezione della cellulosa (sempre con Bianchetti).

12. *Il Padiglione italiano all’Esposizione di Parigi*, in “Casabella”, n. 115, ottobre 1937, p. 27.

13. Con la collaborazione di M. Labò, B. Ravasi, D. M. Ferrario, F. Marescotti, I. Diotallevi, L. Sinisgalli, G. Pintori, E. Moalli.

14. In una situazione assai tormentata – dopo un ventennio fascista difficile e drammatico, aggravato dall’ulteriore pesante svolta reazionaria impressa nella seconda metà degli anni Trenta, con il

mondo ormai precipitato nel conflitto e l’Italia prossima ad entrarci – alla VII Triennale vengono predisposte, assieme alla “Mostra della produzione in serie”, diverse altre esposizioni riconducibili al design: la “Mostra dell’arte grafica”, a cura di G. Modiano; la “Mostra della casa d’oggi”, a cura di P. Bottoni, con F. Albini, R. Camus, E. Griffini, C. e M. Mazzocchi, G. Mazzoleni, G. Minoletti; la “Mostra dell’arredamento alberghiero” a cura di A. Pasquali; la “Mostra dell’apparecchio radio”, a cura di L. Caccia Dominioni, L. e P. G. Castiglioni; la “Mostra dell’arredamento per ufficio”, a cura di R. Angeli, C. De Carli, L. Claudio Olivieri (*VII Triennale. Guida*, Milano 1940, pp. 125-157).

15. Fra gli espositori: Fiat, Olivetti, Inno-centi, Triplex, Borletti, Caproni, Lagomarsino, Officine Galileo, Salmoiraghi, Vis-Vetro italiano di sicurezza, Ducati, i mobili di Beltrami, Pino, Maggioni.

16. *VII Triennale. Guida*, Milano 1940, p. 126.

17. Fra gli espositori, aziende come S.A.F.F.A., Richard Ginori, Ceramica ligure, Società del Linoleum, Eternit, Litoceramica Piccinelli e Fontana vetri.

18. *VII Triennale. Guida*, Milano 1940, p. 127.

19. Presieduto da A. Pavolini e diretto da L. De Feo; l’allestimento è realizzato dall’impresa Teatrale Ponti. Vedi, R. Giolli, *Elementi scomponibili per esposizioni ambulanti*, in “Costruzioni-Casabella”, n. 137, maggio 1939, pp. 9-12.

20. Ivi, p. 10; “Pagano ha risolto il tono generale dell’ambiente, il suo colore, la sua purità”.

21. G. Pagano, *Parliamo un po' di esposizioni*, in "Costruzioni-Casabella", n. 159-160, marzo-aprile 1941, sip. L'articolo si apre con una nota a cura della redazione: "Riceviamo all'ultimo momento e dobbiamo inserire nella rivista già stampata l'articolo che il nostro direttore ha scritto durante una tregua della sua attività di combattente sul fronte greco".

22. Non diversamente da quanto visibile nel progetto inedito per l'EUR della fine del decennio Trenta, proposto qualche anno orsono su "Casabella" che apre con forza a temi, ricerche e linguaggi fortemente anticipatori (contributo redazionale *Giuseppe Pagano (1896-1945). La città corporativa all'Eur*, in "Casabella", n. 842, 2014).

Erberto Carboni, una modernità inquieta

Fiorella Bulegato

Istituzione governativa di sostegno, controllo e documentazione del settore¹, l'Ente nazionale della moda inaugura il 20 agosto 1941 la "Rassegna del tessile e dell'abbigliamento autarchico" a Venezia, nella sede di Ca' Giustinian, palazzo storico affacciato sul Canal Grande, nei pressi del bacino di san Marco². In "attesa della Vittoria"³ – ad oltre un anno dall'inizio della partecipazione italiana alla guerra mondiale –, si vogliono celebrare nelle sale marmoree del palazzo, connotate da eclettiche decorazioni a stucco e fregi settecenteschi, le conquiste della moda italiana ma anche il suo ruolo nel promuovere una mentalità autarchica⁴, premessa di uno stile identitario nazionale, in grado di contrastare le tendenze straniere.

"Sorvegliata speciale" per la sua vocazione internazionale, nel periodo fra le due guerre la moda viene seguita e manipolata dal regime fascista con l'obiettivo plurale di instaurare un clima di stampo protezionistico, accrescere il consenso, garantire il sostegno economico alle imprese del settore e, non ultimo, rendere più sopportabili le restrizioni materiali e i sacrifici imposti al paese.

Come per altri comparti, il programma di interventi viene indirizzato al sostegno della produzione, caratterizzata dalla peculiare convivenza fra industrie di portata internazionale (già lanciate nella ricerca e produzione di sostituti sintetici, la maggiore delle quali, Snia-Viscosa, nel 1939 è la principale azienda europea di fibre tessili artificiali) e una miriade di microimprese artigianali, di scala regionale. Al contempo, anche nell'ambito della moda il regime incentiva un "sistema di propaganda" utilizzando gli strumenti dell'industria culturale (radio, cinema, editoria, stampa popolare, mostre e fiere) per intervenire sui comportamenti e servirsi del "potere visuale intrinseco allo spettacolo"⁵ al fine di realizzare un ideale di moderna "estetica italiana".

Le mostre hanno un ruolo determinante nell'attuazione di questo programma⁶. La "Rassegna" di Venezia giunge infatti a valle di una fitta serie di iniziative espositive, promosse da istituzioni governative e imprese, che sono altrettanti banchi di prova dei progettisti⁷ per sperimentarne la *mise en scène*: ambientazioni poetiche, reticoli geometrici a sostegno di tessuti e intrecci di fili, stoffe mosse come drappeggi,

gigantismi fotografici e tipografici, iconizzazioni e invenzioni di soggetti fantastici per immergere i visitatori in dimensioni surreali – per citarne alcuni tratti. Vengono coinvolte le “capitali” del regime: Milano, specialmente dal 1924 nel Teatro della moda e nel padiglione delle industrie tessili e abbigliamento della Fiera campionaria, ma soprattutto Torino, dove lo stesso Ente nazionale della moda realizza dal 1933 la sua “città” nel Palazzo-Teatro della moda, destinato a due appuntamenti annuali (fra questi, nel 1940 la “Mostra dell’abbigliamento autarchico”⁸); e, ovviamente, Roma, che nel 1937, ad esempio, ospita la “Mostra del tessile nazionale” nel Circo Massimo.

Nel 1941, a Venezia si mostrano perciò dei contenuti “maturi” di tale politica, supportati da una sfilata e da un convegno⁹. L’esposizione celebra innanzitutto i campioni di mille tessuti-tipo, approvati dall’Ente del tessile nazionale, realizzati in oltre tremila stabilimenti di tessitura, maglieria e calzetteria, in poco meno di un anno, seguendo gli indirizzi autarchici. Una gamma assai varia di nuovi tessuti, promossi per integrare, sostituire, rigenerare quelli naturali; in ordine sparso: raion, canapa, orbace, capofiocco, lanital, cisalfa, gelsolfin, bemberg, ramì, sparto, lunevil, acesil nonché molti altri. Da questi succedanei vengono distinti gli esiti dei pellicciai, dando risalto ai sorprendenti effetti imitativi ottenuti “dalle pelli degli agnellini [...] alla lavorazione dello scoiattolo, delle talpe, dei gatti nostrani, del coniglio, delle faine, delle puzzole, delle martore e delle marmotte”¹⁰. Contestualmente, si espongono “creazioni” ottenute con tutti questi materiali dall’industria delle confezioni, dalle sartorie di alta moda, dalle attività di piccola dimensione e di stampo artigianale, specialmente veneziane¹¹.

Da tempo meta di notevoli manifestazioni espositive dell’arte e passerella privilegiata per la moda grazie anche alla “Mostra internazionale d’arte cinematografica”, che inaugura la IX edizione proprio negli stessi giorni al Lido, la città lagunare è in grado di accogliere un “problema economico, di indispensabile utilità nazionale, [...] mai impostato”¹² in un palazzo storico, consentendo – come scriveva Lucio Ridenti – di far entrare

nell’Olimpo una dea non ufficialmente iscritta fra le Muse. La dea della Moda essendo la più monca fra tutte le deità – manichino classico senza testa, né braccia, né gambe – è sempre rimasta appartata nei laboratori di sartorie e si aveva un certo ritegno a farla

comparire ufficialmente a Venezia. Giacché si trattava non di una sfilata di abiti ma di una esposizione di stoffe [...] elementi quanto mai difficoltosi, non soltanto per la monotonia della materia, quanto per l'uniformità di essa.¹³

L'allestimento viene affidato a Erberto Carboni, affermato architetto, illustratore, scenografo e grafico¹⁴ che realizza la “più originale, attraente ed artisticamente spettacolare mostra del genere”¹⁵.

Organizzare il soggetto e poi il progetto

Carboni non è nuovo al confronto con gli apparati e la retorica del regime, con cui si è misurato in progetti grafici e di allestimento per committenti sia istituzionali sia imprenditoriali, anche del settore tessile, dimostrando quelle “doti di enciclopedismo” e di “eclettismo”, non stilistico ma figurale (attribuitegli in seguito dai critici¹⁶), che paiono interpretare duttilmente le molte matrici culturali dell'articolato, fluido e sfuggente rapporto fra “cultura della progettazione” e “idea di modernità” negli anni Trenta.

Le sue esperienze precedenti permettono di ricostruire tale approccio¹⁷. Originario di Parma, dove nasce nel 1899¹⁸, Carboni inizia l'attività di caricaturista e illustratore per l'editoria già prima di aver conseguito, nel 1923, il diploma di professore di disegno architettonico presso il Reale Istituto di Belle Arti di Parma. Inserirsi subito nel clima culturale e produttivo della “città del melodramma e di Bodoni”, aperta all'eclettismo neogotico e liberty, entra in contatto con il vivace ambiente futurista locale e frequenta i circoli della scena cittadina.

Qui si ritrovano personalità come Cesare Zavattini, Ugo Betti, Gino Saviotti, Pietro Bianchi, Attilio Bertolucci, Atanasio Soldati e Carlo Mattioli; e, soltanto apparentemente al margine, “Giovannino” Guareschi¹⁹. Si avverte l'eco di queste frequentazioni nella sua vena satirico-umoristica e nella fitta rete di relazioni, determinanti per l'attività in campo editoriale. In particolare, si cimenta nell'illustrazione di riviste, come “La Festa”, “Emporium”, “Grandi firme”, “La Lettura”, “La rivista illustrata del Popolo d'Italia”, sperimentando l'universo della moda in “Lidel” e “Novella”, nonché quello teatrale, con la presenza assidua ne “Il Dramma”, diretta da Ridenti – presenza influente nel suo percorso²⁰. Contemporaneamente inizia a occuparsi di progetti grafici per varie imprese, collaborando con gli stabilimenti cromolito-

grafici locali e ottenendo risultati di rapida risonanza internazionale²¹. Gli esiti dei suoi lavori mostrano una speciale capacità di sintesi visiva dei temi affrontati, caratterizzata da un tratto fluido ed effetti coloristico-luministici, in cui si ritrovano spunti della cultura *Jugend* tedesca e viennese, del cubismo di Léger, del cartellonismo francese e di Capiellò, del futurismo di matrice deperiana, del surrealismo e dell'art déco, e una tenue impronta novecentista²².

Nel 1932, anno del trasferimento a Milano, travasa le sue ricerche nello spazio architettonico, inaugurando a Parma il negozio Cidibi: un intervento che "La Casa bella" recensisce come "Il primo negozio moderno"²³ della città. Nella capitale meneghina Carboni si immerge in una realtà culturale e progettuale in vivace fermento. Da un lato, entra nell'orbita della rivista "L'ufficio moderno" e del Gar, Gruppo amici della razionalizzazione, ove sono coinvolti anche Bruno Munari²⁴ e Riccardo Ricas, che svolgono un ruolo di rilievo nel nascente mondo della pubblicità e nel confronto con gli Stati Uniti²⁵. In questo contesto, Dino Villani (conosciuto nel 1927²⁶) si rivela per Carboni un ponte verso grandi gruppi industriali, prima Motta e Gi.Vi.Emme, poi molti altri, come Shell, Agip, Faesite, Montecatini o Snia-Viscosa, in una progressione di interventi complessi, dall'annuncio pubblicitario al manifesto, dalla vetrina allo stand fieristico²⁷. Dall'altro lato, Carboni si nutre dei riferimenti internazionali della *neue typographie* e, più in generale, del "movimento moderno", che si diffondono tramite le manifestazioni ospitate alla Triennale, le riviste "Campo grafico" e "Casabella", la Galleria *Il Milione*, lo Studio Boggeri (di cui dal 1933 è consulente esterno²⁸) e, non ultimo, l'Ufficio pubblicità Olivetti, per il quale lavora nel 1935. Carboni arricchisce allora il suo vocabolario espressivo con l'utilizzo della fotografia e del fotomontaggio, il disegno di caratteri tipografici *bastone*, il ricorso al fuori scala, la standardizzazione delle forme, la composizione del "vuoto". In questo quadro di rapporti viene sempre più coinvolto nella progettazione di esposizioni²⁹. Oltre alla realizzazione di stand fieristici per aziende come Motta, Faesite o Montecatini, nel 1934 disegna, ad esempio, la facciata (lodata entusiasticamente da Walter Gropius³⁰) per l'*Esposizione dell'aeronautica italiana* al Palazzo dell'arte di Milano, coordinata da Pagano, una fra le più consistenti manifestazioni del regime³¹. Si susseguono poi nel 1936 la "Mostra internazionale della stampa cattolica" a Città del Vaticano, ove affianca Gio Ponti³², nel 1937 la

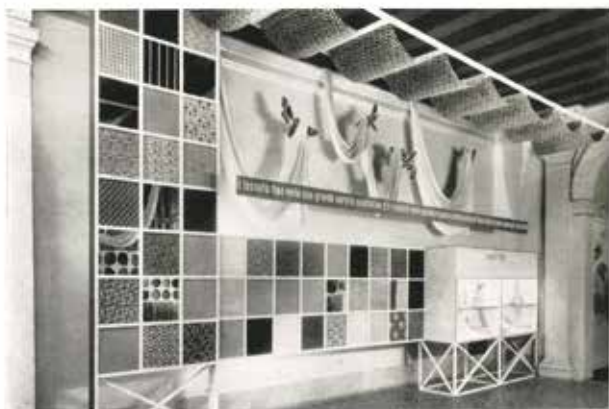
“Sezione arti grafiche e pubblicità” all’Expo di Parigi, nel 1939 la “Mostra delle bonifiche” a Roma, nel 1940 la Torre d’esposizione alla “Mostra d’Oltremare” a Napoli. Nella VII Triennale del 1940, allestisce la sala Italviscosa alla “Mostra dei tessuti e dei ricami” ed espone se stesso alla “Mostra dell’arte grafica”, curata da Guido Modiano. Se è un “architetto pubblicitario”, nell’interpretazione sostenuta dal numero doppio di “Costruzioni-Casabella” del marzo 1941, dedicato alla *Architettura delle mostre*, che pubblica numerose sue realizzazioni³³, va comunque sottolineata la vicinanza ad Herbert Bayer. Da un lato, quale figura di progettista a tutto tondo, impersonata e teorizzata da Bayer nel seminale *Fundamentals of Exhibition Design* del 1937³⁴, qualità attribuita nel 1951 a Carboni da Gianni Monnet in una delle maggiori riviste svizzere di grafica internazionale:

Carboni is unquestionably one of these typical personalities of contemporary art, who disregard the old prejudices which would impose limitations on their activity. Apart from architecture, painting and interior decoration, he interests himself in a wide variety of subjects and has found perhaps his most explicit expression in the difficult domains of exhibition design and modern commercial art.³⁵

Dall’altro lato, nella comunanza tangibile fra le multiformi sensibilità di Carboni³⁶ e le ricerche in cui Bayer, abbandonando il razionalismo bauhausiano, sia adotta i principi del surrealismo nelle sue opere di pittura, fotografia e grafica, sia ripropone le forme dell’antichità, bagaglio visivo dei viaggi in Italia iniziati nel 1923, subito dopo la prima mostra del Bauhaus³⁷.

I due comunque si conoscono e si apprezzano³⁸, tanto che nel 1955 Bayer scrive la *Prefazione* al volume voluto da Carboni per i suoi allestimenti³⁹, edito nel 1957, anche se sono probabili incontri precedenti: Bayer, fra l’altro, nel 1937 soggiorna in Italia e nel 1940, parrebbe, definisce Carboni un progettista di esposizioni fecondo, stimabile e di vasta esperienza⁴⁰.

Nella *Prefazione*, riprendendo concetti espressi nel 1937, Bayer inserisce pienamente l’attività di Carboni all’interno della “nuova disciplina [che] si è andata evolvendo durante gli ultimi trent’anni”, inedita e moderna in quanto in essa si combinano “l’impiego delle arti grafiche con quello delle strutture architettoniche, della psicologia pubblicitaria con gli elementi del tempo e dello spazio, del richiamo esercitato dalle



Sala dell'Enra del Tessile Nazionale con la mostra dei tessuti tipo - le due pareti principali

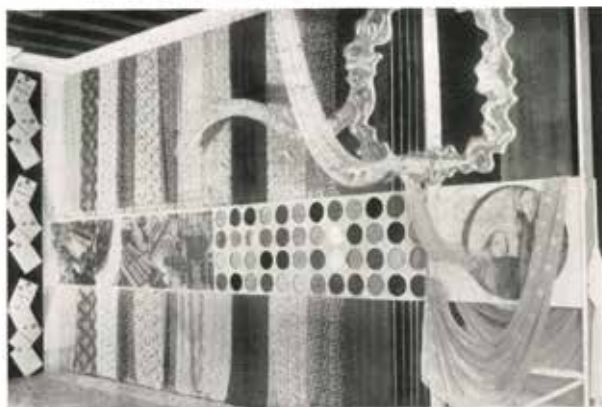


Fig. 01. Sala campionaria sui tessuti-tipo dell'Ente nazionale tessile al piano terra.
 Pagina del "catalogo" della "Rassegna del tessile e dell'abbigliamento autarchico", Venezia,
 Ca' Giustinian, 20 agosto-7 settembre 1941, introduzione di M. Bontempelli, Ferrari,
 Venezia 1941, sip. Courtesy Biblioteca Nazionale Marciana

luci e dai colori con i fini istruttivi”⁴¹. Elogiato Carboni anche per l’attività in campo grafico⁴², Bayer ne sottolinea il contributo specifico alla progettazione di esposizioni⁴³: la responsabilità verso le esigenze del cliente e della società; la necessità di adottare un metodo, riassumibile nell’espressione di Carboni “tutto viene subordinato all’idea centrale selezionata in sintesi”⁴⁴, partendo dall’obiettivo “di ‘organizzare il soggetto’, seguito subito dopo dall’‘organizzazione del progetto’”; la considerazione che ogni intervento si sviluppa in forme differenti in base a temi, impostazioni e vincoli da affrontare volta per volta. Bayer individua infine il particolare contributo di Carboni, attribuito anche alle sue scenografie teatrali, nel

modo assolutamente personale ed originale con cui egli si serve degli elementi plastici. Carboni stabilisce, attraverso tali elementi, associazioni d’idee e riferimenti psicologici che il visitatore si sente costretto a compiere e che hanno la funzione di approfondire le impressioni.⁴⁵

ovvero in quella “intensificazione dell’esperienza” che definisce basilare nel saggio del 1937.

E sono proprio “elementi plastici” gli emblemi della *Rassegna* di Venezia; probabilmente anche a questi si riferisce Bayer, dato che il volume del 1957 illustra il progetto con numerose immagini dell’intero processo progettuale⁴⁶.

*“Una scatola magica per intrappolare il pubblico dei visitatori”*⁴⁷

Nel caso veneziano, il “soggetto” sono i vantaggiosi risultati raggiunti dal comparto della moda seguendo la politica del regime: Carboni è chiamato a diffondere una cultura delle stoffe e delle confezioni orientata all’apprezzamento della superiorità dei tessuti artificiali. Nel “progetto” consolida un vocabolario nell’insieme originale di espedienti allestitivi, talvolta già testati altrove, che continuerà a proporre nel secondo dopoguerra, con una notazione centrata sulla seduzione più che sull’informazione, sul perturbare più che sul far comprendere. Tale dimensione, definita spesso “surrealista” da commentatori coevi e critici successivi⁴⁸, è quella che Carboni sceglie di privilegiare fra le varie interpretazioni del “moderno”⁴⁹.

L’impatto della *Rassegna* sui visitatori è notevole, come documenta



Salone dell'Alta Moda - disposizione delle vetrine e partizione della parete con l'esposizione dei tessuti di lino e di seta pure della De Angeli Frus - Milano

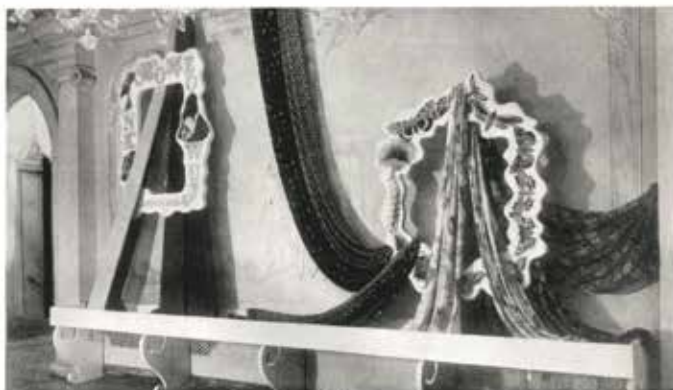


Fig. 02. Salone dell'alta moda al piano primo con il manichino-albero-corpo sul fondo, i "teatrini" espositivi e le cornici. Pagina del catalogo della "Rassegna del tessile e dell'abbigliamento autarchico", Venezia, Ca' Giustinian, 20 agosto-7 settembre 1941, introduzione di M. Bontempelli, Ferrari, Venezia 1941, sip.
Courtesy Biblioteca Nazionale Marciana



Vetrina dei fazzoletti stampati della ditta Segalini di Como

Vetrina per fiati della Cupinal Cantoni Costa



Vetrina per le calze Rosati

Vetrina dei prodotti Giovanni

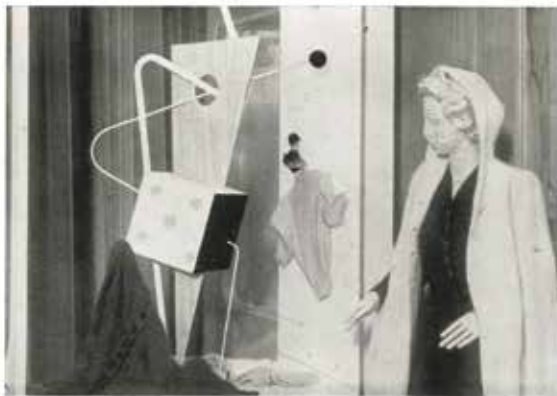


Fig. 03. Salone dell'alta moda al piano primo con il dettaglio del manichino-albero-corpo e alcune vetrine espositive contenenti le composizioni plastiche. Pagina del catalogo della "Rassegna del tessile e dell'abbigliamento autarchico", Venezia, Ca' Giustinian, 20 agosto-7 settembre 1941, introduzione di M. Bontempelli, Ferrari, Venezia 1941, sip.

Courtesy Biblioteca Nazionale Marciana

Massimo Bontempelli nell'*Introduzione* all'agile "catalogo": "Più lente a scomparire furono le immagini delle ossature, tra vegetali e ferine, tra astrali e ipogee, che un architetto giovane aveva preparato a proporre e animare le stoffe"⁵⁰. Non è un caso che sia Bontempelli a scrivere il testo. Frequentatore anch'egli di Ridenti, in quel periodo abita a Venezia, in un "dorato confino" imposto dal regime⁵¹, riuscendo ad animare, con la compagna Paola Masino⁵², un salotto culturale frequentato da varie personalità, come Filippo De Pisis e Giorgio De Chirico. La critica ha riconosciuto infatti un legame sottile fra i manichini senza volto della "Rassegna del tessile e dell'abbigliamento autarchico" e l'idea di dea-bambola immaginata da Bontempelli nella commedia *Nostra Dea* del 1925, così come con il movimento del realismo magico di cui è un teorico in Italia⁵³. Introdotta da un pannello informativo⁵⁴, che preannuncia le invarianti della "Rassegna" (le composizioni plastiche, l'uso dei caratteri tipografici *bastone* e l'esile sistema strutturale ligneo), le sale al piano terra di Ca' Giustinian snocciolano la sezione dedicata ai tessuti-tipo e ai filati. All'ingresso, sete dell'azienda Carlo Ravasi scendono dal soffitto, in rigorose strutture a tutt'altezza che, negli spazi successivi, si ispessiscono e si ampliano in forme reticolari. Il Lanificio Rossi occupa una prima serie di vetrine, dal profilo sagomato e svasato verso l'osservatore e un'ampia cornice lignea dai contorni frastagliati. Il dispositivo, replicato più volte nella mostra, oltre a raggruppare e sostenere drappi, funge da inquadratura per i prodotti e genera con il fondo un gioco di pieni e vuoti. Realizzato con la tecnica del *découpage*, sormonta immagini di fonti a cui attinge la moda: ritagli al tratto di figurini ottocenteschi, statuaria classica, soggetti vegetali e animali, dadi, lettere alfabetiche maiuscole e minuscole ornate, ombreggiate e nastriformi e molto altro, composti da Carboni e già da lui sperimentati in campagne pubblicitarie, per sottolineare il rapporto con la tradizione⁵⁵. Il dialogo con l'apparato architettonico e decorativo del palazzo è serrato. In varie sale, stoffe variopinte coprono le pareti fra le paraste, pendendo dalle modanature del soffitto; nella sala Italviscosa⁵⁶ i gruppi marmorei forniscono appigli ai drappi di raion mentre osservano spolette di filo e fiocchi, racchiusi in vetrine "nobilitate" da cornici dall'astratto profilo barocco, in netto contrasto visivo e statico con gli esili piedistalli⁵⁷.

Maggior rigore geometrico connota invece la sala campionaria dell'Ente nazionale tessile, riecheggiando più "distillate" proposte razionaliste⁵⁸,



Manifatture Piero Magrighi - Milano



Bartolotta Bandini - Milano

Fig. 04. Salone dell'alta moda al piano primo con i dettagli dei manichini "senza volto" e di alcune composizioni plastiche. Pagina del catalogo della "Rassegna del tessile e dell'abbigliamento autarchico", Venezia, Ca' Giustinian, 20 agosto-7 settembre 1941, introduzione di M. Bontempelli, Ferrari, Venezia 1941, sip. Courtesy Biblioteca Nazionale Marciana

per evidenziare i risultati della standardizzazione. Pur non rinunciando a cornici e svolazzi di supporto all'apparato informativo, Carboni intensifica il ruolo della struttura modulare, su cui monta campioni di tessuto tesi e quadrati, un lungo pannello con fotomontaggi, che taglia una teoria di stoffe a tutt'altezza, e una serie di etichette-tipo.

Dallo scalone a sinistra si sale al piano superiore. Sullo sfondo della quadrifora, coperta da sottili e traslucidi tendaggi, il salone dedicato all'alta moda delle maggiori sartorie italiane è dominato da un albero-corpo, dalle molte braccia e gambe, che si protende verso i panneggi dell'azienda De Angeli-Frua, agganciati al soffitto.

Nude e lunghe, simbolo del desiderio, le membra – memori per qualcuno de “lo slancio di talune statue del Rinascimento”⁵⁹, per altri del padiglione *Dream of Venus* di Salvador Dalí all'Expo di New York del 1939⁶⁰ – configurano il primo impatto con i singolari manichini progettati da Carboni e realizzati in ceroplastica dalla ditta Rosa di Milano⁶¹. Sulle pareti lunghe, infatti, drappi che intersecano cornici e cubi, con facce colorate e lettere ornate, raccolti da stalli poggianti su mensole sagomate, fronteggiano una serie di vetrine, incastrate in un unico sostegno centrale a C, forato da motivi curvilinei. Questi “teatrini” sono abitati da manichini e composizioni plastiche che sfoggiano e sorreggono vestiti, accessori e tessuti⁶². Riproduzioni di corpi femminili senza volto, in parte ricoperti di paglia e cellofan, i manichini sono un chiaro riferimento ai materiali autarchici e alle loro sperimentazioni⁶³. Le composizioni plastiche sono realizzate con elementi del corpo umano innestati su solidi geometrici, parti della natura, oggetti e strumenti, da quelli musicali a quelli del disegno. Mani simili a quelle illustrate da Carboni su “Il Dramma”, fotografate per le pubblicità o librate al cielo, presenti in altri allestimenti⁶⁴, ma anche braccia, piedi e busti (si confronti il celebre, penetrante autoritratto fotografico di Bayer del 1932), a suggerire una più estesa dimensione sensuale e tattile oppure frammenti che evidenziano l'idea di misure standard⁶⁵. Se Ridenti pubblica i tre manichini rivestiti di canapa, versione autarchica de *Le Tre Grazie*, posizionati sulla loggia del palazzo per istituire uno spettacolare e ambiguo legame con la città⁶⁶, nel resto le composizioni plastiche appaiono non solo trasposizioni tridimensionali dei rilievi decorativi adottati da Carboni negli allestimenti di stand alla Fiera di Milano del 1936 ma soprattutto traduzioni seriali sviluppate a partire dalle vetrine per tessuti, ancora alla Fiera, del

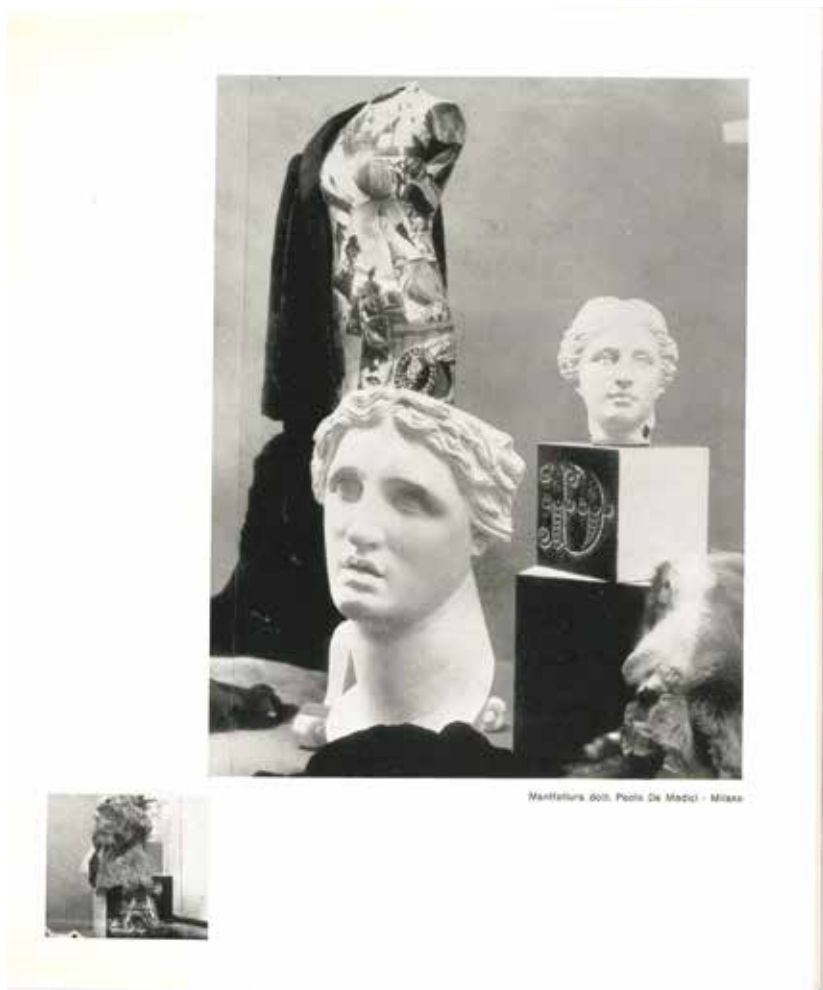


Fig. 05. Dettagli della vetrina del Salone centrale con il reparto pellicceria contenente le copie di statue classiche, il manichino rivestito dalle pagine della rivista “Bellezza”, i cubi con lettere alfabetiche ornate. Pagina del catalogo della “Rassegna del tessile e dell’abbigliamento autarchico”, Venezia, Ca’ Giustinian, 20 agosto-7 settembre 1941, introduzione di M. Bontempelli, Ferrari, Venezia 1941, sip. Courtesy Biblioteca Nazionale Marciana

1938⁶⁷. Non a caso sono presto pubblicati da “Gebrauchsgraphik”, la principale rivista tedesca di grafica fra le due guerre, che ne sottolinea l’aspetto non convenzionale, utile per animare vetrine di negozi e stand fieristici⁶⁸.

Completano la sala una cornice, che inquadra un testo trattato con tipografia minuscola *bastone* e di colori differenti, e altre vetrine stondate, incorniciate da motivi simili alle precedenti e incassate su pareti provvisorie. Fra esse spicca quella destinata ai cosmetici Gi. Vi. Emme, un “corpo-finestra spalancata nella casa”, con capo sferico, gambe e braccia a porgere una rosa, naturale allusione alla sensazione di profumo⁶⁹.

Nel salone centrale, gli espositori di pelliccerie autarchiche, sovrastati da un alto pannello con figure di animali di Giovanni Bandieri (pittore parmense, amico e unico collaboratore dello studio Carboni), dialogano con il soffitto decorato del palazzo. Qui manichini, rivestiti dalle pagine della rivista “Bellezza”⁷⁰, nel filone iniziato da El Lisickij nel padiglione sovietico alla Pressa Ausstellung di Colonia nel 1928, e cubi di sostegno si mescolano a frammenti di sculture classiche (utilizzate da Carboni da oltre un decennio⁷¹) affiancando il contrasto cromatico all’erotica piacevolezza trasmessa dai capi esposti, che suggeriscono “al visitatore smaliziate interpretazioni”⁷².

Lo stesso spazio ospita tessili e filati realizzati con altre materie prime. Lo zeppo Cotonificio veneziano è dominato da una composizione aerea di sagome d’aghi che reggono le fibre, mentre le soluzioni per il Lanificio Marzotto o per il Consorzio nazionale industrie Canapafiocco sono più controllate: materiali esposti in maniera dinamica, accompagnati da manichini, commentati da ingrandimenti fotografici di dettagli e inseriti negli articolati telai delle quinte. Sul soffitto dello spazio del Consorzio, fili tesi fra grandi spolette riprendono una soluzione scenografica della dimensione produttiva e inventiva del genio italico, quasi una citazione, caratterizzante la sala dell’iconografia vinciana allestita da Bianchetti e Pea alla “Mostra di Leonardo” a Milano nel 1939⁷³.

Dunque: “Un regno di sogno fra le pareti di un emporio levantino? Eh no! Il segreto era questo; rispettare l’ambiente, riempirlo e svuotarlo magicamente. Questa fatica dell’architettura è stata ardua ma la prova fu superata in una forma decisiva”⁷⁴. Anzi, si può aggiungere “e significativa” per confermare la sfaccettata tradizione italiana del “mostrare”, originale nel contesto europeo, delineatasi negli anni Trenta e proseguita per buona parte del secolo⁷⁵.

1. Cfr. *Istituzioni della moda*, in M. Lupano, A. Vaccari (a cura di), *Una giornata moderna: moda e stili nell'Italia fascista*, Damiani, Bologna 2009, pp. 278-287. Il volume è stato uno fonte indispensabile per la stesura del saggio assieme a A. Vaccari, *Moda na autarquia: políticas de moda na Itália fascista nos anos 1930*, in “História: Questões & Debates”, LV, n. 2, julho-dezembro 2017, pp. 17-38, <https://revistas.ufpr.br/historia/article/view/55381>, consultato il 20/07/2020.

2. Aperta fino al 7 settembre. Si vedano: *Nel Palazzo Giustinian a Venezia. La “vernice” alla Mostra del tessile autarchico*, in “La Stampa”, n. 198, 20 agosto 1941; *A Palazzo Giustinian. I Duchi di Genova inaugurano la Mostra del tessile autarchico*, in “La Stampa”, n. 199, 21 agosto 1941.

3. L. Ridenti, *La rassegna del tessile e dell'abbigliamento autarchico a Venezia*, in “Bellezza”, I, n. 9, settembre 1941, p. 41.

4. Varata in seguito alle sanzioni della Società delle nazioni a ottobre 1935, dopo l'invasione dell'Etiopia, di fatto fu in vigore solo fino al luglio 1936 ma simbolicamente rappresentò le istanze nazional-isolazioniste del regime nel Ventennio.

5. EPA, *La politica dello stile*, in M. Lupano, A. Vaccari (a cura di), *op. cit.*, p. 239.

6. Cfr. G. Pagano, *Parliamo un po' di esposizioni*, allegato a “Costruzioni-Casabella”, nn. 159-160, marzo-aprile 1941.

7. Si utilizza il termine “progettista” per brevità, consapevoli che, al tempo, questi interventi sono affidati a diverse figure professionali (architetti, grafici, illustratori, decoratori e altri).

8. Cfr. A. H., *Città della moda, Diorami, Passerelle*, in M. Lupano, A. Vaccari (a cura di), *op. cit.*, pp. 326-335; G. Poppo, *La mostra dell'abbigliamento autarchico al Palazzo della moda*, in “Torino. Rivista mensile municipale”, XX, n. 5, maggio 1940, pp. 2-13, <http://www.museotorino.it/resources/pdf/books/537/index.html#286>, consultato il 24/07/2020.

9. La sfilata di alta moda viene organizzata nel salone napoleonico di Palazzo Reale (6-7 settembre) mentre il *I Convegno nazionale del tessile tipo* al teatro la Fenice (14 settembre). Cfr. G. S., *La rassegna del tessile autarchico a Venezia*, in “Natura”, XIV, n. 9, novembre 1941, pp. 35-39; G. O. Gallo, *La rassegna autarchica della moda e dell'abbigliamento a Venezia e La moda a Venezia*, in “L'illustrazione italiana”, 14 settembre 1941, pp. 354-356, 357.

10. *A Palazzo Giustinian*, cit.

11. Vanessa, *La rassegna di Venezia. Tessili e abbigliamento autarchico*, in “La lettura. Rivista mensile del Corriere della Sera”, 1 ottobre 1941, pp. 1020-1024.

12. L. Ridenti, *op. cit.*, p. 39.

13. *Ibid.*

14. G. S., *La rassegna del tessile autarchico a Venezia*, cit., p. 38, gli assegna anche il ruolo di co-curatore dell'organizzazione.

15. L. Ridenti, *op. cit.*, p. 40, attribuisce il merito anche a Carlo Rossi, esperto dell'organizzazione.

16. Rispettivamente: G. Vergani, in "Il Tempo", dicembre 1959 (cit. in S. Piantini (a cura di), *Erberto Carboni*, Electa, Milano 1985, p. 211) e G. Dorfles, *Carboni e la pubblicità*, in cit., p. 57.

17. Per approfondire l'attività di Carboni, oltre a S. Piantini (a cura di), *op. cit.*, si vedano *Mostra antologica di Erberto Carboni a Parma*, Artegrafica Silva, Parma 1982, e G. Bianchino (a cura di), *Erberto Carboni. Dal Futurismo al Bauhaus*, catalogo della mostra, Mazzotta, Milano 1998. Quest'ultima pubblicazione contiene 220 schede di pezzi esposti in mostra di proprietà dello Csac-Università di Parma, dell'archivio storico Barilla e della moglie Licia Carboni. L'archivio di Carboni risulta pertanto frammentato. Si ringrazia la dott.ssa Paola Pagliari dello Csac per queste informazioni.

18. Scompare a Milano nel 1984.

19. Frequentazioni parmensi e accenni alle influenze di Carboni su Guareschi si trovano in G. Casamatti, *Realismo, surrealismo ed espressionismo nell'opera grafica di Guareschi*, e M. Dall'Acqua, *Una cronaca speciale*, in *100 anni di Guareschi*, Atti del convegno, Monte Università Parma, Parma 2009, pp. 254-256, 362, <http://www.giovaninoguareschi.com/archivio-bibliografia/2008-atti-convegno-centenario-guareschiano.pdf>, consultato il 24/07/2020.

20. Carboni, fra l'altro, è fotografato sulla copertina de "Il Dramma", V, n. 39, 1 aprile 1928. Cfr. anche P. Pallottino (a cura di), *L'illustrazione*, in *Gli anni Trenta. Arte e cultura in Italia*, catalogo della mostra, Mazzotta, Milano 1982, pp. 583-584.

21. Si veda il corposo articolo di H. K. Frenzel, *Erberto Carboni*, in "Gebrauchsgraphik", IX, n. 7, 1932, pp. 22-27.

22. Ne ricerca le influenze formali, G. Bianchino, *Dal Futurismo al Bauhaus*, in Id., *op. cit.*, pp. 19-45.

23. *Città 1932*, in "La Casa bella", n. 54, giugno 1932, p. 18.

24. Li accomuna inoltre la ripetuta collaborazione all'*Almanacco Letterario Bompiani* ove operano con ruoli diversi anche Zavattini, Ridenti e Bontempelli.

25. Cfr., fra gli altri, A. Valeri, *Pubblicità italiana*, Edizioni del Sole 24 ore, Milano 1986, pp. 71-76.

26. Cfr. D. Villani, *Erberto Carboni, architetto dell'informazione articolata nel linguaggio grafico*, in S. Piantini (a cura di), *op. cit.*, pp. 9-16.

27. Contendendo le collaborazioni, fra gli altri, con Marcello Nizzoli, anch'egli formatosi a Parma e trasferitosi a Milano nel 1921, veicolatore di un linguaggio espressivo non di rado analogo a quello di Carboni.

28. Cfr. L. Sinisgalli, *Studio Boggeri*, in "Graphis", VII, n. 38, May 1950, p. 423; A. Boggeri, *Erberto Carboni*, in "Linea grafica", nn. 11-12, 1953, pp. 232-240.

29. Inizialmente con la qualifica di pittore.
30. *Erberto Carboni. Exhibition and Displays*, Silvana editoriale, Milano 1957, pp. 28-29.
31. O. Lanzarini, *Arte al servizio di un'idea. Il ruolo dell'“Esposizione dell'Aeronautica italiana” (1934) nel dialogo tra arte, architettura, politica e pubblico*, in “Il capitale culturale”, XIV, 2016, pp. 739-786.
32. Ponti scrive la *Prefazione* a *Erberto Carboni. Pubblicità per la televisione*, Silvana Editoriale, Milano 1959.
33. Repertorio curato da A. Bianchetti e C. Pea, 1925-40, in “Casabella-Costruzioni”, n. 16 (159-160), pp. 34-95 (cfr. anche Id., *Architettura pubblicitaria*, in *ivi*, pp. 96-97).
34. S. Polano, *Dal Bauhaus al MoMA. Herbert Bayer e l'exhibition design*, in “Casabella”, n. 735, luglio-agosto 2005, pp. 82-87.
35. G. Monnet, *Carboni*, in “Graphis”, VII, n. 34, January 1951, p. 80. L'autore, oltre a citare l'allestimento veneziano come “very daring for its date” (p. 81), colloca quindi Carboni fra coloro che hanno eroso i confini fra architettura, pittura, scultura, fotografia, grafica e pubblicità. L'indispensabilità di considerare la sua attività come unitaria è sottolineata da G. Bianchino, in *op. cit.*, p. 11.
36. *Ivi*, pp. 26-31.
37. Cfr., una per tutte, la serie di fotomontaggi visionari realizzati fra il 1929 e il 1936, in A. H. Cohen, *Herber Bayer. The complete work*, The MIT Press, Cambridge MA 1984.
38. Un ritratto comune del 1971 è pubblicato in S. Piantini (a cura di), *op. cit.*, p. 15.
39. H. Bayer, *Prefazione*, in *Erberto Carboni. Exhibition and Displays*, *cit.*, pp. 5-27.
40. La data è indicata, senza fonte, in *Mostra antologica*, *cit.*, p. 9, ma potrebbe trattarsi di un refuso, in quanto la stessa frase è riportata in H. Bayer, *Prefazione*, *cit.*, p. 26.
41. *Ivi*, p. 25.
42. Riconosce a Carboni “vasta esperienza nel campo delle arti grafiche d'informazione e pubblicitarie” associando quindi i due ambiti, (*ivi*, p. 26).
43. *Ivi*, pp. 26-27.
44. Ripresa in H. Bayer, *Aspects of Design of Exhibitions and Museums*, in “Curator”, n. 3, 1961, p. 266.
45. H. Bayer, *Prefazione*, *cit.*, p. 27.
46. *Erberto Carboni. Exhibition and Displays*, *cit.*, pp. 61-70. Nella *Prefazione*, *cit.*, Bayer spiega anche che nella “preparazione delle sue concezioni plastiche Carboni costruisce modellini in scala, piuttosto che affidarsi soltanto ai disegni tecnici” (p. 27).
47. *La tecnica delle fiere. Come si fa la pubblicità nella Fiera*, intervista a Carboni di V. Buonassisi, S. De Benedetti, in “Pirelli”, n. 2, aprile 1953, p. 12.
48. Soprattutto rilevano rimandi alle

ricerche di De Chirico, Dalí, Magritte o Hans Arp.

49. Un'impronta affine, da approfondire, è quella con le pratiche espositive di Fabrizio Clerici. Cfr. il suo allestimento della "Mostra dei merletti" alla VII Triennale del 1940 descritta in ML, *Fantasmì*, in M. Lupano, A. Vaccari (a cura di), *op. cit.*, p. 354.

50. *Introduzione* di M. Bontempelli, in *Rassegna del tessile e dell'abbigliamento autarchico*, Venezia, Ca' Giustinian, 20 agosto-7 settembre 1941, Ferrari, Venezia 1941.

51. È anche condirettore di "Domus" (1941-43) con, in tempi diversi, G. Pagano, M. Bega e G. Ulrich.

52. Scrittrice e poetessa che fonde i generi letterari più disparati.

53. Cfr. A. Vaccari, *op. cit.*, pp. 32-33.

54. Si vedano le 28 immagini del servizio del Fondo fotografie dell'Istituto Nazionale Luce, Serie Reparto Attualità, *Venezia – Rassegna del tessile e dell'abbigliamento autarchico*, 15 settembre 1941, <http://fondoluce.archivioluce.com/>, consultato il 10/10/2020. Il manifesto della mostra è disegnato da Marcello Dudovich.

55. Cfr., ad esempio, quella per il liquore Strega (1936-37) o il calendario per Barilla (1939) in S. Piantini (a cura di), *op. cit.*, pp. 60-61, 116-117.

56. Consorzio fra Snia-Viscosa, Cisa Viscosa – acquisita nel 1939 da Snia – e Châtillon.

57. "Raion. Rivista tecnico economica

dei tessili moderni", IX, n. 10, ottobre 1941, pp. 11 e 15.

58. Cfr., anche per il contenuto, il "Salone delle industrie tessili" dell'Esposizione Internazionale di Parigi del 1937 di Bianchetti e Pagano.

59. G. O. Gallo, *op. cit.*, pp. 354-356 e 357.

60. A. H., *Protesi per una dea monca*, in M. Lupano, A. Vaccari (a cura di), *op. cit.*, p. 354.

61. Fondata nel 1922 a Milano da Giovanni Rosa; cfr. G. M., *Facce di cera*, in *ivi*, pp. 128-129.

62. Su significato e soluzioni dei manichini come *display* cfr. A. H., *Tessuti e drappeggi*, in *ivi*, pp. 350-352; per uno sguardo internazionale, W. Herdeg (a cura di), *International Windows Display*, Cassel, London 1951, pp. 247-276.

63. Ad esempio, il cellofan viene usato da Salvatore Ferragamo nelle scarpe o da Munari fra le pagine de *Il poema del vestito di latta* (1937) di F. T. Marinetti, voluto dall'Ufficio propaganda Snia-Viscosa per pubblicizzare il lanital.

64. Si vedano i montaggi della "Mostra internazionale della stampa cattolica", Città del Vaticano, 1936, in *Erberto Carboni. Exhibition and Displays*, *cit.*, p. 33.

65. A. V., *Corpo a pezzi*, in M. Lupano, A. Vaccari (a cura di), *op. cit.*, p. 40.

66. L. Ridenti, *op. cit.*, p. 45, come sottolinea E. Puricelli, *Fashion under Fascism*, Berg (poi Bloomsbury), Oxford-New York 2004.

67. Cfr. *Erberto Carboni. Exhibition and Displays*, cit., pp. 30 e 42-43.

68. E. Hölscher, *Plastische Schaufensterstände*, in “Gebrauchsgraphik”, XVIII, n. 11, November 1941, pp. 17-22.

69. Carboni rivisita tale soluzione per la stessa azienda nel 1950; cfr. W. Herdeg (a cura di), *op. cit.*, p. 222.

70. L. Ridenti, *op. cit.*, p. 44.

71. In seguito, il tema viene interpretato da Carboni in *La Grecia in sogno*, Silvana, Milano 1962.

72. G. O. Gallo, *op. cit.*, p. 356.

73. A. H., *La Snia Viscosa e il genio italico*, in M. Lupano, A. Vaccari (a cura di), *op. cit.*, p. 274.

74. G. O. Gallo, *op. cit.*, p. 356.

75. Si veda l'e-book S. Polano, *Mostrare: storie, teorie e prassi*, in S. Polano, *Allestire. Exhibition Design e luoghi dell'esporre*, 2012.

**L'introduzione del cinema
nelle esposizioni di architettura e urbanistica
dagli anni Trenta agli anni Cinquanta**

Leonardo Ciacci

Un primo esperimento

Piero Bottoni è stato il primo tra gli architetti italiani a cogliere l'importanza del ricorso al cinema nell'impostare il rapporto tra il progetto di architettura e di città e il racconto che le esposizioni pubbliche normalmente rivolgono verso i loro visitatori. Il suo filmato *Una giornata nella casa popolare*, girato nel 1933 a conclusione della esposizione della Triennale di quell'anno, è noto¹. È un filmato che esula, dato che arriva in ritardo rispetto ai tempi dell'esposizione, dalle condizioni della sua organizzazione; registra però la volontà di comunicare il progetto di un prototipo di casa polare estendendo la possibilità di prenderne visione anche oltre il termine di chiusura al pubblico della mostra. La costruzione eretta nel giardino della Triennale sarebbe stata demolita di lì a pochi giorni, l'unico modo per conservarne memoria era farne delle fotografie o, meglio ancora filmarne gli spazi e gli arredi, simulandone l'uso attraverso l'azione di attori (improvvisati per l'occasione) che consentissero allo spettatore una forma di identificazione con le innovazioni che quella casa proponeva. Innovazioni importanti che andavano tutte giustificate con un racconto convincente: soffitti ribassati, spazio abitativo ridotto, arredi fissi, ripartizione degli ambienti in relazione all'uso e alle esigenze della vita in casa in momenti diversi della giornata.

Bottoni in realtà non inventa nulla. Era stato presente tra i partecipanti al CIAM del 1929 di Francoforte, aveva visto i documentari che Ernst May aveva mostrato durante i giorni del congresso e in particolare il filmato realizzato da Paul Wolf per illustrare le basi concettuali e pratiche del progetto per l'alloggio minimo. In una sequenza girata in uno degli alloggi della *Siedlung Praunheim* costruita a Francoforte su progetto di May, attraverso la recita di un piccolo gruppo di attori – una coppia con un bambino raggiunta in visita da una loro amica – si mostrano scene riprese durante la giornata della famiglia che lo abita. L'uso che essi fanno degli arredi multifunzione e delle strutture fisse di servizio è considerato particolarmente importante nel rendere uno spazio abitativo ridotto all'essenziale, piacevole e funzionale. La famosa Cucina di Francoforte progettata da Margarete Schütte-Lihotzky

come arredo fisso della casa offre l'occasione per un racconto che parla di funzionalità, di nuova identità femminile, di concezione rinnovata delle funzioni sociali urbane. L'anno dopo, nel 1930, Bottoni Figini e Pollini presenteranno alla IV Triennale di Milano, ancora nella sede di Monza, i disegni per una Casa elettrica; la funzionalità della nuova cucina è giustificata nelle tavole del progetto nello stesso modo adottato per i filmati di cui si è detto, attraverso il calcolo degli spostamenti interni allo spazio della cucina espressi in metri lineari, in una interpretazione analoga alla concezione tayloristica del lavoro in fabbrica.

Nello stesso anno Bottoni aveva partecipato al viaggio in nave da Marsiglia ad Atene su cui i più importanti esponenti del Movimento Moderno confrontavano i loro progetti in preparazione del CIAM di quell'anno. In quella occasione non può essergli sfuggito il lavoro che Moholy-Naghy dedicava alle riprese filmate di quello straordinario evento². Non solo questo. Sul piroscafo Patris II Bottoni conosce e frequenta Le Corbusier, che tre anni prima del suo filmato milanese, nel 1930, aveva collaborato con il regista Pierre Chenal alla realizzazione di tre filmati per il lancio della nuova rivista "L'Architecture d'Aujourd'hui". Anche in quel caso, per illustrare la *promenade architecturale* di accesso alla terrazza della Veille Garches o la nuovissima *fenêtre en longueur* e gli altri aspetti della vita quotidiana nella nuova unità edilizia pensata per la ridefinizione del disegno della città, se ne mostrano gli abitanti, mentre seguono i giochi dei bambini o eseguono esercizi di ginnastica salutista negli spazi aperti della casa.

Insomma Bottoni che ha appena compiuto trenta anni ha capito la lezione e la ripropone in Italia, un paese che il fascismo ha reso ostile verso le innovazioni d'oltralpe, che la propaganda nasconde accuratamente ai suoi spettatori.

Nel 1948, dopo che la guerra avrà cambiato la situazione politica e dopo che lui stesso avrà consolidato la sua posizione di architetto a Milano, Bottoni metterà di nuovo a frutto le conoscenze acquisite in materia di "racconto" del progetto, ideando una Triennale della ricostruzione, l'VIII, facendo del pubblico il protagonista principale. Da Commissario Straordinario immagina una esposizione disseminata in più punti della città e la costruzione di un vero quartiere di edilizia popolare, da realizzare per l'occasione e offrire alla città come nuova struttura abitativa pubblica. Il racconto in mostra non è più indirizzato ai soli colleghi architetti; il nuovo metodo per la costruzione prefabbrici-

cata degli alloggi popolari diventa un tema di carattere sociale e politico. Tutta l'operazione della costruzione del QT8, dalla sua progettazione alla consegna delle chiavi ai nuovi abitanti, sarà filmata e trasformata in "esposizione cinematografica". Anche in questo caso il ricorso agli esempi precedenti è preciso. Come già avevano fatto Ernst May con *Die Häuserfabrik der Stadt Frankfurt am Main* (La fabbrica di case della città di Francoforte) e Pierre Chenal con "Batir", uno dei due filmati realizzati da Bottoni illustrerà la produzione in fabbrica delle componenti edilizie prefabbricate, insistendo con meticolosa cura sui passaggi tecnici della realizzazione delle travi in cemento armato. L'altro filmato, con il titolo QT8, illustrerà invece tutte le fasi della realizzazione del quartiere che porta il nome dell'esposizione – Quartiere Triennale 8 – dalla preparazione del terreno alla costruzione. Bottoni sarà costantemente presente sulla "scena" del cantiere, a offrire la garanzia del tecnico architetto.

Nel 1948, la narrazione del suo QT8 è totalmente incentrata sulla figura dell'architetto, secondo l'impostazione proposta dai colleghi tedeschi quasi due decenni prima. Ernst May e la sua rivista "Das Neues Frankfurt", pubblicata tra il 1926 e il 1931, ne avevano fatto una sorta di nuova frontiera della professione del progettista che, in una fase storica caratterizzata da un consistente bisogno di abitazioni urbane a basso costo, avrebbe dovuto assumere su di sé una serie inusuale di funzioni; quasi un ritorno alla figura rinascimentale dell'architetto: un intellettuale al tempo stesso tecnico di cantiere. Oltre all'onere della progettazione e del disegno, il nuovo tecnico avrebbe assunto su di sé la responsabilità dell'ingegnere per la standardizzazione in fabbrica dei componenti edilizi, quella del progettista di arredi, disegnati per la produzione industriale, quella della direzione e della organizzazione del lavoro in cantiere, quella del sociologo allo studio dei comportamenti sociali e quello dell'economista. Il nuovo architetto/urbanista è infine anche un funzionario pubblico, una figura istituzionale interna all'amministrazione cittadina, come lo furono in Germania May a Francoforte, Bruno Taut a Magdeburgo e Martin Wagner a Berlino. Bottoni costruisce la sua narrazione filmata su questa falsa riga, condizionato inoltre dalla retorica della propaganda fascista dei Cinegiornali Luce, nei quali lo spettatore è invitato a farsi fiducioso beneficiario delle iniziative del governo. Nella sua conclusione il filmato mostrerà infatti la consegna delle chiavi alle famiglie assegnatarie delle prime



UNA GIORNATA
NELLA
CASA POPOLARE

QUESTA PELLICOLA E'
STATA GIRATA, NEL
MESE DI NOVEMBRE
DEL 1933 CON MEZZI
E ATTORI DI FORTUNA,

POCHI GIORNI PRIMA
CHE VENISSE SMON-
TATI GLI ULTIMI PA-
DIGLIONI DELLA V^A
TRIENNALE DI MILANO.

ESSA ILLUSTR
IL GRUPPO DI ELEMENTI
DI CASA POPOLARE

IN UNA SUCCESSIONE DI
AZIONI CHE SI IMMAGI-
NANO SVOLGERSI DA
L'ALBA ALLA SERA
IN UNA CASA POPOLARE

OPERATORE : U. MAGNAGHI
DIREZIONE : P. BOTTONI
ATTORI : OPERAI
DELLA TRIENNALE E BAM-
BINI DEL PARCO di MILANO

Figg. 01-07. *Una giornata nella casa popolare*, novembre 1933.

Operatore U. Magnaghi, direzione P. Bottoni, attori operai della Triennale e bambini del Parco di Milano, 16 mm, b/n con didascalie, durata 20 minuti 18 secondi, proprietà Archivio Piero Bottoni, Polimi. Bottoni costruisce una memoria filmata del prototipo costruito nel parco della Triennale per la V esposizione, sceneggiando la giornata di una famiglia alle prese con gli spazi e gli arredi del loro nuovo alloggio





Figg. 08-14. *Il Quartiere Sperimentale Modello della Ottava Triennale di Milano "QT8"*, 1947. Regia di P. Bottoni, operatore P. Lamperti, 16 mm, b/n con didascalie, durata 18 minuti, proprietà Archivio Piero Bottoni, Polimi. Bottoni documenta tutte le fasi della costruzione del nuovo quartiere sperimentale mettendo in luce il particolare ruolo assunto dal progettista





Figg. 15-21. *Cronache dell'urbanistica italiana*, 1954. Regia di N. Ferrari, soggetto di G. De Carlo, C. Doglio, M. Gandin, B. Pedroni, L. Quaroni, E. Vittorini, sceneggiatura di C. Doglio e N. Ferrari, organizzazione di B. Lattuada, fotografia di V. del Monte, musica di M. Nascimbene, 35 mm, b/n sonoro, durata 10 minuti, prodotto da M. Nascimbene per la Meridiana Cinematografica, per la X Triennale di Milano. Carlo Doglio mette a confronto la tradizione e le nuove interpretazioni delle comunità dei borghi del Mezzogiorno e la retorica spersonalizzata dell'architettura e dell'urbanistica del fascismo



Figg. 22-24. *La città degli uomini*, 1954. Regia di M. Gandin, soggetto di G. De Carlo, C. Doglio, M. Gandin, B. Pedroni, L. Quaroni, E. Vittorini, sceneggiatura di G. De Carlo, M. Gandin, E. Vittorini, organizzazione di B. Lattuada, fotografia di M. Damicelli, musica di M. Nascimbene, 35 mm, b/n sonoro, durata 10 minuti, prodotto da M. Nascimbene per la Meridiana Cinematografica, per la X Triennale di Milano. G. De Carlo affronta gli aspetti contraddittori della Milano del dopoguerra indicandone tuttavia gli aspetti dinamici e positivi e riconoscendone la socialità conservata dei quartieri più popolari



Figg. 25-27. *Una lezione d'Urbanistica*, 1954. Regia di G. Guerrieri, soggetto di G. De Carlo, C. Doglio, M. Gandin, B. Pedroni, L. Quaroni, E. Vittorini, sceneggiatura di G. De Carlo, G. Guerrieri, J. Lecoq e B. Pedroni, assistente alla regia A. Darbeloff, direzione mimica J. Lecoq, mimi A. Cannas, G. Cobelli, C. Mazzone, C. Milli, fotografia di M. Domicelli, musica di M. Nascimbene, 35 mm, b/n sonoro, durata 10 minuti, prodotto da M. Nascimbene per la Meridiana Cinematografica, per la X Triennale di Milano. G. De Carlo, dopo una critica al progetto dell'alloggio minimo, mette a confronto tre diversi modi di azione urbanistica progettata con la novità della progettazione partecipata

case completate al QT8. È di nuovo l'architetto Bottoni a gestire nei tempi e nelle forme una cerimonia cui partecipano le autorità pubbliche cittadine. Del resto egli stesso compare nel film dall'inizio alla fine; nel dare indicazioni ai disegnatori, mentre assiste allo sbancamento del terreno e alla bonifica idraulica: quando controlla la condizione dell'area di cantiere dalla sommità della collinetta destinata a far parte del parco interno al quartiere, realizzata accumulando le macerie sgomberate dal centro di Milano bombardato, fino la consegna delle chiavi di cui si è detto.

Questo film è nella sostanza lo strumento cardine dell'esposizione della Triennale di Milano di quell'anno e apre una sperimentazione nuova per la comunicazione dell'architettura, nella quale il pubblico da visitatore si fa spettatore. Si tratta di un pubblico nuovo, per le esposizioni, quello dei nuovi abitanti delle città italiane, avviate verso una rapida industrializzazione, accompagnata da una altrettanto rapida crescita edilizia; un pubblico ormai abituato al cinema e alla identificazione che le sue immagini producono.

1954: il messaggio cambia

Nonostante queste premesse, l'ingresso ufficiale del film in una esposizione di architettura avverrà solo sei anni dopo, ancora a Milano, con la "mostra di urbanistica" affidata alla cura di Giancarlo De Carlo. La X esposizione della Triennale prevede infatti un percorso di visita lungo il quale sarà inevitabile passare attraverso una sorta di spazio cinematografico nel quale assistere alla proiezione di tre documentari della durata di dieci minuti ciascuno dedicati nell'ordine alla cultura urbanistica, all'interpretazione della condizione urbana e, infine, alla condanna dei guasti prodotti dalle costruzioni del ventennio fascista, verso una nuova concezione del vivere in comunità. In pochi anni sono cambiate molte cose. Gli architetti cresciuti durante gli anni del fascismo sono ancora tutti attivi e, apparentemente, senza aver perso la loro la loro posizione di potere, ma insieme a loro è ormai cresciuta una nuova generazione di architetti/urbanisti, che trova nuove aperture nei programmi governativi per la ricostruzione del paese, definitivamente uscito dal clima di guerra. Nelle città industriali del nord essi possono far riferimento a elaborazioni intellettuali e politiche di orientamento radicalmente diverso, non più riferito alle elaborazioni moderniste europee, ma piuttosto, rivolto verso le culture dei paesi

anglofoni: Gran Bretagna e Stati Uniti. Inoltre, la narrazione di urbanisti e architetti trova nel Governo democristiano guidato da Alcide De Gasperi, una politica della comunicazione che, nonostante il peso persistente della retorica giornalistica mussoliniana ancora attiva nei notiziari della Settimana Incom, si avvia verso forme di racconto nuove. Infine, il cinema neorealista; nelle sale cinematografiche si vedono ora i film di Rossellini, di Blasetti e le pellicole pensate e realizzate dalla coppia De Sica Zavattini. Insomma, ci si rivolge al pubblico non più per spingerlo verso un atteggiamento di attesa dei benefici elargiti dalle istituzioni pubbliche, ma con l'intenzione di renderlo attivo, partecipe, coinvolto nella costruzione di forme nuove di comunità. Comunità è esattamente il punto di riferimento dei tre film realizzati per l'esposizione del 1954. Se infatti è un De Carlo allora trentacinquenne a farsi motore della nuova sperimentazione, con lui c'è Carlo Doglio impegnato a Ivrea con Olivetti e insieme a lui Ludovico Quaroni, entrambi coinvolti nell'organizzazione della mostra. A Ivrea Olivetti si è circondato più che di tecnici, di intellettuali, sociologi, scrittori, critici d'arte di cui finanzia le attività culturali. Rinasce la già nota rivista "Urbanistica", ma anche le nuove riviste di Bruno Zevi, direttore di "Metron" e di Carlo Lodovico Ragghianti, ideatore e direttore di "Sele-Arte", una rivista di critica d'arte. Sarà proprio Ragghianti a inserirsi nella pubblicità filmata dei prodotti della Olivetti e nelle iniziative della fabbrica per l'organizzazione del suo territorio, e a rilanciare la narrazione cinematografica sui temi dell'arte e dell'architettura. A "Sele-Arte" si aggiungerà "Sele-Arte Cinematografica" con i suoi *critofilm*: film documentari di critica d'arte. La serie partirà nel 1954, dopo due primi esperimenti fatti tra il 1948 e il 1949 (*La deposizione di Raffaello* e *Lorenzo il magnifico e le arti*, documentario realizzato per essere proiettato in occasione della mostra dedicata a Lorenzo il Magnifico a Firenze). Il primo titolo della nuova serie finanziata da Olivetti, *Comunità millenarie*, sarà però dedicato alle questioni urbane e realizzato in collaborazione con l'architetto/urbanista fiorentino Edoardo Detti. Il tema: l'armonia dei piccoli centri antichi, contro il caos delle città moderne. Seguirà l'anno dopo *Lucca città Comunale*, dedicato al tema della conservazione dei centri storici, ancora in collaborazione con Detti. Quello che è interessante dei *critofilm* di Ragghianti è la consapevolezza, teorizzata, del rapporto tra l'interpretazione che il film veicola e lo spettatore³. A differenza di Bottoni, Ragghianti scrive

L'intervento dell'urbanistica

Per questo ci occupiamo di Urbanistica. L'Urbanistica vuol migliorare la condizione degli uomini attraverso una modificazione dello spazio. L'Urbanistica è lo sforzo di costruire un ambiente che aiuti gli uomini a trovare la strada della libertà e della giustizia.

Ma, attenzione! L'Urbanistica deve agire sullo spazio, non deve agire sugli uomini. Gli uomini della fotografia che avete visto, voi stessi che leggete, noi che abbiamo scritto, tutti abbiamo il diritto di non essere costretti con la violenza a diventare migliori.

L'operazione finale di un'Urbanistica che pretende di agire direttamente sugli uomini è la creazione di campi di concentramento ben ordinati, governati dalla polizia politica.

Conviene a questo punto per spiegarci meglio, ricominciare il nostro discorso e portarlo avanti con un altro mezzo: il cinema-fotografia.



Fig. 28. G. De Carlo, C. Doglio, L. Quaroni, "Mostra dell'Urbanistica", X Triennale, Milano 1954. Da "Casabella", n. 203, 1954, p. 21

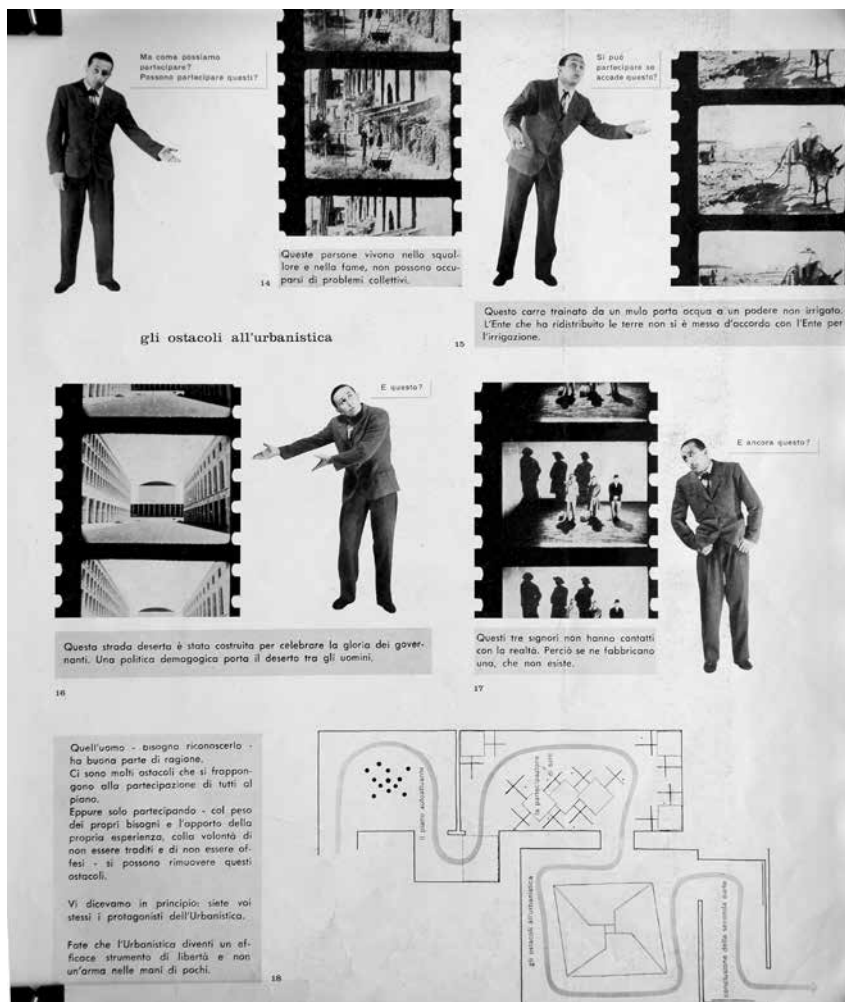


Fig. 29. G. De Carlo, C. Doglio, L. Quaroni, "Mostra dell'Urbanistica", X Triennale, Milano 1954. Da "Casabella", n. 203, 1954, p. 31

e dirige i suoi film ma si affida a case di produzione specializzate in cinema documentario, la Este Film di Ferrara insieme alla Romor Film di Milano. Insieme all'Istituto Luce, alla Incom e all'Astra, che monopolizzano il cinema di informazione giornalistica, sono ormai attive in Italia numerose case di produzione specializzate in cinema documentario: la Universalia, la Lux, la Cortometraggi di Milano, la Documento Film e la Meridiana Cinematografica, solo per citarne alcune. Negli anni Cinquanta si produce una media di 500 documentari l'anno; nel 1955 i documentari prodotti saranno 1.000; diversi di questi sono commissionati dal dipartimento di stampa e propaganda della Presidenza del Consiglio dei Ministri, per la pubblicizzazione dei temi della ricostruzione⁴. Per sostenerne il costo, una legge del 1949 ne stabilisce l'obbligatorietà di programmazione nei cinema, e riserva al documentario una parte dell'incasso della giornata.

De Carlo quindi, oltre ad avere a disposizione tutte le condizioni necessarie per realizzare dei film che intende proiettare in mostra, immagina che essi avranno una circolazione ulteriore nelle sale cinematografiche arrivando così ad un numero potenzialmente vasto di spettatori.

Quali nuovi spettatori?

Come è noto i suoi film provocheranno polemiche a non finire. In particolare, *Una lezione d'urbanistica* sarà interpretata come la dimostrazione del pensiero dissacrante e irriverente di un giovane anarchico e costerà a De Carlo la responsabilità di un messaggio sbagliato, indirizzato al pubblico. Doglio anarchico lo era davvero, De Carlo lo seguiva senza adottarne le posizioni più decisamente politiche, ma condividendo con lui gli stessi riferimenti teorici: Patrick Geddes e il propagatore delle sue idee e delle sue proposte, Lewis Mumford. Doglio, pur giudicando gli esiti degli esperimenti di città giardino fatti in Inghilterra da Ebenezer Howard espressioni di un atteggiamento borghese e tradizionalista, conosceva bene il valore che quelle realizzazioni attribuivano alla dimensione comunitaria associato con il dimensionamento e il controllo dello spazio urbano. Il suo film *Cronache dell'urbanistica italiana* termina non a caso con il riconoscimento del persistere dei legami di comunità nelle borgate delle regioni del sud e di Matera in particolare. Insomma, La città deve essere pensata e costruita per i suoi abitanti. *La città degli uomini* è il titolo del terzo documentario, scritto da De Carlo in collaborazione con Elio Vittorini,

suo amico, compagno di vacanze in Liguria, ma soprattutto voce politica in polemica con il partito comunista di Togliatti e scrittore di romanzi di impegno sociale. Vittorini stava lavorando in quei primi anni Cinquanta ad un suo manoscritto il cui titolo provvisorio era *I diritti dell'uomo*, raccontati attraverso un viaggio attraverso le città della Sicilia. Il libro uscirà postumo nel 1969 con il titolo *Le città del mondo*, lo stesso che Vittorini aveva adottato per le due puntate di una rubrica pubblicata su "il Politecnico". Sembra che mentre scriveva queste sue riflessioni Vittorini stesse pensando di farne sceneggiature per film; è forse in questo che De Carlo ha trovato lo spunto che cercava.

Una lezione d'urbanistica termina con una esortazione: "va nella tua città uomo e collabora con chi vuol renderla più umana, più simile a te". Il progetto dell'architettura e della città non è più presentato come soluzione tecnica a problemi oggettivi, ma come percorso di scelta e di condivisione alla cui base è la conoscenza comune di quello di cui si sente l'urgenza della trasformazione. Il linguaggio semplificato del film, anche se a tratti retorico, si presta a questa nuova offerta; soprattutto si presta all'obiettivo di raggiungere uno spettatore semplice e non acculturato. Il resto della esposizione è strutturato come un film muto, in cui si alternano immagini di progetti, luoghi, situazioni e didascalie essenziali scritte in bianco su fondo nero.

In conclusione

È superfluo dire che il ricorso al cinema presuppone la volontà di estendere il rapporto con il pubblico; una estensione nel tempo – che con le attuali tecnologie ci è facile comprendere – ma anche una estensione delle condizioni di comprensione delle interpretazioni trasmesse. In un rapporto guidato tra tecnico e pubblico. Zevi, anticipando l'animazione digitale del disegno, immaginava un cinema che consentisse allo spettatore di visitare l'architettura come "esperienza cinetica", "secondo determinati itinerari". Da un punto di vista diverso, Quaroni è convinto dell'importanza che per gli urbanisti ha l'adozione di un linguaggio semplificato, dovendo essi affrontare questioni complesse la cui "risoluzione nasce...dalla comunicazione fra le varie parti, fra i vari interessi, le varie idee". Argan sostiene l'importanza dell'analisi critica della realtà urbana, nel rapporto con il pubblico, "se il termine non sembri offensivo, predigerita...capace di commuovere". Ripercorrere con un intento storico l'utilizzo del cinema nelle espo-

sizioni di architettura e di urbanistica richiede quindi una specifica attenzione alle intenzioni, consapevoli o meno, nascoste nella comunicazione al pubblico. Ma allo stesso tempo, offre argomenti alla comprensione dell'idea di architettura e di progetto della città che hanno coloro che si rivolgono al pubblico non solo mostrando, ma guidando la reazione dei visitatori delle loro esposizioni.

1. L. Ciacci, *Progetti di città sullo schermo. Il cinema degli urbanisti*, Marsilio, Venezia 2001.

2. *Architect Congress*, regia di László Moholy-Naghy, 1933.

3. C. L. Ragghianti, *Arti della visione I. Cinema*, Einaudi, Torino 1975.

4. A. Aprà, *Breve ma veridica storia del documentario. Dal cinema reale alla non fiction*, Falsopiano, Alessandria 2017;
cfr. <http://www.adrianoapra.it/?p=766>,
consultato il 20/01/2015.

BBPR. Lo spazio come esposizione

Serena Maffioletti

Fin dagli esordi gli ambiti tematici nei quali i BBPR espressero la propria ricerca sulle ragioni dell'architettura contemporanea e sull'attualità del suo linguaggio sono, accanto al progetto edilizio e urbanistico, l'esporre. Ad esso rivolgono un costante e coerente impegno innovativo, assumendolo come prioritario campo di sperimentazione teorica interdisciplinare. Per questi giovani della seconda generazione razionalista l'opera non è solo esplorativa del nuovo linguaggio, quanto dimostrativa dei domini che esso ora consente di indagare, approntare, rappresentare. Se il distico "qualificare la quantità, quantificare la qualità", estendere cioè i portati estetici e sociali della rivoluzione in essere, è uno degli icastici slogan con cui Rogers veicola il messaggio teorico dei BBPR, l'esporre è uno strumento precipuo della strategia investigativa e divulgativa indispensabile per la riforma, attraverso un processo di formazione-educazione, di tutti i livelli operativi coinvolti nella nuova civiltà del progetto: i politici, i tecnici, i fruitori.

Partecipando regolarmente agli appuntamenti espositivi degli anni Trenta¹ soprattutto nel "teatro" del Palazzo dell'Arte e delle Triennali di Milano, loro sincroni, episodio dopo episodio i BBPR mettono in scena l'esplorazione dei molteplici volti di un nuovo e più vasto "mondo", scegliendo per questa narrazione-dimostrazione in e al pubblico la dinamica di un continuo sperimentalismo, favorito dalla rapidità dei tempi di realizzazione e di fruizione dell'allestimento espositivo.

Se, come per tutti i protagonisti del razionalismo italiano, il rinnovamento della cultura del progetto attraversa e riunisce ogni dominio disciplinare e scalare, per i BBPR il contenuto innovativo è connesso senza cesura alla sua comunicazione, essendo obiettivo prioritario non l'autorialità dell'opera, ma la fondazione di una nuova tradizione, collettiva ed evolutiva.

Pur utilizzando come i coevi architetti italiani partiture spaziali articolate da dispositivi geometrici, i montaggi dinamici sperimentati nelle mostre degli anni trenta animano narrazioni prossime e colloquiali, attivano memorie ed emozioni, stimolano sinergie tra cultura materiale, arte contemporanea, scienze e tecniche in un moto corale di crescita

e di sviluppo sociale. Oggetti aulici e popolari, dipinti e sculture, manufatti d'ingegneria e prodotti commerciali, fotografie e scritte compongono concatenazioni espositive come paesaggi narrativi, disposti in repentini passaggi dimensionali, materici, cromatici. Da questa moltiplicazione esperienziale affiorano non la matematica di un mondo ideale, non la propaganda politica o commerciale, ma il progetto di un polifonico dialogo civile sugli elementi, le forme, i valori, gli spazi di una nuova cultura dell'abitare, nel significato più ampio del termine. Per i BBPR esporre è inscenare il luogo di un'opera aperta, inclusiva, plurale, orchestrata come l'abbozzo di un elenco, un itinerario solo indicato, il crogiuolo di un nuovo linguaggio, accessibile a tutti, progressista e colto. In un giovanile saggio dedicato al 'fatto espositivo' i BBPR scrivono: "È necessario trasportare le conoscenze dei singoli al di sopra della realtà contingente in un 'mezzo' spirituale dove ognuno possa agire liberamente. Poesia, ecco il mezzo che ognuno respira, artista, tecnico, pubblico. Il tecnico sale oltre il piano della propria limitata esperienza attraverso l'artista che la rivive, la esalta e l'offre al pubblico"². Meno famosa perché allestita a Trieste, nell'amata patria di Rogers, la "Mostra del Mare"³ (al di là del – dovuto? – omaggio al Timoniere) meglio di tutte racconta le mostre BBPR, affastellando in un romanzo popolare, in un lessico familiare, in un breviario minore gli elementi del mare: viaggi, imbarcazioni, commerci, macchine, oggetti...

Nel 1933, anno della prima loro esposizione⁴ e della prima partecipazione di Enrico Peressutti ad una mostra nazionale di fotografia, in questo ancora latente programma dimostrativo-educativo i neolaureati BBPR avevano cercato un confronto con il progetto urbanistico, disciplina di cui intendevano tanto rifondare i termini disciplinari quanto emendare l'ermetismo trasmissivo. Radicato nello sperimentalismo grafico di Le Corbusier ed editoriale di "Quadrante", il Piano regolatore di Pavia è introdotto da una "tavola polemica", che da sola addensa il fine della proposta: la dimostrazione, a tutti accessibile, del primato della "teoria urbanistica propria dei tempi a carattere collettivo e gerarchico" sul "disordine urbanistico che prevale nei periodi individualistici e liberalistici"⁵.

Solo tre anni dopo, su incarico e in collaborazione con Adriano Olivetti, i BBPR redigono con il Piano regolatore della Valle d'Aosta⁶ la prima proposta italiana di pianificazione regionale, anticipazione

delle metodologie d'indagine sul patrimonio edilizio e sulle condizioni socioeconomiche e geografiche territoriali, ed espressione di una visione integrata del progetto urbanistico e architettonico. L'innovativa trasmissione delle sezioni analitiche e progettuali si avvale della maturazione cresciuta nelle esposizioni e nei continui sconfinamenti sperimentati dai BBPR nella fotografia e cinematografia, nell'editoria specialistica e divulgativa, nella critica d'arte e nella scrittura letteraria⁷. Le tavole analitiche della mostra e della pubblicazione riportano attraverso fotomontaggi gli intrecci disciplinari necessari alla complessa descrizione dei caratteri naturali e antropici delle valli alpine, mentre la coesistenza del valore monumentale urbano e del degrado ambientale sono rappresentati in serie fotografiche che simulano sequenze cinematografiche spaziotemporali. Attraverso l'uso della grafica e della fotografia⁸ gli apporti analitici e i progetti territoriali e urbani trovano una messa in scena che intreccia linguaggi verbali e figurativi per offrire al lettore la comprensione scalare delle nuove dimensioni paesaggistiche e ambientali e la consapevolezza degli strumenti e dei fini del progetto territoriale.

Mostra e libro sono il primo esito maturo della visione integrata che i BBPR condividono con Walter Gropius, Le Corbusier, Max Bill e Adriano Olivetti, dei quali saranno estimatori ed amici, così come sono didatticamente prossimi al programma pedagogico del Bauhaus e della Scuola di Ulm, così come a quello aziendale dell'imprenditore piemontese. Saranno infatti tra i maggiori interpreti del pensiero sociale e artistico di Olivetti, progettisti di episodi salienti della sua azione progressista.

Delle molte esposizioni che i BBPR realizzano dal 1933 alla conclusione del tratto più significativo del loro itinerario nei tardi anni Settanta, quasi nessuna ha obiettivi commerciali. Scelta invece compiuta⁹ laddove le architetture e gli oggetti di design sono esemplari del rinnovamento culturale del tema posto a fondamento della propria direzione di "Domus" da Rogers¹⁰, lo spazio come "casa dell'uomo": "Si tratta di formare un gusto, una tecnica e una morale, come termini di una stessa funzione. Si tratta di costruire una società"¹¹ scriveva. Il progetto umanistico, che il biennio della direzione rogersiana consente solo di abbozzare, si esprime invece in una sintesi rapida ma efficace nella Sala "Architettura misura dell'uomo", realizzata per la IX Triennale¹². Nel coevo intervento al Convegno *De Divina*

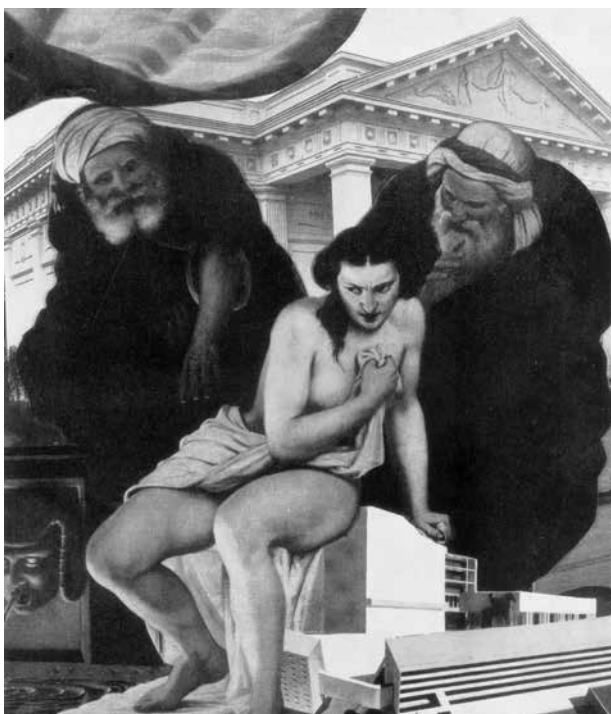


Fig. 01. I BBPR all'Università, 1932.
Università Iuav di Venezia-Archivio Progetti, Fondo Enrico Peressutti

Fig. 02. *Susanna (la nuova architettura) e i Vecchioni*, il progetto presentato è quello elaborato dai BBPR con A. Danusso, L. Figini, G. Pollini per il concorso per il Palazzo del Littorio e della "Mostra della Rivoluzione Fascista" a Roma, 1934.
Composizione di P. M. Bardi. Da "Quadrante", n. 18, ottobre 1934



Fig. 03. BBPR con E. Aleati, G. Ciocca, M. Mazzocchi, Piano regolatore di Pavia, "Tavole polemiche", 1933. Da "Quadrante", n. 11, marzo 1934

*Proportione*¹³, Rogers individua la “dimensione” dell’architettura non entro sistemi universali storicamente consolidati, ma nell’inarrestabile tensione esistenziale tra l’uomo e lo spazio, nel suo mobile plasmare nel tempo le forme.

In questi anni, progressivamente l’allestimento BBPR acquisisce lo status di un manifesto, l’allegoria spazializzata di un programma per l’architettura. Nella Sala “Architettura misura dell’uomo”, profondamente rogersiana, in una trama d’immagini “disordinatamente” esposte s’affastellano edifici spontanei e d’autore distanti per luoghi e tempi, sospesi attorno al visitatore che percorre la scena come suo centro mobile.

Uomo, architettura, uomo, ecco il ciclo continuo dell’origine, dei mezzi e dei fini. Aggiratevi liberamente per la sala: i documenti disposti nello spazio suggeriscono il tema: architettura, misura dell’uomo. Essi acquistano pieno significato quando v’inserite con i vostri sentimenti e i vostri pensieri, poiché siete, anche qui, i protagonisti dell’architettura.¹⁴

Si tratta del primo allestimento in cui i BBPR¹⁵ abbandonano definitivamente l’uomo *ad circulum* o *ad quadratum*, uomo che ora essi immaginano muoversi nello spazio della libertà e dell’esperienza, attraverso le quali egli potrà tessere i futuri racconti individuali e collettivi. Siamo nei primissimi anni Cinquanta, gli anni in cui essi interpretano da protagonisti lombardi il riscatto dell’architettura dall’onta di cui per loro essa si è ricoperta in epoca fascista: “La vita è fatta per noi. [...] Abbasso la retorica delle piazze imperiali, delle torri littorie, e se qualcuno ha bisogno di parlarci scenda dai piedestalli e si mescoli a noi, così che anche noi possiamo parlare a lui: da uomo a uomo”, scrive Rogers¹⁶.

Questa piccola mostra evolve due “esposizioni” proposte dai BBPR quindici anni prima, superando sempre più i limiti linguistici e convenzioni tra “modi” dell’architettura e della comunicazione: editoria, allestimento, installazione, monumento, museo. Alternando fogli trasparenti ad opachi, come in un *flipbook* il volume *Stile*¹⁷ concatenava immagini delle epoche dell’uomo, accostando per ognuna eventi sociali a opere d’arte emblematici, così che la loro sovrapposizione e successione li disponesse come fotogrammi di una narrazione cinetica.



Figg. 04-05. E. N. Rogers, Sale della “Mostra del Mare”, Trieste 1935. Museo del Mare, Trieste. Da “Iuav giornale dell’università”, n. 65, aprile 2009, “Elogio dell’architettura. Omaggio a Ernesto N. Rogers”, numero a cura di S. Maffioletti

Analogo intento indirizzava la coeva “Mostra della Civiltà italiana”¹⁸, organizzata da una trama ortogonale di percorsi elencanti in una direzione i periodi della storia e nell’altra le forme dello scibile: politica, arti, scienze, religione... Nello spazio irrealizzato si sarebbe susseguite le navate espositive, balconate per offrire un affaccio panoramico attraverso i secoli.

Dopo la Sala “Architettura misura dell’uomo” sono gli allestimenti degli anni Cinquanta a sovvertire le composizioni prebelliche, fissate allora in uno spazio animato sì da dispositivi narrativi ma classicamente ortogonale, cartesiano e prospettico. Ora la dimensione spazio-temporale dell’allestimento integra sempre più forme, colori e movimenti in unità strutturate su geometrie tridimensionali variate e complesse, su dispositivi panottici, spiraliformi, labirintici.

L’allestimento come “teatro totale” diviene la traccia di una successione di tappe che sondano una più profonda comprensione dello spazio attraverso l’intermedietà dei linguaggi; l’architettura, il design, le arti, la fotografia e la parola compongono scene mobili delle quali lo spettatore è attore. Nel Padiglione USA¹⁹ si moltiplicano le relazioni visive, la statica della circonferenza diviene dinamica nella sequenza di tre cerchi eccentrici, sotto una copertura ondeggiante, entro pareti trasparenti. Da un fuoco vuoto eccentrico s’irraggia la scena felice della casa contemporanea: gli spazi, i materiali, i colori, le trasparenze, gli arredi.

Nell’allestimento “Thonet Furniture 1983-1953”²⁰ elementi sospesi fluttuano sopra un’ellisse formata da dodici piani allestitori circolari, bassi e colorati, “with an almost musical integration between the setting and the models”²¹, commentano a New York.

Attivi nel dibattito culturale milanese, legati a molti artisti attraverso pluriennali collaborazioni, i BBPR intrattengono soprattutto con lo Spazialismo di Lucio Fontana e di Fausto Melotti una comunanza di esperienze e ricerche, ma non meno prossimi sono a Renato Guttuso e alla sua opera realista ed espressionista, cui attingeranno anche nei più tardi progetti. Si iscrivono nella tensione tra queste ricerche l’apertura dialettica dei BBPR e gli intrecci delle loro espressioni.

In un nuovo incontro con Adriano Olivetti, lo showroom²² offre ai passanti sulla Fifth Avenue di New York come da un boccascena il progetto di un paesaggio, la rappresentazione della politica aziendale dalle intrecciate radici artistiche e produttive, “estensione – scrive

Adriano Olivetti – della nuova visione formale a tutti i prodotti e a tutti gli strumenti dell'attività industriale e commerciale, e la fusione insostituibile del lavoro di gruppo"²³. Il vasto bassorilievo in gesso e sabbia di Costantino Nivola proietta forme e colori di un mediterraneo assoluto nello spazio ritmato dal verde-blu delle lampade Venini coniche e pendenti verso le verdi "stalagmiti" marmoree, innalzate a porgere all'acquirente le macchine da scrivere: "The setting for a legend", così una rivista americana²⁴ chiosa l'incontro dell'arte e la produzione.

Liberi dai vincoli della scatola muraria preesistente come le tre mostre precedenti, nel 1954 alla X Triennale i BBPR indagano la soglia tra la spirale e il labirinto, non novità ma presenza metaforica già negli scritti giovanili e privati di Rogers a rappresentare centralità, complessità e difficoltà dell'esperienza dell'uomo, nonché della sua, nella costruzione artistica. Come fossero lunghe pergamene alla scala urbana arricciate dal tempo, le pareti bianche delle sei spirali inscenano nel Parco Sempione con felice discorsività il "Labirinto dei ragazzi"²⁵ pensato come un museo, un'"accademia" per i bambini, ai quali narrare le architetture e le città dell'uomo nei lievi, ironici graffiti di Saul Steinberg e l'arte, nel riflesso ondeggiante in un piccolo specchio d'acqua del mobile di Calder.

Nei Giardini della Biennale di Venezia a strutturare il Padiglione del Canada²⁶ è ancora una spirale muraria, avvolta attorno ad un maestoso albero e alla sua trascrizione in un pilastro sagomato, per offrire lo spazio come luogo di percezione unitaria del tempo, della luce, della natura e dell'arte, come condizione di continuità tra i paesaggi espositivi, interno ed esterno.

Le spirali assumono invece i più gravi caratteri di labirinto nei memoriali, che il destino dei BBPR porterà a realizzare, giovani vittime della deportazione politica e poi attori della celebrazione collettiva. La spirale labirintica ora è lo spazio silente del materiale bruto, delle alte pareti cementizie senza segni e senza parole; è il precipitare forzato dell'unico movimento possibile verso il forno crematorio di Mauthausen-Gusen²⁷.

Dentro la lunga spirale tridimensionale realizzata nella baracca 21 del Campo di sterminio di Auschwitz²⁸ s'accumula nello spazio-tempo del suo incedere l'esperienza del visitatore: la musica di Luigi Nono, la pittura di Mario Samonà, le parole di Primo Levi, la regia di N. Risi ricompongono in una totalità collettiva i frammenti personali della tragedia, "momenti



Fig. 06. BBPR, Padiglione “Il Labirinto dei ragazzi” nel parco Sempione, X Triennale di Milano, graffiti di Saul Steinberg, *mobile* di Alexander Calder, 1954. Fotografia di E. Peressutti. Università Iuav di Venezia-Archivio Progetti, Fondo Enrico Peressutti

Fig. 07. BBPR, Interno del Padiglione USA nel Parco Sempione, IX Triennale di Milano, 1951. Fotografia di E. Peressutti. Università Iuav di Venezia-Archivio Progetti, Fondo Enrico Peressutti



Fig. 08. BBPR, Showroom della Olivetti Corporation of America sulla Fifth Avenue a New York, altorilievo di Costantino Nivola, 1954. Fotografia di E. Peressutti.
Università Iuav di Venezia-Archivio Progetti, Fondo Enrico Peressutti

Fig. 09. BBPR, Memoriale italiano ad Auschwitz, 1979. Fotografia di S. Maffioletti:
lo scatto ritrae il memoriale nello spazio della Baracca 21, per la quale fu progettato



Fig. 10. BBPR, Torre Velasca, Milano 1950-1958. Foto di G. Casali, Università Iuav di Venezia-Archivio Progetti, Fondo Giorgio Casali

della nostra vita, immagini dei nostri orizzonti, colori dei nostri sentimenti”, aveva scritto Enrico Peressutti²⁹.

In questo loro investigare lo spazio come luogo della percezione individuale e della narrazione collettiva altri ancora sono i progetti BBPR che sciolgono i limiti tra parola, segno, suono e spazio, tra pubblicazione, esposizione, installazione, museografia, monumento. Forse precocemente consapevoli della relazione polidimensionale tra progetto e comunicazione, i quattro giovani BBPR si fanno ritrarre in una delle loro prime foto su una terrazza della Scuola di Architettura, ampia come un palcoscenico, dove paiono inscenare l’arte dell’architettura, danzando nei loro camici da lavoro e con gli strumenti da disegno. Ed è forse questa totale consapevolezza dello spazio come esposizione che li portò ad immaginare, e a non temere, tutto il portato scenico della Torre Velasca, ergendola, “diversa”, tra i nuovi protagonisti dell’emergente paesaggio di Milano.

1. Le principali esposizioni anteriori alla Seconda Guerra mondiale sono: Sale di Forlanini e dei primi voli, dell'alta velocità, del volo a vela alla Mostra dell'aeronautica, Palazzo dell'Arte, Milano 1934; Sale dello sport giovanile, della tecnica sportiva, del tennis, dell'automobilismo, del GUF alla Mostra dello sport, Palazzo dell'arte, Milano 1935; Sale della Coerenza, delle Priorità italiane, VI Triennale di Milano, 1936; Sala del Verde nella città, VII Triennale di Milano, 1940.

2. BBPR, *Il fatto esposizione*, in "Quadrante", n. 26, giugno 1936, p. 32.

3. E. N. Rogers, "Sale del timone, delle vetrine polimeriche, dei cantieri navali, delle organizzazioni marinare e da diporto", III Mostra del Mare, con M. Mascherini, Trieste 1935.

4. "Casa del sabato per gli sposi", con P. Portaluppi, L. Fontana, P. Chiesa, V Triennale di Milano, 1933.

5. Piano regolatore di Pavia, con E. Aleati, G. Ciocca, M. Mazzocchi, 1933.

6. Piano regolatore della Valle d'Aosta, con A. Olivetti, R. Zveteremich, I. Lauro, P. Bottoni, L. Figini, G. Pollini, 1936. Il piano venne esposto a Milano (1936) e a Roma (1937).

7. Data la brevità del presente saggio non è possibile elencare le pubblicazioni e le mostre che raccolgono le fotografie di Banfi e Peressutti, così come degli scritti dei BBPR ed in particolare di Belgiojoso

e Rogers. Di molti di essi è curatrice l'autrice del presente scritto.

8. Si fa qui riferimento alla presenza di Marcello Nizzoli nella redazione dei documenti del Piano regolatore della Valle d'Aosta.

9. A questo fine si citano qui solo le principali tra le pochissime mostre antologiche curate dai BBPR: sull'architettura "Italian Contemporary Architecture" curata da F. Albini ed E. Peressutti, RIBA, Londra 1952; sul design "La forma dell'utile", curata da L. Belgiojoso e E. Peressutti con F. Buzzi Ceriani e M. Huber, IX Triennale di Milano, 1951.

10. Ernesto N. Rogers dirige "Domus" da gennaio 1946 (n. 205) a dicembre 1947 (n. 223-225).

11. E. N. Rogers, *Programma: Domus, la casa dell'uomo*, in "Domus", n. 205, gennaio 1946, p. 3.

12. E. N. Rogers, Sala "Architettura misura dell'uomo", con V. Gregotti e G. Stoppino, IX Triennale di Milano, 1951.

13. E. N. Rogers, *Misura e grandezza*, intervento al Primo convegno internazionale sulle proporzioni nelle arti *De Divina Proportione*, IX Triennale di Milano, 27-29 settembre 1951, in S. Maffioletti (a cura di), *Ernesto N. Rogers. Architettura, misura e grandezza dell'uomo*, Il Poligrafo, Padova 2010, pp. 439-445.

14. E. N. Rogers, tratto dal pannello introduttivo della Sala "Architettura misura dell'uomo", cit.

15. Non è esattamente così, poiché i BBPR realizzarono probabilmente la loro prima spirale, peraltro in una piccola

- soluzione, per la VII Triennale di Milano, 1940.
16. E. N. Rogers, *Conquista della misura umana*, in "Tempo", agosto 1945, p. 116.
17. BBPR, *Stile*, Editoriale Domus, Milano 1936.
18. "Mostra della Civiltà Italiana", con G. Ciocca, V. Bompiani, M. Bontempelli, Esposizione Universale di Roma, 1937.
19. Padiglione USA, IX Triennale di Milano, 1951.
20. E. Peressutti, Mostra "Thonet Furniture 1830-1953", Museum of Modern Art, New York, 1953.
21. *The Thonet Exhibition at the Museum of Modern Art*, in "Interiors", n. 2, 1953, p. 87.
22. Sala di esposizione per la Olivetti Corporation of America, con C. Nivola, New York, 1954.
23. Per una lettura di Adriano Olivetti da parte di E. N. Rogers, cfr. *L'unità di Adriano Olivetti*, in "Casabella Continuità", n. 270, dicembre 1962, pp. 1-9.
24. O. Gueft, *Olivetti, New York*, in "Interiors + Industrial Design", n. 4, novembre 1954, p. 124.
25. Padiglione "Il Labirinto dei ragazzi", con S. Steinberg, A. Calder, X Triennale di Milano, 1954.
26. Padiglione del Canada, Biennale di Venezia, 1958.
27. Memorial a Mauthausen Gusen, 1965.
28. Memorial italiano nel Campo di Auschwitz, con M. Samonà, P. Levi, L. Nono. N. Risi, 1979.
29. E. Peressutti, *Visita a due mostre contemporanee*, in "Rassegna di architettura", settembre 1935, p. 336.

Carlo Ludovico Ragghianti. Pensare le mostre

Michela Passini

La riflessione di Carlo Ludovico Ragghianti sui musei, le mostre, e il loro ruolo nella vita culturale, politica e civile italiana è ormai ben conosciuta dagli specialisti¹. Un aspetto del suo lavoro che è stato forse meno studiato è invece la dimensione internazionale della sua visione delle politiche culturali e artistiche. In questo campo, Ragghianti si è mostrato un osservatore lucido e attento della situazione nazionale e globale, e ha colto in particolare il potenziale delle mostre come strumento per la formazione estetica di un pubblico sempre più largo e diversificato, ma anche come mezzo per migliorare e intensificare gli scambi tra paesi e per promuovere l'immagine dell'Italia all'estero. L'internazionalizzazione del sistema delle mostre diventa una questione di primo piano nel dibattito museologico proprio nel momento in cui Ragghianti si forma e comincia a imporsi come storico dell'arte e critico impegnato, durante gli anni Trenta. In Europa e negli Stati Uniti si assiste allora a un'evoluzione estremamente rapida delle pratiche museologiche e a un'espansione senza precedenti delle esposizioni. Conservatori di museo, storici dell'arte, critici e intellettuali si interrogano sugli effetti dell'aumento del numero di mostre, sull'aspetto sempre più sensazionalistico delle grandi esposizioni e sulla loro inevitabile componente ideologica². Dopo la guerra, in un contesto politico e culturale profondamente mutato, si pone il problema della buona gestione – e in qualche modo di un'etica – dell'esposizione, che deve consentire la circolazione delle opere, utile agli scambi culturali tra le nazioni senza tuttavia nuocere alla conservazione degli oggetti più fragili, e che deve soprattutto giustificarsi da un punto scientifico pur sforzandosi di toccare pubblici diversi per provenienza e formazione. Buon conoscitore delle esperienze realizzate all'estero, Ragghianti impronta la sua riflessione a un internazionalismo strategico e pensa il sistema-mostre come una scena mondiale sulla quale l'Italia potrebbe essere chiamata a giocare un ruolo da protagonista, a condizione di usare con intelligenza delle proprie risorse. Si tratterà qui di restituire i principali snodi della sua riflessione e della sua azione in favore di una partecipazione più attiva dei musei italiani alla riflessione internazionale sull'esposizione temporanea.

Nel giugno 1948 si svolge a Firenze il primo Convegno internazionale per le arti figurative. Ragghianti interviene con diverse conferenze e legge inoltre la relazione conclusiva³. I temi delle sue comunicazioni sono strettamente legati tra loro. Nell'urgenza della ricostruzione, Ragghianti individua una serie di problemi ai quali è cruciale trovare rapidamente soluzioni efficaci: la questione dell'organizzazione di mostre di arte italiana all'estero, quella del riordino delle raccolte nazionali, la situazione delle biblioteche di storia dell'arte a Firenze e la creazione di un Istituto nazionale di storia dell'arte sul modello dei grandi centri di ricerca specializzati già da tempo attivi in Francia e Germania.

Questi testi, con i loro espliciti richiami alla situazione della disciplina negli altri paesi d'Europa e negli Stati Uniti, disegnano un quadro al tempo stesso ricco ed estremamente preciso dei problemi di una politica culturale delle belle arti alla fine degli anni Quaranta. In un'Italia appena uscita da una guerra particolarmente devastante per il patrimonio artistico, diverse voci si levano a reclamare riforme sostanziali del sistema di gestione e tutela dei monumenti e delle opere d'arte. Il confronto con realtà politico-culturali differenti si fa allora particolarmente urgente, soprattutto per quegli intellettuali che, come Ragghianti, guardano al ventennio appena trascorso come a una fase di stagnazione, la cui eredità si riduce a un sistema di gestione e di promozione delle arti sostanzialmente corporativistico, radicalmente inattuale e inadeguato alle esigenze della cultura in un paese democratico⁴.

In un simile contesto, le esposizioni di arte italiana all'estero sembrano chiamate a svolgere un delicato e fondamentale compito politico. Nell'intervento a esse dedicato, Ragghianti esordisce sottolineando con fermezza "la necessità da parte dell'Italia di inserirsi nei sempre più intensi scambi internazionali"⁵ e torna più volte, nel corso della sua comunicazione, ad affermare che "il momento storico non consente che l'Italia, paese eminentemente artistico, possa tenersi al di fuori di quegli scambi internazionali, comprendenti anche l'arte antica, che sempre si avvalorano per la prevalenza dei nuovi concetti umani e sociali della cultura"⁶. L'allestimento di mostre d'arte italiana all'estero deve, secondo Ragghianti, agire a due livelli: quello, più generale, della diffusione, dell'influenza e del prestigio della cultura italiana, che lo studioso considera anche dal punto di vista, estremamente concreto,



Fig. 01. F. L. Wright alla Mostra di Palazzo Strozzi con Ragghianti (a destra) e C. Scarpa (in fondo). Da F. Canali, *"Carissimo Bruno... Carissimo Carlo". Il carteggio tra Carlo Ludovico Ragghianti e Bruno Zevi*, in *"Bollettino della Società degli Studi Fiorentini"*, n. 18-19, 2009-2010, pp. 163-177

Fig. 02. Riprese del critofilm *Michelangiolo* realizzato da C. L. Ragghianti nell'ambito delle celebrazioni michelangeloesche e presentato alla Mostra d'arte cinematografica di Venezia del 1964. Collezione privata, Milano

della ripresa del turismo e delle attività commerciali ad esso connesse; quello, più tecnico e professionale, della necessità di garantirsi, tramite l'invio di opere italiane, la possibilità di chiedere poi il prestito di opere appartenenti a collezioni straniere:

Nella stessa Italia sarebbe impossibile attuare quelle mostre di carattere storico, o, anche più, monografico, che sono divenute una esigenza sempre più viva e pressante della nostra cultura, e che non si possono realizzare se non col concorso attivo delle collezioni e delle risorse artistiche di vari paesi. Chi sente l'importanza, per il progresso della cultura e degli studi che hanno mostre di questo genere [...] dovrà concordare nell'esigenza di renderle possibili mediante, appunto, gli scambi: essendo notorio, che, salvo rarissime eccezioni, è possibile ottenere per mostre storiche o monografiche opere d'arte delle grandi collezioni straniere, alla sola condizione della reciprocità dello scambio.⁷

Le esposizioni di arte italiana all'estero rappresentano dunque, nel sistema critico-politico di Ragghianti, uno strumento essenziale per accrescere la visibilità della cultura italiana e una pregiata moneta di scambio⁸. Perfettamente consapevole del loro ruolo nel gioco della diplomazia culturale, Ragghianti propone, con grande talento strategico, di stabilire una serie di "schemi tipo" di esposizioni esportabili: tale razionalizzazione dei modelli di mostra avrebbe garantito, insieme alla massima efficacia sul piano simbolico della rappresentazione della cultura italiana, un maggiore rigore nei contenuti scientifici e nell'attuazione delle misure di tutela delle opere.

Il testo sulle mostre che Ragghianti presenta al Primo convegno internazionale per le arti figurative merita di essere confrontato con l'intervento programmatico che Roberto Longhi consacra allo stesso problema undici anni più tardi, nel 1959⁹. Editto da "Paragone" sotto il titolo *Mostre e musei*, il testo di Longhi ripercorre sinteticamente le vicende delle esposizioni in Europa durante la prima metà del secolo per soffermarsi poi a lungo sulle mostre di arte italiana organizzate in Italia e in Europa dalla fine della Seconda guerra mondiale. Longhi inquadra così, in un rapido ma preciso bilancio critico, l'esperienza di un decennio circa di attività espositiva: un decennio che possiamo far cominciare simbolicamente con l'appel-

lo di Ragghianti a far circolare le mostre d'arte italiana e ad aprirsi a una politica culturale di respiro internazionale, in cui proprio le mostre avrebbero giocato il ruolo chiave di ambasciatrici dell'arte italiana all'estero.

Quando Longhi presenta il suo intervento al convegno dell'Ente Manifestazioni milanesi, il contesto dell'organizzazione internazionale delle esposizioni d'arte è decisamente mutato rispetto a quello in cui, a guerra finita, Ragghianti lanciava l'idea di schemi per mostre esportabili. Nel 1948, il quadro al quale Ragghianti si riferiva era quello dei primissimi anni della ricostruzione – segnati da alcune mostre di grande impatto simbolico, sulle opere salvate dalla guerra – e quello delle esposizioni organizzate prima del conflitto, già numerose, ma mai quanto le mostre degli anni Cinquanta. Longhi scrive, invece, in un momento di grande espansione delle esposizioni in tutta Europa. Le grandi mostre internazionali sono ormai entrate nell'orizzonte di possibilità della disciplina storia dell'arte: il problema non è più tanto quello di assicurare visibilità e quindi influenza all'arte e alla cultura italiane, quanto piuttosto quello di garantire, nel moltiplicarsi di manifestazioni non sempre giustificate agli occhi degli specialisti, il rigore scientifico della ricostruzione storica e insieme l'incolumità delle opere.

“L'Italia è diventata, volente o nolente, la nazione più ‘mostraiola’ d'Europa, e forse del mondo”¹⁰, nota ora Longhi. Nel suo testo, lo studioso ripercorre con occhio disincantato l'attività espositiva dell'immediato dopoguerra: “dopo il grande sconvolgimento bellico, a tasche vuote e nell'impossibilità materiale di rimettere rapidamente in piedi i musei, era ben naturale che le nazioni più sciagurate, più prive di mezzi, cercassero di procurarsi della valuta pregiata attraverso qualche mostra all'estero”¹¹. Tra le nazioni “sciagurate”, Longhi pensa ovviamente all'Italia da ricostruire: il suo intervento getta retrospettivamente una luce diversa sul discorso di Ragghianti.

L'inedita abbondanza di esposizioni suscitava un deciso scetticismo quanto alla loro utilità pedagogica, unito a una viva preoccupazione per i rischi corsi dalle opere durante il trasporto. Nella riflessione di Ragghianti, la questione delle esposizioni si lega chiaramente alla problematica più generale dell'educazione estetica del pubblico. Iniziatore di una museologia moderna in Italia, particolarmente attento alla dimensione educativa della critica

d'arte, Ragghianti recepisce con grande interesse le nuove esperienze di rapporto con il pubblico condotte all'estero – come nel caso dei francesi *muséobus*¹² – e rende conto, nei suoi interventi sui musei e la loro gestione, delle innovazioni costruttive suscettibili di rendere la visita più stimolante e chiara¹³. Non sembra, tuttavia, aver nutrito alcuna illusione sulla reale preparazione dei visitatori e sui loro interessi: una delle ultime interviste da lui rilasciate riporta considerazioni decisamente pessimistiche sulla frequentazione di mostre e musei¹⁴.

La sua azione in questo campo può allora essere definita di resistenza: senza cadere in una facile utopia di democratizzazione assoluta dell'arte, Ragghianti ha cercato di promuoverne una conoscenza allargata, ma non banalizzata. In questo senso, la fondazione di “seleArte” nel 1952 va letta come il tentativo di dotarsi di uno strumento diverso da quello rappresentato da una rivista erudita come “Critica d'Arte”, uno strumento duttile, capace di fornire un'informazione lucida, seria, ma alla portata di un lettore non specializzato. Nel progetto di “seleArte” la cronaca delle esposizioni gioca un ruolo essenziale: quello di un osservatorio privilegiato sulla pratica della storia dell'arte in Italia e all'estero.

Fin dal primo numero la rivista ospita la rubrica *Mostre Musei Gallerie*, una sorta di bacheca, pensata per rendere conto delle esperienze espositive, effimere o permanenti, in corso. Sfogliando queste pagine balza subito all'occhio la volontà della redazione di aprire la rivista a un dialogo risolutamente internazionale, tanto che *Mostre Musei Gallerie* può essere considerata la traduzione editoriale dello stesso impegno che anima il progetto di internazionalizzazione delle mostre d'arte italiana formulato da Ragghianti nel 1948. Ai resoconti di manifestazioni italiane o europee si affiancano le notizie su mostre svoltesi negli Stati Uniti, in Brasile, in Canada o in Giappone. Le esposizioni “etnografiche” di arte africana ed extraeuropea occupano un discreto spazio.

Se questo tipo di impostazione è annunciata fin dalla dichiarazione di intenti che apre il fascicolo del 1952 – la rivista intendeva fornire un’“informazione precisa, attuale, periodica, che ponga il lettore a contatto coi fenomeni artistici più vitali in tutto il mondo”¹⁵ –, nel 1954 Ragghianti ribadisce questo impegno, affermando che l'obiettivo di “seleArte” è:

Fare sperimentare ai lettori italiani il circolo vivo delle diverse culture del mondo, nell'accoglimento motivato dei risultati più rilevanti degli studi artistici internazionali; e nel medesimo tempo portare anche all'estero questa azione, condizionando un attivo scambio, ed anche contribuendo a farvi conoscere la cultura e l'arte italiana.¹⁶

Ancora una volta, non si tratta soltanto di far conoscer agli italiani le tendenze attuali della critica e della museologia di altri paesi, ma anche di promuovere l'interesse per l'arte italiana in un pubblico straniero. In quest'ottica Ragghianti intavola trattative con editori attratti dalla possibilità di dar vita a edizioni estere della rivista¹⁷. D'altra parte, è noto come la rivista funzionasse grazie a una serie di "informativi"¹⁸, che ragguagliano la redazione su diversi eventi, manifestazioni e iniziative in corso fuori dall'Italia.

Da un punto di vista più specificamente visivo, "seleArte" affronta la mostra come un'occasione per espandere la propria esperienza diretta delle opere, prima che come veicolo di contenuti storiografici. "Mostre Musei Gallerie" non è costruita a partire dai testi, ma si organizza intorno alle immagini. Queste ultime occupano la maggior parte dello spazio disponibile, lasciando che il testo si distribuisca a fondo pagina o negli interstizi. Il loro accostamento, la loro successione, costituiscono così un vero e proprio elemento discorsivo, tanto più che il commento testuale è talvolta ridotto ai minimi termini e rappresentato soltanto da didascalie, con una rapida segnalazione del luogo dell'esposizione.

Questa rapida panoramica della riflessione di Ragghianti sulla pratica dell'esposizione ha permesso di mettere in luce almeno due snodi tematici essenziali: da un lato la mostra rappresenta il punto di raccordo tra le esigenze della riflessione critica e quelle dell'informazione di un pubblico il più possibile vasto; dall'altro, la mostra si afferma come espressione di una storia dell'arte praticata orma su scala internazionale. L'opera di Ragghianti è in questo senso emblematica di una fase della storia della museologia e della storia della storia dell'arte in cui la collaborazione e la competizione tra le nazioni si affermano come costanti nell'azione di storici, critici e uomini di museo.

stra tipo per l'estero di arte italiana, in "Critica d'Arte", n. 69, 1965, p. 197.

6. Ivi, p. 198.

7. Ivi, pp. 198-199.

8. Ragghianti ha affrontato questo aspetto della questione in un interessante articolo del 1945, C. L. Ragghianti, *Le arti problema economico*, in "La Nuova Europa", n. 20, 1945, p. 11.

9. Si tratta del testo di un intervento pronunciato in occasione del convegno su mostre e musei organizzato nel 1959 dall'Ente manifestazioni milanesi, di cui gli atti non furono mai pubblicati. L'intervento di Longhi apparve però su "Paragone": R. Longhi, *Mostre e musei (un avvertimento del 1959)*, in "Paragone", n. 235, 1969, pp. 3-23. Sullo stesso tema si veda anche: Id., *Bilancio di mostre nel dopoguerra*, in "Paragone", n. 23, 1951, pp. 68-73.

10. R. Longhi, *op. cit.*, p. 12.

11. *Ibid.*

12. C. L. Ragghianti, *Musei mobili in Francia*, in "Critica d'Arte", n. 146, 1976, pp. 67-69.

13. C. L. Ragghianti, *Incentivi museologici*, in "Critica d'Arte", nn. 166-68, 1979, pp. 210-211.

14. Intervista a cura di R. Picciché, *Dove va l'arte in Italia, oggi? Tredici domande a Carlo L. Ragghianti*, in "Critica d'Arte", n. 20, 1989, pp. 4-8, qui pp. 6-7.

15. C. L. Ragghianti, *Ragioni della rivista*, in "seleArte", n. 1, 1952, p. 2.

1. Si veda in particolare il numero di *Predella* dedicato a Ragghianti: AA.VV., *Studi su Carlo Ludovico Ragghianti*, in "Predella", n. 28, http://www.predella.it/archivio/index600e.html?option=com_content&view=section&id=11&Itemid=87, consultato il 10/10/2020.

2. Il problema dei prestiti di opere tra musei e di come regolamentarli è allora particolarmente sentito. Su questo tema si vedano gli atti del convegno *Histoires de prêts* (Parigi, École du Louvre, 27-28 settembre 2017), a cura di François-René Martin, Michela Passini e Neville Rowley, École du Louvre, Paris, in corso di pubblicazione.

3. C. L. Ragghianti, *Schema di una mostra tipo per l'estero di arte italiana; Per l'autonomia, la direzione specializzata e il riordinamento delle grandi raccolte nazionali d'arte; L'unificazione delle risorse scientifiche e la reazione di un istituto nazionale di storia dell'arte; Intervento sulle biblioteche di storia dell'arte a Firenze e Relazione conclusiva sul convegno*, in AA.VV., *Atti del primo convegno internazionale per le arti figurative*, Firenze, 1948, a cura di vari enti, Firenze 1948, pp. 197-199, 199, 226-227, 230-233.

4. C. L. Ragghianti, *Le rassegne d'arte in Italia*, in "Critica d'Arte", n. 69, 1965, pp. 65-70, in particolare a p. 65 l'autore denuncia "la resistenza di istituti e di prassi consolidati durante il regime fascista" a ogni tentativo di riforma.

5. C. L. Ragghianti, *Schema di una mo-*

16. C. L. Ragghianti, *seleArte ai lettori*, in “seleArte”, n. 15, 1954, p. 2.

17. S. Bottinelli, *Dalla teoria alla pratica: la nascita di seleArte*, in “Ricerche di Storia dell’Arte”, nn. 91-92, 2007, pp. 179-188, qui p. 186: l’idea di Ragghianti era di pubblicare una versione tedesca di “seleArte” e una francofona, basata in Svizzera.

18. Ivi, p. 185.

III. Dagli anni Sessanta agli anni Novanta

Le mostre di Bruno Zevi

Alessandro Brodini

Il problema delle mostre è divenuto completamente nuovo da quando [...] si sono viste folle immense, non specializzate, non preparate, interessarsi alle manifestazioni artistiche.¹

Intervenendo in un dibattito seguito alla “Mostra critica delle opere michelangiolesche”, organizzata da Bruno Zevi e Paolo Portoghesi nel 1964, così Eugenio Battisti delineava con disincantata lucidità il nuovo orizzonte entro il quale le esposizioni del dopoguerra si dovevano collocare. Le mostre degli anni del boom economico reclamavano quindi un approccio che rifuggisse dagli specialismi e si rendesse accessibile al grande pubblico. In questo panorama, la vocazione divulgativa di Bruno Zevi trova un terreno fertile; così per il critico romano le mostre non sono che un ulteriore tassello, insieme alla didattica, alla ricerca e alla pubblicistica, di quella multiforme attività di “educatore” di architettura che ha caratterizzato la sua lunga carriera. Nel progetto storiografico zeviano, le esposizioni di architettura sono anche l’occasione per mettere in atto quella “critica operativa” che egli andava elaborando sin dagli inizi degli anni Cinquanta²: osservata con la lente, spesso deformante, del presente, l’eredità della storia doveva conciliarsi con la pratica progettuale contemporanea.

Che una mostra di carattere scientifico dovesse avere anche una dimensione divulgativa è una convinzione condivisa con Carlo Ludovico Ragghianti nella prima esposizione in cui Zevi è coinvolto: la famosa mostra su Frank Lloyd Wright a Firenze nel 1951. Scrivendo all’amico romano, Ragghianti afferma infatti: “guai se venisse considerata [...] esclusivamente una mostra per raffinati”³. Concepita come un’esposizione che avrebbe dato un nuovo orientamento alla cultura architettonica italiana, la mostra fiorentina vede Zevi inizialmente nel ruolo di segretario del comitato (tanto che Ragghianti sostiene: “la mostra Wright è cosa tua sostanzialmente”⁴). Ma in seguito a disaccordi con Oscar Stonorov – l’architetto che a Philadelphia, in stretto contatto con Wright, curava la parte americana della mostra e predisponeva i materiali anche per quella fiorentina – Zevi sembra sempre meno interessato all’organizzazione, tanto che in un ricordo

di circa cinquant'anni dopo egli giunge a cancellare il suo contributo, attribuendo l'evento ai soli Ragghianti e Stonorov⁵. Le divergenze con quest'ultimo concernevano il taglio critico della mostra, che tendeva ad annullare la visione storica del percorso wrightiano in favore della messa in luce di quelle eccellenze che avrebbero caratterizzato l'architetto americano come genio isolato.

Quel "problema nuovo" citato da Battisti trova con Zevi una risposta nuova nella mostra "Identità di Biagio Rossetti" nel 1956: "Fino-
ra le mostre di architettura, anche [...] quella di Wright a Firenze del 1951, [...] sono state allestite con finalità illustrative, nel vano tentativo di 'sostituire' gli originali. La mostra rossettiana di Ferrara ha aperto una nuova via"⁶. Questa via prevede una tecnica espositiva che, "scartata ogni velleità di sostituire gli edifici originali con riproduzioni", punta invece a suggerire "effetti che gli stessi originali non possono fornire: contemporaneità di visioni, particolari immensi, ripresa sistematica dei principali nodi compositivi del discorso architettonico rossettiano"⁷. L'allestimento, curato da Valeriano Pastor e in parte memore di quello di "Architettura misura dell'uomo" della IX Triennale del 1951, si basa su una ricca sequenza di grandi immagini fotografiche, rilievi e testi scritti, preceduta da una suggestiva sala introduttiva che accoglie il visitatore con gigantografie di alcune architetture, musiche rinascimentali e, persino, ghiaia sul pavimento⁸. Nata nell'ambito universitario (il sindaco di Ferrara, città in quel momento ancora alle prese con il piano di ricostruzione e il PRG, aveva chiesto a Samonà indicazioni su uno studioso adatto al compito), l'esposizione si avvale ampiamente del contributo degli studenti veneziani di Zevi, chiamati a svolgere rilievi e indagini storiche (queste ultime sotto la guida di Giuseppe Mazzariol)⁹. Obiettivo fondamentale di Zevi è "rivendicare l'opera di un urbanista-architetto obliterato, durante quattro secoli e mezzo, perché democratico"¹⁰: con un'acrobazia tipica della sua critica operativa, Zevi trasforma Rossetti in un maestro sia rinascimentale che del XX secolo¹¹.

La mostra ferrarese, frutto di una precisa visione storiografica e di un innovativo progetto didattico, con la sua inedita tecnica espositiva "immersiva", può esser considerata il banco di prova per l'altra grande esposizione zeviana, ancor più coinvolgente. Aperta a Roma nel 1964, nell'ambito delle celebrazioni per il quattrocentenario della morte di Michelangelo, lo scopo di questa mostra è di "esaltare l'eresia architet-

tonica [di Michelangelo], fino ad ora conculcata”¹² e di sfatare il mito dell’artista che agisce da scultore anche quando fa l’architetto¹³. Ma soprattutto Michelangelo offre la possibilità di “riesaminare i problemi più attuali e pregnanti da un osservatorio solo in apparenza distaccato”, dato che i suoi edifici “pongono interrogativi urgenti agli architetti moderni”¹⁴. In quest’ottica Zevi giunge a forzare il concetto di non-finito, attualizzandolo come un “metodo di una ‘formazione’ che rifiuta di serrarsi entro una ‘forma’ oggettiva, e s’affida alla crescita organica, ad una legge di sviluppo aperto di cui ha fornito la matrice”¹⁵.

L’esposizione viene concepita in primo luogo per suscitare una reazione emozionale e dunque non presenta opere originali, bensì grandi riproduzioni fotografiche con riprese inusuali, calchi delle sculture collocati in modo da esser osservati da punti di vista inediti, modelli delle architetture, suggestioni sonore con brani vasariani e poesie michelangiolesche, ma anche musica elettronica composta da Vittorio Gelmetti, e proiezioni di diapositive con dettagli di opere generalmente poco visibili¹⁶. Secondo Battisti, questo sistematico ricorso ai moderni mezzi di comunicazione di massa, “dal punto di vista specialistico della storia dell’arte, è un assurdo, dato che è sciocco guardare riproduzioni fotografiche a colori che hanno un certo grado di ‘infedeltà’, quando si hanno a disposizione a breve distanza gli originali. Ma questo fenomeno si colloca giustamente su un livello di cultura popolare”¹⁷. Lo storico dell’arte coglie con chiarezza la dimensione divulgativa della mostra, ma del resto Zevi voleva che gli oggetti esposti “comunicassero al pubblico non le opere, ma le riflessioni su di esse”¹⁸. I manufatti a cui egli si riferisce sono, in particolare, i “modelli critici” che rappresentano, interpretandole, alcune architetture michelangiolesche. Realizzati in lastre di ferro, fogli metallici, legno e gesso dagli studenti dello Iuav sotto la direzione di Mario Deluigi, questi “plastici antinaturalistici”¹⁹ non mostrano l’aspetto degli edifici che indagano, ma ne esasperano alcune caratteristiche spaziali, fino a prefigurare possibili metamorfosi²⁰, come nel famoso caso della cappella Sforza che si trasforma in Sant’Ivo alla Sapienza, per il quale Zevi ritiene “superfluo avvertire che le tesi critiche espresse in questo plastico, come in tutti gli altri, sono largamente opinabili”²¹.

La mostra è allestita nel Palazzo delle Esposizioni, del quale si cerca di contraddire sin dall’esterno la simmetria con un diaframma bianco che invade una porzione della scalinata e con un grande manifesto

che oblitera parte della serliana d'accesso. Se l'immagine con cui dieci anni dopo Portoghesi ha descritto la pianta dell'allestimento – “un grande apparato digerente”²² – è un poco inelegante, la metafora illumina tuttavia sul senso dell'operazione: metabolizzare il processo progettuale michelangiolesco realizzando forme che, colonizzando gli spazi interni simmetrici e monumentali, li plasmano attraverso il richiamo a disegni o architetture dell'artista. Il percorso si snoda così in 28 sale caratterizzate da pareti in polistirolo bianco e coperte da un telo che rimodula l'altezza dei vani, nascondendo le alte volte originarie.

Portoghesi aveva dichiarato che l'intento era di “documentare Michelangiolo polemicamente”²³: obiettivo perfettamente raggiunto, perché la mostra scatena un acceso dibattito, i cui esiti sono raccolti nella rivista “Marcatré”²⁴. Più tardi Tafuri parlerà di “terribile mostra”²⁵ con la quale “la ‘critica normativa’ tocca forse il suo punto più basso”²⁶.

Parallelamente al ruolo propriamente curatoriale o organizzativo (come alla XII Triennale del 1960, alla quale non vengono risparmiate critiche, all'Expo di Montreal, o per la mostra fiorentina “Brunelleschi anticlassico”, curata da Francesco Capolei e Piero Sartogo ma evidentemente figlia del critico romano²⁷), Zevi sviluppa anche una consistente esperienza come membro di comitati e consigli di importanti enti, come la Biennale (dal 1957, quando si prodiga per l'ingresso dell'architettura nella manifestazione²⁸), la Quadriennale di Roma o gli amici di Palazzo Grassi, istituzioni per le quali propone diverse esposizioni.

Le mostre rimangono comunque il campo in cui più incisiva è l'azione di Zevi: esse sono contemporaneamente grandi messe in scena del suo metodo didattico ed esempi efficaci del ruolo operativo della storia, laddove le figure paradigmatiche di architetti “eretici” sono richiamate dal passato perché capaci, nella forzata interpretazione zeviana, di assumere un ruolo propositivo ed esemplare per la cultura architettonica e urbanistica contemporanea.

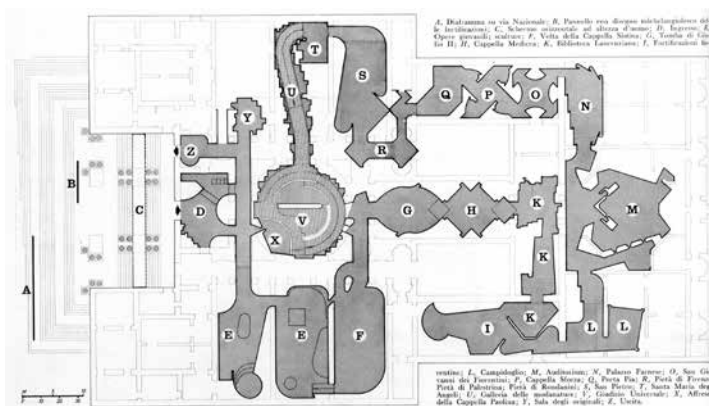


Fig. 01. Mostra "Identità di Biagio Rossetti", Ferrara 1956, P. O. Rossi (a cura di), *Bruno Zevi e la didattica dell'architettura*, Quodlibet, Macerata 2019, p. 325

Fig. 02. "Mostra critica delle opere michelangiolesche", Roma 1964, pianta dell'allestimento nel Palazzo delle Esposizioni, P. Portoghesi, *Mostra critica delle opere michelangiolesche al Palazzo delle Esposizioni in Roma*, in "L'architettura. Cronache e storia", n. 104, 1964, p. 80

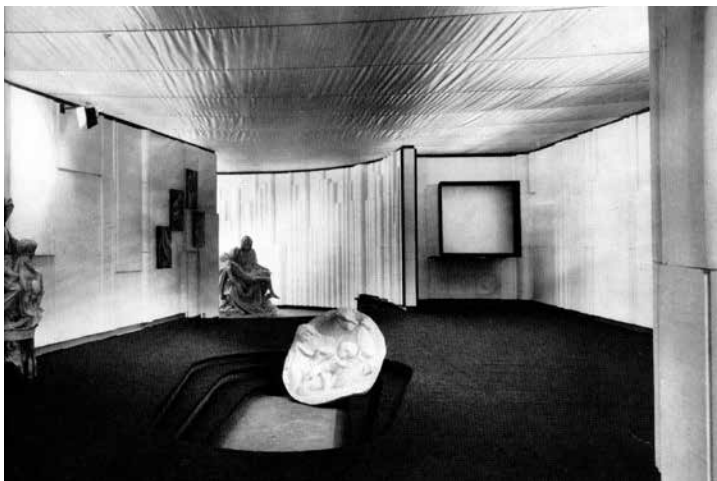


Fig. 03. “Mostra critica delle opere michelangiolesche”, Roma 1964, sala delle opere giovanili, P. Portoghesi, *Mostra critica delle opere michelangiolesche al Palazzo delle Esposizioni in Roma*, in “L’architettura. Cronache e storia”, n. 104, 1964, p. 80

Fig. 04. “Mostra critica delle opere michelangiolesche”, Roma 1964, sala delle sculture, P. Portoghesi, *Mostra critica delle opere michelangiolesche al Palazzo delle Esposizioni in Roma*, in “L’architettura. Cronache e storia”, n. 104, 1964, p. 82

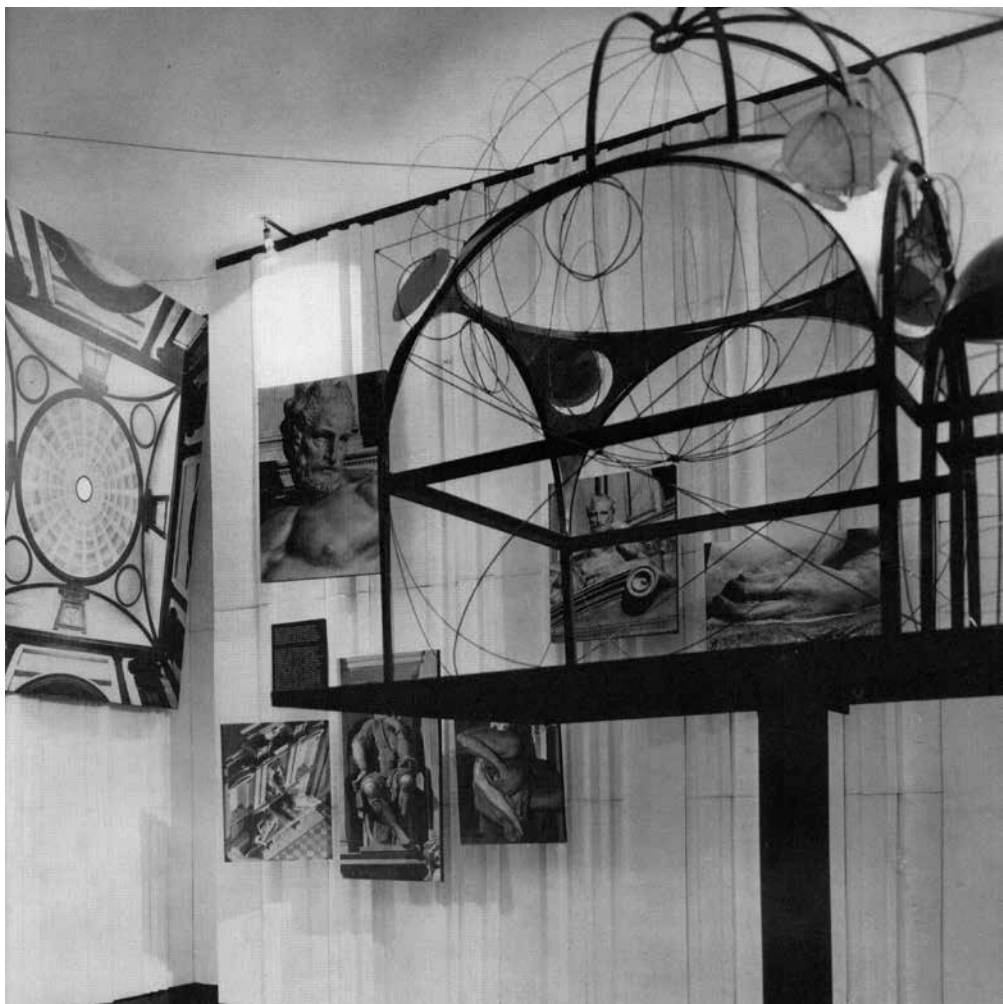


Fig. 05. "Mostra critica delle opere michelangelolesche", Roma 1964, sala della Sagrestia nuova, P. Portoghesi, *Mostra critica delle opere michelangelolesche al Palazzo delle Esposizioni in Roma*, in "L'architettura. Cronache e storia", n. 104, 1964, p. 85

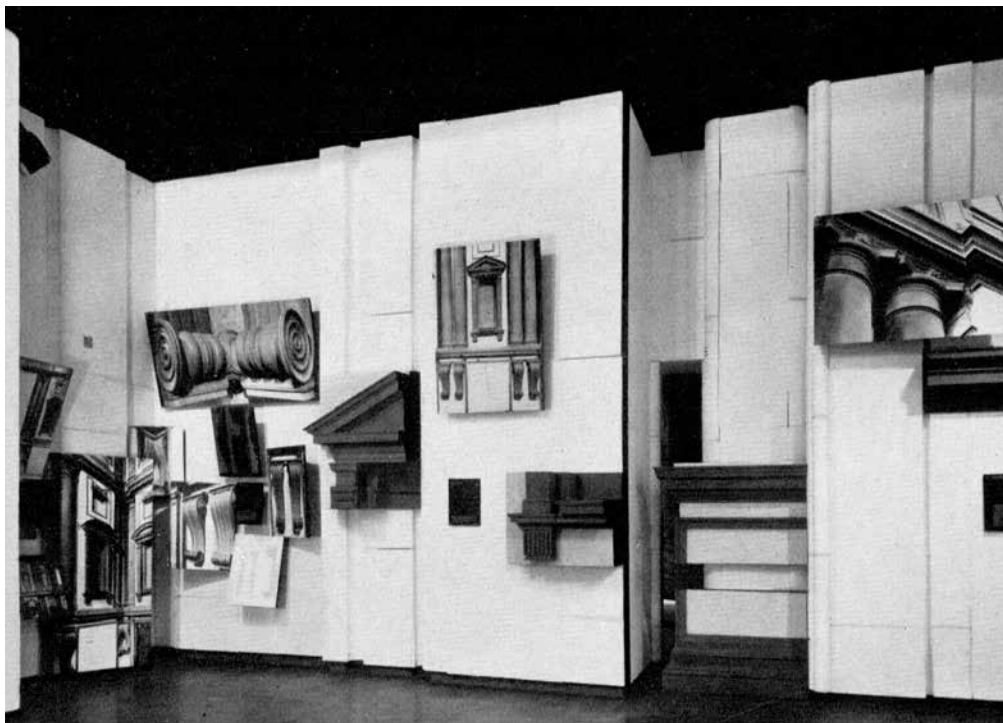


Fig. 06. "Mostra critica delle opere michelangiolesche", Roma 1964, sala della Biblioteca Laurenziana, P. Portoghesi, *Mostra critica delle opere michelangiolesche al Palazzo delle Esposizioni in Roma*, in "L'architettura. Cronache e storia", n. 104, 1964, p. 86

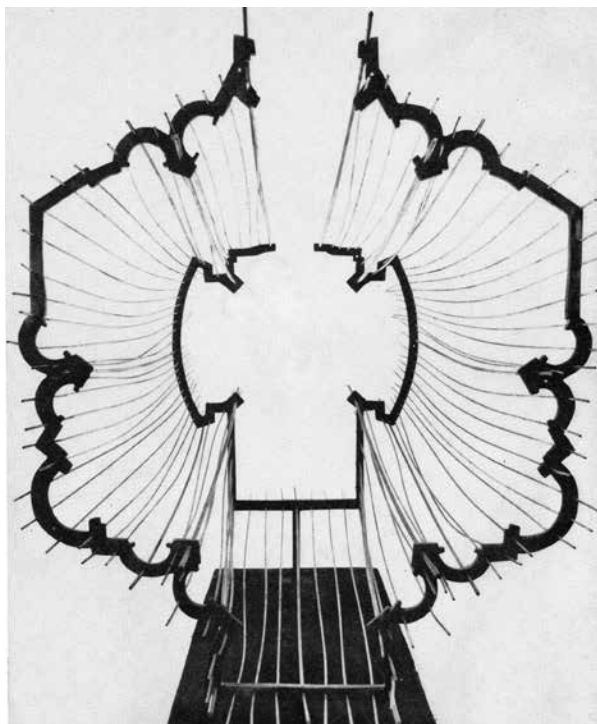


Fig. 07. “Mostra critica delle opere michelangiolesche”, Roma 1964,
modello critico della Cappella Sforza, B. Zevi, *Michelangelo in prosa*,
in “L’architettura. Cronache e storia”, n. 99, 1964, p. 701

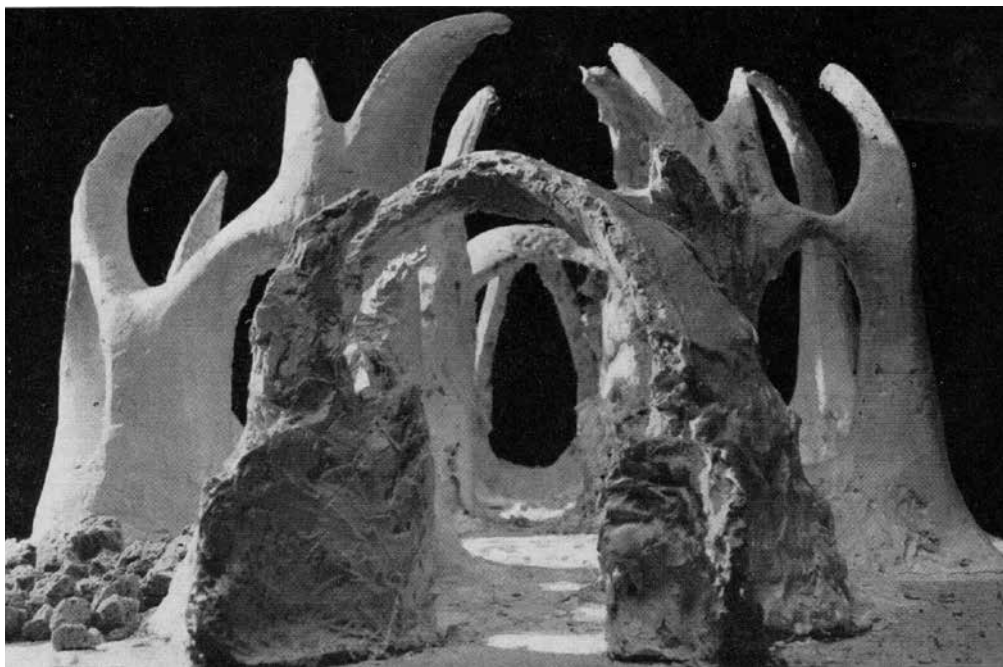


Fig. 08. “Mostra critica delle opere michelangiolesche”, Roma 1964,
modello critico delle fortificazioni di Firenze, B. Zevi, *Michelangelo in prosa*,
in “L’architettura. Cronache e storia”, n. 99, 1964, p. 670

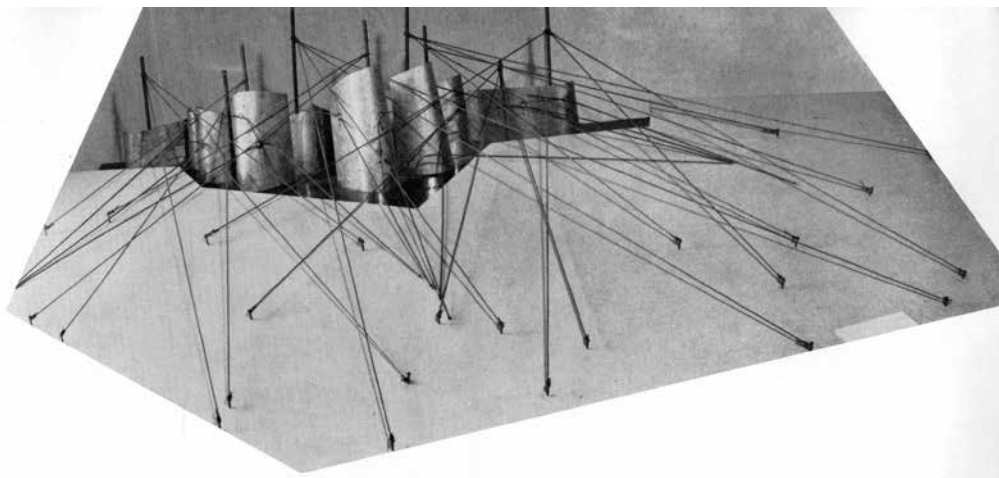


Fig. 09. “Mostra critica delle opere michelangiolesche”, Roma 1964,
modello critico di Santa Maria degli Angeli, B. Zevi, *Michelangelo in prosa*,
in “L’architettura. Cronache e storia”, n. 99, 1964, p. 706



Fig. 10. "Mostra critica delle opere michelangelolesche", Roma 1964,
sala della Cappella Sforza, *Mostra critica delle opere michelangelolesche*.
Catalogo, De Luca, Roma 1964, fig. 96

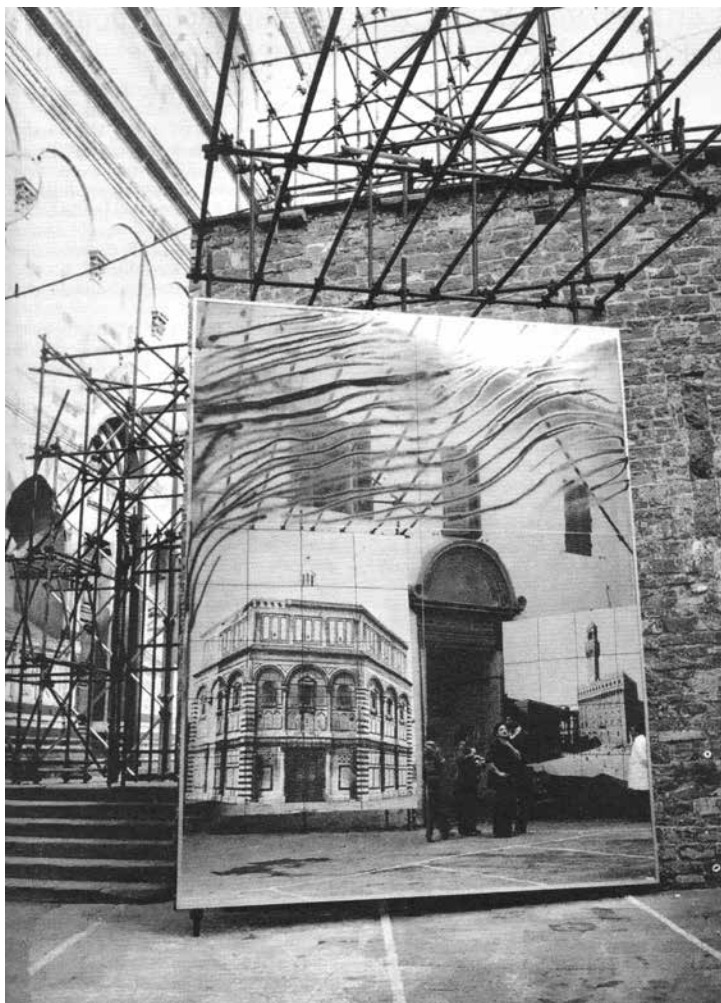


Fig. 11. “Mostra Brunelleschi anticlassico”, chiostro di Santa Maria Novella e varie sedi in città, Firenze 1977, B. Zevi, *Zevi su Zevi* (1977), Marsilio, Venezia 1993, p. 129.

1. Intervento di E. Battisti nel dibattito trascritto in Id., *Michelangelo POP*, in “Marcatré”, II, n. 6-7, 1964, p. 126.

2. R. Dulio, *Introduzione a Bruno Zevi*, Laterza, Roma-Bari 2008, pp. 94-107; A. Muntoni, *La critica operativa dell'architettura: dalla storia al linguaggio*, in P. O. Rossi (a cura di), *Bruno Zevi e la didattica dell'architettura*, Quodlibet, Macerata 2019, pp. 281-296.

3. Cit. in F. Canali, *La promozione della modernità: la stagione delle grandi mostre internazionali di architettura a Firenze, 1951: “Frank Lloyd Wright: Sixty Years of Living Architecture”*; “Carissimo Bruno... Carissimo Carlo”, *Il carteggio tra Carlo Ludovico Ragghianti e Bruno Zevi (1948-1951)*, in “Bollettino della società di studi fiorentini”, n. 18-19, 2009-2010, p. 176.

4. Ivi, p. 168.

5. B. Zevi, *Wright and Italy: a Recollection*, in A. Alofsin (a cura di), *Frank Lloyd Wright: Europe and Beyond*, University of California Press, Berkeley-Los Angeles-London 1999, p. 70; sulla vicenda cfr. F. Canali, *La promozione della modernità: la stagione delle grandi mostre internazionali di architettura a Firenze, 1951: “Frank Lloyd Wright: Sixty Years of Living Architecture” e il contributo di Oskar Stonorov, di Carlo Ludovico Ragghianti e di Edoardo Detti*, in “Bollettino della società di studi fiorentini”, n. 20-21, 2011-2012, pp. 52-88.

6. B. Zevi, *Come dovevasi dimostrare: le*

mostre di architettura sono possibili, in “L'architettura. Cronache e storia”, n. 11, 1956, p. 325.

7. *Ibid.*

8. M. Cassani Simonetti, *Biagio Rossetti secondo Bruno Zevi. Genesi di una mostra e di un libro nella Ferrara degli anni Cinquanta e Sessanta*, in “Schifanoia”, n. 58-59, 2020, pp. 127-134. Sul tema si è recentemente tenuto il convegno *Biagio Rossetti secondo Bruno Zevi*, di cui si attendono gli atti.

9. A. Franchini, *Zevi e gli anni di insegnamento a Venezia*, in A. I. Lima (a cura di), *Bruno Zevi e la sua eresia necessaria*, atti del convegno (Palermo-Catania 2018), Flaccovio Editore, Palermo 2018, p. 179.

10. B. Zevi, *Zevi su Zevi* (1977), Marsilio, Venezia 1993, p. 65.

11. Nel 1960, in seguito alla mostra, Zevi pubblica *Biagio Rossetti, architetto ferrarese. Il primo urbanista moderno europeo* del quale Manfredo Tafuri dirà: “un grande libro di storia, ma [...] Biagio Rossetti non esiste”; intervista di Pietro Corsi per “La rivista dei libri” (1994) ripubblicata in M. Tafuri, *Per una storia storica*, in “Casabella”, LIX, n. 609-610, 1995, p. 148.

12. B. Zevi, *Deluigi e l'architettura*, in Id., *Grattages di Mario Deluigi*, Fondazione Bruno Zevi, Roma 2004, p. 126.

13. B. Zevi, *Michelangelo in prosa*, in “L'architettura. Cronache e storia”, n. 99, 1964, p. 651.

14. Ivi, p. 650.

15. *Ibid.*

16. E. Francesconi, *Tano Festa e Michelangelo: un episodio di fortuna visiva a Roma negli anni Sessanta*, in "Studi di Memofonte", n. 9, 2012, pp. 95-97.

17. E. Battisti, *op. cit.*, p. 126.

18. B. Zevi, *Deluigi e l'architettura*, cit., pp. 126-127.

19. Ivi, p. 126. Zevi pubblica i plastici anche nel numero monografico dedicato a Michelangelo di "L'architettura. Cronache e storia", n. 99, 1964. Cfr. pure A. Bruschi, *Modelli critici per capire Michelangelo*, in *Grattages di Mario Deluigi*, cit., pp. 117-124.

20. C. Padoa Schioppa, *I diagrammi spaziali di Michelangelo*, in P. O. Rossi (a cura di), *op. cit.*, p. 158.

21. B. Zevi, *Michelangelo in prosa*, cit. p. 700.

22. P. Portoghesi, *Le inibizioni dell'architettura moderna*, Laterza, Roma-Bari 1974, p. 13.

23. P. Portoghesi, *Nota sull'allestimento*, in *Mostra critica delle opere michelangeloesche. Catalogo*, De Luca, Roma 1964, pp. 9-10.

24. E. Battisti, *op. cit.*

25. M. Tafuri, *Per una storia storica*, cit., p. 148.

26. M. Tafuri, *Storia dell'architettura italiana. 1944-1985*, Einaudi, Torino 1986, p. 103.

27. B. Zevi, *L'anti-catalogo della XII*

Triennale, in "L'architettura. Cronache e storia", n. 61, 1960, pp. 458-461. Per la mostra del 1977 su Brunelleschi cfr. il numero monografico "L'architettura. Cronache e storia", n. 262-263, 1977 e P. Sartogo, *Testimonianza*, in P. O. Rossi (a cura di), *op. cit.*, pp. 343-345. La mostra, in versione ridotta, fu allestita anche nell'ambito della "Settimana dell'architettura" organizzata dall'In/Arch a Roma nel 1979. Sarebbe necessario indagare il ruolo di Zevi anche nelle numerose mostre organizzate dall'In/Arch a palazzo Taverna, ma la situazione attuale non lo ha consentito. Zevi, infine, ha scritto molti saggi in cataloghi di mostre curate da altri.

28. Sulla vicenda cfr. O. Lanzarini, *Carlo Scarpa. L'architetto e le arti. Gli anni della Biennale di Venezia 1948-1972*, Marsilio, Venezia 2003, p. 178-180.

**Gio Ponti e
l'Esposizione internazionale del Lavoro a Italia '61**

Cecilia Rostagni

Questo incarico [...] non solo è un grande onore per me ma mi è apparso, nel quadro della mia vita, come un singolare dono della sorte, perché mi avvicina ai problemi di massimo interesse della nostra epoca nella loro veste più confortante, quella della “civiltà”, “civiltà del lavoro”.¹

Così scrive Gio Ponti al direttore dell’Ufficio stampa e propaganda della Fiat, Gino Pestelli, il 30 luglio 1959, nel ringraziarlo per essersi fatto tramite dell’incarico della regia della Esposizione Internazionale del Lavoro (EIL) con il Presidente del comitato ordinatore dell’evento, nonché erede della più grande industria italiana, Giovanni Agnelli². L’Esposizione costituisce la più importante delle manifestazioni previste a Torino nella primavera del 1961 per celebrare il primo Centenario dell’Unità d’Italia³: una mostra spettacolare, allestita *dentro l’immane struttura*⁴ del palazzo del lavoro realizzato in soli diciassette mesi da Pier Luigi Nervi, che vede la partecipazione di ventuno tra stati esteri e organizzazioni internazionali, tredici tra grandi aziende, enti e associazioni italiane, e novantadue tra architetti e artisti, e viene visitata da oltre sei milioni di persone. Pur essendo assimilabile a un’esposizione universale per numeri, dimensioni e apertura internazionale⁵, l’EIL non ha carattere merceologico né competitivo, ma è concepita come una cooperazione espositiva di tutte le nazioni moderne, per illustrare il lavoro come fenomeno determinante della civiltà contemporanea e dei suoi sviluppi futuri, come indica il titolo: “L’uomo al lavoro. Cento anni di sviluppo tecnico e sociale: conquiste e prospettive”.

Nel suggerire il nome di Ponti come il più adatto a realizzare l’allestimento della Mostra, Pestelli dice ad Agnelli che questi non solo è “un nome di rinomanza internazionale, ma è anche un esperto di esposizioni, una mente aperta anche ai problemi del lavoro industriale”, essendo stato uno degli ideatori della Triennale⁶. Alla fine degli anni Cinquanta, Ponti è infatti tra gli architetti italiani più noti all’estero, dove, grazie anche alla diffusione della rivista “Domus”, da lui creata e diretta, egli è riconosciuto come il portavoce del modernismo

italiano, autore di progetti e realizzazioni in tutto il mondo. L'architetto milanese ha inoltre dei precedenti nella regia di grandi esposizioni: è stato ordinatore della mostra della Stampa Cattolica in Vaticano, nel 1936, e delle Triennali di Milano fino al 1939, dove, come in questo caso, egli si è trovato a coordinare in un'espressione unitaria una molteplicità di temi, espressioni e artisti⁷. Da sempre innamorato dell'industria, che definisce la "maniera" del ventesimo secolo, Ponti realizza anche diverse architetture per il lavoro – dal primo palazzo della Montecatini, concluso a Milano nel 1938⁸, fino alla torre Pirelli, allora in corso di completamento – che concepisce come ambienti che, attraverso la loro bellezza e perfetta funzionalità, possano contribuire a regolare l'attività degli individui che vi operano, "onorandone" il lavoro. Solo così, secondo l'architetto, essi sono in grado di concretare la considerazione del lavoro umano nella sua dignità più alta, e di trasformarlo da una condizione forzata in una "collaborazione gradita e consapevole ad una civiltà operante in atto"⁹.

Per Ponti si tratta dunque di un incarico molto importante, non solo dal punto di vista artistico e architettonico, ma anche culturale: un'occasione per mostrare attraverso l'architettura e le arti gli aspetti universali e di moltiplicazione ed estensione delle possibilità umane promosse dal lavoro nella vita moderna. Ma sebbene i termini del contratto gli attribuiscano ampia autonomia sia come regista e coordinatore dell'allestimento che come supervisore artistico delle attività e manifestazioni dirette alla presentazione esterna dell'EIL¹⁰, egli si trova spesso a scontrarsi con incertezze, cambi di programma e ritardi, dovuti a una ingombrante e non sempre efficiente macchina organizzativa, come risulta sia dalla stampa dell'epoca¹¹ che dalla copiosa documentazione conservata¹². Tra gennaio e settembre 1960 Ponti si lamenta ripetutamente con Agnelli per la mancanza di mezzi, uffici e persone qualificate, che impedisce di realizzare una così "ardua" manifestazione di portata mondiale "nei termini di coerenza, cultura e ordine che le competono"¹³. Egli critica inoltre il denaro sprecato per realizzare "idee assolutamente discutibili per l'utilità ed il significato della mostra", come la teleferica di collegamento con la collina, il luna-park "bavarese", e la monorotaia¹⁴. Non riuscendo a ottenere la necessaria autonomia in tutte le scelte espositive¹⁵, e non volendo rovinare la propria reputazione proprio al termine della carriera – e proprio "nella occasione meravigliosa per coronarla" –, Ponti decide infine di



Fig. 01. Il palazzo dell'Esposizione Internazionale del Lavoro di P. L. Nervi con l'allestimento, plastico. Università Iuav di Venezia-Archivio Progetti, fondo Giorgio Casali

Fig. 02. Il palazzo dell'Esposizione Internazionale del Lavoro di P. L. Nervi, plastico. Università Iuav di Venezia-Archivio Progetti, fondo Giorgio Casali

rinunciare al coordinamento della regia e dell'architettura dell'EIL, per conservare la sola "supervisione". In questo modo, egli intende salvaguardare l'impronta data agli interni, lasciando agli organi tecnici predisposti dall'EIL, con l'assistenza dell'architetto Giancarlo Pozzi, la responsabilità esecutiva¹⁶. Rassicura comunque Pestelli:

Lei che mi ha additato all'EIL può essere assolutamente fiero di quanto ho fatto; se l'EIL avrà una sua figurazione interna lo si deve a me, se la sezione italiana avrà un senso idem: se si è sperperato tempo, se si è mancata propaganda, se si è abusato dei miei nervi e della mia fatica, tuttavia quello che era essenziale mantenere è stato da me mantenuto, e quello che si è fatto come propaganda è stato promosso da me.¹⁷

In accordo con il programma predisposto dal Comitato Ideazione e Programmazione, la mostra viene articolata da Ponti in due parti distinte, separate da un ampio anello per la circolazione dei visitatori: una zona perimetrale, riservata alle nazioni straniere e alle organizzazioni internazionali, dove sono presentati gli aspetti specifici del lavoro che determinano la civiltà moderna (dalla ricerca scientifica alla automazione, alle assistenze sociali, culturali, economiche, alla preparazione professionale e alla protezione dell'uomo al lavoro); una zona centrale, riservata all'Italia, che ospita invece una sintesi spettacolare che traspone i medesimi temi "in termini e dimensioni di storia dell'umanità, storia meravigliosa del passato, storia drammatica in atto e meravigliosa storia in avvento" – poiché, come ama ripetere Ponti, tutto è simultaneo nella cultura moderna, passato, presente e futuro¹⁸. Nonostante le critiche di "dissociazione procedurale" avanzate da Bruno Zevi, secondo cui "le pareti vitree dell'immenso Palazzo del Lavoro avrebbero potuto animarsi, spezzando il blocco chiuso del parallelepipedo, qualora il contenuto ne avesse suggerito l'esigenza per motivi concreti, non soltanto formali"¹⁹, il progetto di Ponti si sviluppa in stretta relazione con la struttura di Nervi, "vera testimonianza storica del lavoro moderno"²⁰, cercando di consentire la vista integrale e simultanea di quattro, cinque, fino a otto colonne e della copertura ad elementi stellari da esse sostenuta²¹. Gli elementi dell'edificio di Nervi, il pavimento, le colonne, il tetto e le facciate, in marmo, cemento, acciaio e vetro, disposti secondo una rigida griglia ortogonale, sono



Fig. 03. F. Grignani, *Evoluzione della forma nel lavoro agricolo*.
Università Iuav di Venezia-Archivio Progetto, Fondo Giorgio Casali

fatti, secondo la definizione di Ponti, “per perpetuità”. Gli elementi dell’esposizione, invece, realizzati con pannelli leggeri che si snodano in un percorso continuo, rappresentano volutamente la “transitorietà” in cospetto e rispetto del monumentale edificio di Nervi, e insieme il dinamismo del progresso: la facciata interna dell’area perimetrale verso il “ring” è costituita da un alto traliccio di alluminio, entro la cui struttura sono tese lastre trasparenti di “vedril”; il nucleo centrale, il “castello”, destinato alla sintesi italiana, ha pareti alte dodici metri disposte lungo un perimetro poligonale, che riprende quello delle mura senesi, staccate dal pavimento, in lamiere di acciaio inossidabile specchiante. Oltre che per la loro leggerezza, e per i giochi di piani, rilievi, colore e luce che creano, il “vedril” e l’acciaio inossidabile sono utilizzati da Ponti anche in quanto elementi tecnicamente attuali, “di quelli cioè che non trovandosi in natura sono delle vere ‘creazioni’ dell’uomo, dell’uomo moderno”, e allo stesso tempo smontabili e riutilizzabili²². Tutte le superfici espositive recinte sono aperte in alto, in modo che il grande spettacolo architettonico della immensa copertura, sia sempre visibile: “il cielo si vedrà dalla balconata, dove tutto è senza soffitto, dall’amplissimo ring, dall’interno del ‘castello’ i cui spazi sono tutti aperti in alto. Nervi aleggerà nel mio lavoro a lui devotamente sottomesso!”, scrive Ponti all’amico ingegnere²³. Per mettere in evidenza le colonne e il soffitto, Ponti studia inoltre con particolare attenzione l’illuminazione, facendo modificare quella “abbagliante” prevista da Nervi, facendo togliere una serie di “lampade grosse pendenti, che stanno maledettamente” e rovinano la “purezza” dell’edificio²⁴, per farla invece provenire solo dal basso.

Per la sezione estera Ponti, che aveva inizialmente pensato di chiamare figure come Paul Rudolph e Kenzo Tange, è costretto a ridimensionare le proprie aspirazioni, lasciando che parte dei padiglioni fossero affidati a quegli architetti torinesi che erano stati esclusi dai concorsi per gli edifici, tra cui Gianfranco Fasana e Beppe Abbate, Mario Roggero e Leonardo Mosso. Ciascuna delle dieci sezioni in cui è divisa la mostra italiana, invece, viene appaltata a una o più grandi società industriali, tra cui Pirelli, Rizzoli, Olivetti, Montecatini, e da queste affidata per l’allestimento ad alcuni dei principali artisti e architetti italiani dell’epoca, come Achille e Piergiacomo Castiglioni, Franco Albini, Lucio Fontana, Marco Zanuso, Pino Tovaglia, Ettore Sottsass, Ludovico Quaroni, e altri. Lungo i quattrocento metri delle altissime



Fig. 04. Veduta del “castello” centrale.
Università Iuav di Venezia-Archivio Progetti, fondo Giorgio Casali

pareti metalliche che racchiudono la sezione italiana si trova infine la sezione forse più innovativa e allo stesso tempo sofisticata dell'intera mostra: qui alcuni di questi stessi artisti, a cui si aggiungono Albe Steiner, Max Huber, Fausto Melotti, Enrico Ciuti, sono incaricati da Ponti di illustrare l'evoluzione delle forme dal 1861 al 1961 nell'architettura per il lavoro, nei mezzi di trasporto in terra, in mare, in cielo, negli strumenti di propaganda, di tecnologia, d'agricoltura, ovvero tutti quegli aspetti puramente visibili e formali che rappresentano, per Ponti, il costume e lo "stile" dell'epoca²⁵.

Ancora una volta Ponti propone dunque l'idea di "stile" come espressione inclusiva, che non si identifica con un linguaggio formale, ma come il risultato di un modo di sentire, pur nella pluralità delle espressioni. I diversi artisti e architetti chiamati a realizzare la sezione centrale rappresentano dunque per Ponti tutti insieme la manifestazione dello "stile" moderno italiano, che è frutto della tradizione artigianale (come quella rappresentata della grandiosa parete di 800 ceramiche di Fausto Melotti), come dell'innovazione tecnologica (come quella che appare nei "soffitti al neon" di Fontana)²⁶.

Nonostante non tutti gli architetti e gli artisti coinvolti raggiungano risultati equivalenti, l'Esposizione costituisce per Ponti una straordinaria occasione per dimostrare, secondo il vaticinio di Gropius da lui più volte citato, che forse l'Italia, grazie alla sua stessa vocazione artistica, "è destinata a chiarire su quali fattori della vita moderna dobbiamo fondarci per recuperare il perduto senso della bellezza e promuovere nell'era industrializzata una nuova unità culturale".



Fig. 05. Veduta della parete di F. Melotti, *Evoluzione della forma nell'artigianato*, e di quella di A. Steiner. *Evoluzione della forma nei trasporti*. Università Iuav di Venezia- Archivio Progetti, fondo Giorgio Casali

Fig. 06. F. Melotti, *Evoluzione della forma nell'artigianato*. Università Iuav di Venezia- Archivio Progetti, fondo Giorgio Casali.



Fig. 07. P. Tovaglia, *I simboli*.
Università Iuav di Venezia-Archivio Progetti, fondo Giorgio Casali

Fig. 08. Veduta del “castello” centrale.
Università Iuav di Venezia-Archivio Progetti, fondo Giorgio Casali

1. Lettera di Gio Ponti a Gino Pestelli, 30 luglio 1959, in *Epistolario Gio Ponti* (d'ora in poi EGP), CAT GP 068.

2. Il Comitato ordinatore dell'EIL è presieduto da Giovanni Agnelli, vicepresidente è Filiberto Guala, segretario generale è Vittorino Chiusano. Tra i membri del comitato vi sono Enrico Mattei, Leopoldo Pirelli, Vittorio Emanuele Marzotto. Il Comitato di Ideazione e Programmazione è composto da Giovanni Enriques, Mario Motta e Ludovico Quaroni.

3. Vengono organizzate inoltre: la Mostra storica, a palazzo Carignano, che deve celebrare gli eventi che hanno portato all'unità d'Italia; la Mostra delle Regioni italiane, allestita nel parco del Valentino, che intende rappresentare l'Italia moderna attraverso le diverse terre che la compongono. Sulle manifestazioni torinesi cfr. *La celebrazione del primo centenario dell'Unità d'Italia. Italia 61*, Comitato nazionale per la celebrazione del primo centenario dell'Unità d'Italia, Torino 1961; S. Pace, C. Chiorino, M. Rosso (a cura di), *Italia 61. Identità e miti nelle celebrazioni per il centenario dell'Unità d'Italia*, Umberto Allemandi, Torino 2005.

4. G. Ponti, *Dentro l'immane struttura*, in "Domus", n. 374, gennaio 1961, pp. 1-6.

5. Grazie all'intervento del *Bureau International des Expositions* di Ginevra, la mostra assume a Esposizione Internazionale.

6. *Promemoria per Agnelli, primi contatti con Ponti*, 4 giugno 1959, Torino, Archivio Storico Fiat, Fondo Italia '61 (citato in C. Chiorino, *Ponti dentro Nervi. Il progetto di allestimento per l'Esposizione Internazionale del Lavoro di Italia '61 (1959-1961)*, in S. Pace (a cura di), *Pier Luigi Nervi. Torino, la committenza industriale e le culture architettoniche e politecniche italiane*, SilvanaEditoriale, Cinisello Balsamo 2010, pp. 89-96 (89).

7. Nel commentare l'allestimento della mostra del 1936 Ponti scrive: "Ordinare una mostra è opera di regista: qui lo spettatore, anziché assistere da fermo allo svolgersi delle scene, ne provoca – muovendosi – il successivo mutare. Ora le scene debbono essere preordinate, costituire una sequenza, creare misure, modulazioni, contrasti, sorprese negli effetti, nei colori, nelle luci, nei volumi", G. Ponti, *La mostra della stampa cattolica*, in "Emporium", n. 502, ottobre 1936, pp. 199-205.

8. Cfr. G. Ponti, *Un palazzo del lavoro*, in "Domus", n. 135, marzo 1939, pp. 36-37. Il fascicolo è interamente dedicato al "lavoro italiano" e agli "ambienti moderni di lavoro".

9. Sono vari i testi in cui Ponti parla degli edifici per il lavoro. Tra gli altri: *Politica dell'architettura*, Garzanti, Milano 1944 (firmato Archias); *Considerazioni sugli edifici per uffici*, in "Edilizia Moderna", n. 49, dicembre 1952, pp. 11-18; *Espressione dell'edificio Pirelli in costruzione a Milano*, in "Domus", n. 316, marzo 1956, p. 1-16. Sugli edifici per il lavoro di Ponti cfr. M. Nicolis di Robilant, "Onore al lavoro". *Le committenze aziendali e istituzionali*, in M. Casciato, F. Irace (a cura di), *Amare l'architettura*, Maxxi Forma, Firenze 2019, pp. 206-215.

10. Lettera di Agnelli a Ponti, 29 febbraio 1960, EGP CAT GP 068. I termini dell'incarico di "regista" (a cui preferisce la dizione di "architetto ordinatore") dell'EIL, stabiliti da Ponti in una lettera ad Agnelli del 9 gennaio 1960, consistono: "nella ideazione planimetrica, altimetrica e plastica, espressiva, figurativa, coloristica, d'illuminazione, della Esposizione, all'interno dell'edificio e all'esterno; nella determinazione degli elementi costitutivi per la sua realizzazione, e nella supervisione dei relativi sviluppi tecnici progettistici; nella determinazione e supervisione dei relativi capitoli tecnici, nella supervisione delle aggiudicazioni e del calendario di esecuzione e del collaudo architettonico ed artistico; nel coordinamento dell'allestimento interno con il programma del Gruppo ordinatore e con i programmi delle nazioni partecipanti, nella supervisione di tutti i lavori dei collaboratori tecnici, degli uffici tecnici, dei collaboratori espositivi, degli artisti dei grafici etc."

11. Sin dai primi mesi del 1960 diversi quotidiani denunciano ad esempio la quantità di soldi utilizzati per festeggiare, con luna park e ritrovati della tecnica adatti a Disneyland, "il secolo di una nazione nata povera e povera dichiarata ogni volta che si parla di scuole, strade, ricerca scientifica", la mitizzazione del lavoro che la mostra vuole rappresentare, quasi si trattasse di un "moderno salvatore che sale man mano fino alla gloria dei cieli, illuminando di sé l'universo", l'inutile "performance architettonica" del faraonico palazzo realizzato da Nervi, mentre Ernesto Nathan Rogers definisce la mostra una "sagra del miracolo italiano" sulle pagine di "Casabella-Continuità". Cfr. G. Ghirotti, *Le celebrazioni del '61 a Torino: l'unità d'Italia costò di meno. Da Quarto a Disneyland*, in

"L'Europeo", 10 aprile 1960; D. P., *Torino capitale dell'Italia '61*, in "Pirelli", 5 ottobre 1960; D. Buzzati, *I faraoni del '61*, in "Corriere d'informazione", n. 7-8 giugno 1961; F. Nasi, *Italia concentrato*, in "Il Giorno", 9 giugno 1961; E. N. Rogers, *Un errore nazionale*, in "Casabella-Continuità", n. 252, giugno 1961, p. 3.

12. Si tratta di più di un migliaio tra lettere, documenti e appunti, conservati nell'Epistolario Gio Ponti, tra cui la fitta corrispondenza scambiata con Agnelli, ma anche con amministratori delegati, ministri, architetti e artisti, che consente di ricostruire complessa vicenda organizzativa, artistica e culturale dell'esposizione. Ampi stralci di alcune lettere e documenti sono in G. Bosoni, *Esposizione Internazionale del Lavoro, 1961*, in <http://www.exposizioni.com/>, consultato il 30/05/2020.

13. Lettera di Ponti ad Agnelli, 22 marzo 1960, in EGP CAT GP 068.

14. Lettera di Ponti ad Agnelli, 20 maggio 1960, in EGP CAT GP 068.

15. Ponti chiede: "assoluta autonomia (primaria autorità) nella scelta e nei contatti con gli architetti e gli artisti italiani e stranieri, e nella distribuzione e indicazione del loro operare per salvaguardare la coerenza dell'assieme", "identica autorità nei confronti delle industrie nel delineare la coerenza espositiva della loro partecipazione" e "nel coordinamento tecnico, distributivo, dimensionale di spazi e di coerenza tematica e stilistica nei riguardi delle sezioni straniere, la facoltà di seguirne l'organizzazione, l'indicazione di architetti desiderabili a vantaggio dell'EIL" e "la scelta e la direzione degli architetti italiani da eventualmente designare per

sezioni straniere”. Cfr. Lettera di Ponti ad Agnelli, 22 marzo 1960, in EGP CAT GP 068.

16. Cfr. lettera di Ponti a Guala, 1 settembre 1960; lettera di Agnelli a Ponti, 5 settembre 1960; lettera di Ponti a Vittorio Valletta, 23 settembre 1960, in EGP CAT GP 068.

17. Cfr. lettera di Ponti a Pestelli, 17 ottobre 1960, in EGP CAT GP 068.

18. G. Ponti, *Esposizione Internazionale del lavoro*, brochure di accompagnamento alla mostra, 1961, in EGP CAT GP 09.

19. B. Zevi, *La dissociazione architettonica, tara delle esposizioni*, in “L’architettura cronache e storia”, n. 70, luglio 1961.

20. G. Ponti, *Tutto il mondo presente a Torino nella grande Esposizione del Lavoro*, in “Corriere della Sera”, 15 gennaio 1961, ripubblicato in L. Molinari, C. Rostagni (a cura di), *Gio Ponti e il Corriere della Sera 1930-1963*, RCS Fondazione Corriere della Sera, Milano 2011, pp. 728-733.

21. Sul rapporto e la collaborazione tra Ponti e Nervi si veda: M. M. Leoni, “L’architettura è facile”. *Le collaborazioni tra Pier Luigi Nervi e Gio Ponti (1931-1979)*, in S. Pace (a cura di), *Pier Luigi Nervi. Torino, la committenza industriale*, cit., pp. 77-88; C. Chiorino, *Ponti dentro Nervi*, cit., pp. 89-96; M. M. Leoni, *Ponti e Nervi*, in M. Casciato, F. Irace (a cura di), *op. cit.*, pp. 274-279.

22. G. Ponti, dattiloscritto datato 5 dicembre 1961, in EGP CAT GP 069.

23. Lettera di Ponti a Nervi, 12 novem-

bre 1960, in EGP CAT GP 069 “Mio caro Ponti, – risponde Nervi il 14 novembre 1960 – ti assicuro che la mia perplessità circa l’altezza delle pareti della mostra italiana non si riferiva tanto al pensiero della più o meno completa visibilità dell’insieme del salone e della sua copertura, quanto alla sensazione d’incombenza delle pareti stesse nei riguardi del visitatore all’interno di esse. Ma evidentemente in queste valutazioni tu sei dieci volte maestro e la tua convinzione toglie ogni mia perplessità”. *Ibid.*

24. Lettera di Ponti a Nervi, 2 dicembre 1960, in EGP CAT GP 069.

25. Su “Domus” sono pubblicate una serie di immagini della mostra ancora in fase di cantiere e ad allestimento finito: Cfr. G. Ponti, *E.I.L.: momenti di uno spettacolo, prima dell’apertura*, n. 380, luglio 1961, pp. 1-18; *Italia ‘61 a Torino: immagini della Esposizione del Lavoro, immagini della Mostra delle Regioni*, n. 381, agosto 1961, pp. 1-19.

26. Cfr. M. R. Sullivan, *Materializing modernism in postwar Italy: Fausto Melotti, Gio Ponti, and the 1961 Esposizione Internazionale del Lavoro*, in “Art History”, vol. 39, n. 4, September 2016, pp. 720-743.

Scontro di situazioni.
Bruno Zevi e il padiglione italiano a Montreal '67

Tommaso Tagliabue

La vicenda del padiglione italiano alla Expo di Montreal appare come episodio emblematico, eppure poco esplorato, dell'architettura italiana degli anni Sessanta.

Alla precedente Expo di Bruxelles '58 il padiglione nazionale era stato progettato da un eterogeneo gruppo composto da Ludovico Belgiojoso, Ernesto Nathan Rogers, Enrico Peressutti, Adolfo De Carlo, Giuseppe Perugini, Ludovico Quaroni, Ignazio Gardella. Ne risultò una sorta di singolare villaggio mediterraneo, una sequenza di bassi edifici, attraversata da percorsi che confluivano in una piazza dominata da un alto volume. Il padiglione parve ai più un compromesso fra tendenze troppo distanti per poter davvero dialogare: un'architettura alle soglie del vernacolare, come rimarcato con preoccupazione da parte della critica internazionale¹.

Bruno Zevi partecipò al dibattito sul padiglione, riportando con qualche malcelato compiacimento le critiche straniere:

un gruppo di architetti olandesi, dopo averne esaminato l'impianto, non ha nascosto le proprie perplessità: che significa questa specie di paesotto meridionale centrato da una costruzione alta, monumentale, di sapore chiesastico? Come mai artisti italiani, tra cui si allineano alcuni coerenti assertori della politica razionalista, si sono ridotti a un'esegesi di 'edilizia spontanea', riesumando persino cornici e decorazioni? L'Italia è già degenerata nel provincialismo?²

Zevi riconosceva qualche merito al padiglione italiano: se non altro, si poneva "in antitesi all'anonimo scatolone di vetro, e all'esperanto cosmopolita che accomuna il padiglione della fauna del Congo Belga a quello della Ceca"³.

Precisava Zevi:

la volontà di differenziarsi dalle scatole vitree e dai tralicci d'acciaio delle esposizioni universali è legittima, ma per curare la malattia dell'esperanto figurativo, è proprio necessario rifugiarsi

nel vernacolo? [...] Si può salvare la “persona” umana, seriamente, contrapponendo all’atomo un bel bicchiere di vino?⁴

Qualche mese più tardi, su l’“Espresso”, Zevi tornò sulla questione con parole più concilianti⁵, rimarcando il “rapido riscatto del padiglione italiano nell’opinione dei critici e del pubblico”, individuandone la causa nell’interesse suscitato dal percorso espositivo: il contenuto aveva riscattato la debolezza del contenitore, “il ‘villaggio’ anacronistico e artificioso si è, tutt’a un tratto, animato, il materiale esposto, dai tesori di trenta secoli di artigianato ai diagrammi illustrativi della recente industrializzazione, ha operato il miracolo”⁶.

Il compito di rappresentare il proprio paese in un tempo controverso, che andava ormai esaurendo la spinta della ricostruzione e del boom economico per far fronte alle sempre più pressanti tensioni sociali, sarà affidato a Zevi quasi dieci anni dopo.

Nel gennaio 1966 il Ministero degli Affari Esteri incaricò del padiglione nazionale un comitato composto da Zevi, Giulio Carlo Argan, Michele Guido Franci, e dagli architetti romani Vincenzo, Fausto e Lucio Passarelli. Dati i tempi ristretti, il comitato fu investito della facoltà di affidare direttamente gli incarichi.

Fu forse l’esito controverso della partecipazione italiana a Bruxelles a spingere il comitato (dove Zevi svolse parte preminente) a ideare una proposta per certi versi agli antipodi del padiglione del ‘58. Dapprima andavano stabiliti i contenuti: dopodiché si sarebbero ricercati gli interpreti più adatti a esprimerli, lasciando libero ogni progettista di parlare la propria lingua, senza ricercare un esperanto che avrebbe finito per non comunicare nulla; a contenere tali diversi spazi avrebbe provveduto un uniforme involucro affidato ai Passarelli.

Zevi spiegò diffusamente la modalità operativa:

c’è un’Italia dei monumenti e dell’arte, il museo; c’è un’Italia popolare, contadina, pittoresca e aneddotica; e quella dei centri siderurgici e dell’industria automobilistica [...] per evitare un’angolazione arbitraria, si è deciso di ritrarre l’incastro dei molteplici volti della realtà italiana. Ma come? Si poteva forse adottare un unico linguaggio per esprimere fenomeni così differenziati e contrastanti?⁷

Sulle pagine della sua rivista, Zevi precisa che il percorso ideativo portò alla definizione di tre temi (Poesia, Costume, Progresso), i quali richiedevano, per essere espressi, tre linguaggi architettonici autonomi: “abbiamo evitato un’angolazione arbitraria, persuasi che la compresenza e l’incastro dei molteplici volti della realtà italiana avrebbero saputo ritrarla con veritiera efficacia”⁸. Zevi elenca

una vocazione lirica, affidata alla forma perfetta, all’uso raffinatissimo del materiale, alla modanatura personalizzata come quella classica – vengono subito in mente i nomi di Carlo Scarpa e Arnaldo Pomodoro. Poi una corrente aggressiva, inquieta, neorealistica o meglio neoespressionistica, fondata sullo scavo manuale e brutalistico, remota da ogni geometria elementare, memore di una tradizione artigiana – Leonardo Ricci e Leoncillo. Infine, il mondo della grafica e del design – Bruno Munari e Cosimo Carlucci.⁹

Qui Zevi rivela che l’indifferenziata copertura affidata ai Passarelli sarebbe stata animata da tre sculture, elementi plastici posti in corrispondenza dei tre settori sottostanti, a segnalarne i nascosti contrasti. A mediare lingue architettoniche tanto divergenti sarebbe stato uno spazio centrale, che così Zevi presenta:

una “Terre des Hommes”¹⁰ non si può tuttavia decomporre senza registrare il grado di tensione tra i suoi poli. Ed ecco il percorso, l’architettura distrutta come fatto autonomo, ansiosa di luci e colori che parlano gioie ed angosce, trionfi e cadute, moti di rinnovamento e antichissimo dolore. Qui urgeva un inventore gestuale, e Emilio Vedova apparve il più idoneo.¹¹

Le cose andarono come prospettato da Zevi. Il settore Poesia fu affidato a Scarpa per il suo riconosciuto magistero nel dialogo fra allestimento e opera d’arte. Scarpa ideò uno spazio dal “disegno nitido, calcolatissimo, un’atmosfera satura di esprit de géométrie”¹². Sopra una grande tavola pavimentale, omaggio alla prospettiva pavimentazione della *Flagellazione* di Piero della Francesca, si stagliava una copia a grandezza naturale del David di Donatello. Un più piccolo ambiente esponeva, in originale, l’Athys del Bargello, e altri frammenti della grandezza artistica nazionale, presentati su supporti disegnati da

Scarpa. Al settore collaborò Mario Deluigi, autore della vetrata della sala minore, realizzata dalle vetrerie Venini di Murano.

La penna di Zevi non trattiene il suo entusiasmo quando affronta il settore del Costume affidato a Ricci: “itinerario materico, terrigno, in cavità plasticamente fasciate, dense di escrescenze e recessi, prolungate in una terrazza anch’essa gremita di oggetti totemici, nati per grumosa proliferazione del pavimento e con esso destinati a rifondersi”. L’allestimento del settore fu realizzato in collaborazione con Umberto Eco¹³, il quale, nota Zevi,

programmando le “stazioni” della vita italiana (l’amore, la morte, l’inclinazione comunitaria, le feste, la religione, lo Stato, l’emigrazione, ecc.) ha tenuto conto di queste reazioni psicologiche del pubblico, e perciò ha mostrato, insieme ai pregi, anche i difetti degli italiani.¹⁴

Zevi nota compiaciuto che “nel materico settore del Costume, non c’è un angolo retto: tutto è plasmato, contorto lungo un cammino anch’esso tortuoso che conduce attraverso i ‘momenti’ della vita italiana”, coacervo di apparizioni che trovavano riparo in “un’architettura ‘scavata’, grezza, tattile, terrosa, gestuale”¹⁵.

Zevi invece trattiene a stento la sua delusione nella descrizione del settore Progresso, dove “trionfa il ‘design’ di Bruno Munari, sostanzialmente differenziato sia dal segno lirico di Carlo Scarpa, che dallo scavo primordiale di Leonardo Ricci”¹⁶.

Più tardi, su l’“Espresso”, Zevi ritornò sulla prova di Munari con parole meno elusive: “una sola volta capitò a Bruno Munari l’occasione di realizzare un’immagine architettonica; e fallì”¹⁷. Zevi descrive le iniziali titubanze di Munari, e spiega che egli riuscì a vincerle persuadendolo personalmente:

dal 1933 tu elucubri prestigiose “macchine inutili”, cioè giochi con congegni meccanici imprimendo loro sottili valenze poetiche. Ebbene, adesso puoi verificarli a larga scala. Non basta però che la gente cammini tra ‘macchine inutili’; lo scatto consiste nel far sì che esse formino spazio, pur senza involucrarlo. Nella sfera strutturata da Buckminster Fuller, gli americani espongono una casa senza facciate. Grossa idea: tuttavia restano pavimenti, tra-

mezzi e soffitti. Tu puoi eliminarli. È giunto il momento della tua candidatura alla laurea di architetto honoris causa. Munari ascoltò con molta attenzione, e rispose: “ci proverò”. Poi accadde qualcosa che risucchiò la sua fantasia. Prevalse la componente inversa del suo poliedrico temperamento: quella che esige un ordito esatto, controllabile, o al minimo un “qui pro quo” di elementi razionali incastrati in nodi assurdi. L’ambiente di Montreal rivelava appieno la mano di Munari, ma del designer, non del potenziale architetto.¹⁸

Secondo Zevi, “pronto a scompaginare gli oggetti, persino a far arrampicare un’auto su un pilastro, [Munari] non rinunciava all’‘equilibrio’, cioè ad un’ingabbiatura, ad un tracciato regolare, ad una griglia tridimensionale cui riferire ogni gesto paradossale”. Per Zevi dunque Munari, intimidito dall’idea di dar forma a un’architettura, si rifugiò fra i territori, per lui più rassicuranti, del design.

A essere chiamato alla realizzazione di un luogo da risolversi quale mera invenzione artistica fu Vedova, convinto alla partecipazione da Zevi in maniera perentoria: “Montreal sarà un capolavoro proprio per il tuo intervento”¹⁹.

Così Argan spiegò il compito dell’artista veneziano:

si è pensato di ricorrere a Vedova per il semplice fatto che questo ‘scontro di situazioni’ costituisce il tema di fondo della sua opera di artista: basta pensare a Intolleranza 60 e alla serie dei Plurimi. Si è anche voluto dimostrare, impegnando nella presentazione una delle più forti personalità artistiche, che in Italia l’arte è ancora un modo attuale di pensiero e di lotta [...] Vedova non ha concepito il ‘percorso’ come un settore espositivo, né come un intermezzo spettacolare, ma come una zona di concentrazione di fattori emotivi: e poiché le immagini in movimento vengono percepite da persone in movimento, un’altra componente dinamica si aggiunge alle precedenti. Si vuole condizionare il visitatore attraverso una successione ritmica di scariche emotive, cioè attraverso l’emissione incalzante di messaggi altamente informativi.²⁰

L’allestimento “Percorso/Plurimo/Luce” era provvisto da 14 potenti proiettori, ognuno dotato di 8 lastre realizzate con vetri colorati, ideati da Vedova in collaborazione con le maestranze muranesi. L’inter-

vento fu studiato a partire da un modello in scala, montato nel grande invasco della sconosciuta chiesa di San Gregorio. La partitura sonora fu affidata al compositore Marino Zuccheri, responsabile dello Studio di Fonologia della RAI di Milano, che compose “Parete ‘67” rielaborazione elettronica di materiali di Luigi Nono. Le proiezioni, il sonoro, le rifrazioni, “un concatenarsi di ritmi tesi, in relazione espressiva”²¹, ogni elemento era teso all’aggressione dello spettatore. Nei suoi furiosi appunti, Vedova annota: “lo spettatore coinvolto al centro – totalmente immerso – bombardato”²², in uno spazio dove l’architettura era negata, “dove il basso l’alto il lontano il vicino perdono ogni senso prospettico, intersecandosi in un ritmo visivo/sonoro simultaneo/totale”. “Percorso/Plurimo/Luce” era il “capolavoro” agognato da Zevi, l’ambiente dove i tre poli si scontrano, le tre

“situazioni” vengono in drammatico contatto [...] qui non c’è architettura. Lo spazio fisico è distrutto da un’abbagliante invenzione di luce e colori, in cui lo spettatore s’immerge e si sperde [...] niente retorica, niente propaganda, ma comunicazione di eventi antichi, di realtà e situazioni inquiete.”²³

Sorprendentemente, sulle più diffuse riviste di architettura nazionali, l’ambizioso programma del padiglione italiano di Montreal ebbe eco modestissima. Se la “Domus” di Ponti passò quasi sotto silenzio l’intera esposizione²⁴, peggio le cose andarono su “Casabella”, che pure mostrò più attenzione per l’Expo: non però per il padiglione italiano, mai oggetto di analisi. Con un’eccezione: in un commento redazionale, titolato *Montreal: troppo genio*²⁵, così si legge: “quando si partecipa alle esposizioni internazionali, i nostri padiglioni, frutto solitamente della più valida intelligenza del momento, danno risultati modesti, salvo che nelle spese. Si sa come vanno queste cose. E Montreal non è che la più recente conferma”. Se non altro, si riconosceva che l’Italia aveva battuto una strada solitaria, ma per subito rimarcare che quella via era sbagliata (e con argomenti non tanto dissimili da quelli che Zevi aveva utilizzato per smarcarsi dal padiglione del ‘58):

lasciata ai “grandi” la chiave assai facile ma pur sempre valida del progresso tecnologico, tocca a noi la consueta tentazione di docu-

mentare la non sempre felice coesistenza di civiltà delle macchine con la civiltà degli olivi [...] non c'è da meravigliarsi che sul filo di questa mancata chiarezza, la casa che uno dei nostri architetti utopici [Ricci] ha preconizzato come l'immagine di una felice condizione futura dell'abitare italiano, sia stata scambiata dal conformista pubblico canadese per l'immagine dell'arretratezza e del sottosviluppo in cui sarebbero ancora costretti i poveri italiani. Tanto da suscitare le istanze filantropiche di una sottoscrizione per dar loro case più decenti.²⁶

La conclusione era impietosa: “il fatto è che in queste cose noi sprechiamo troppo genio, e perciò ci vengono male”.

Qualche numero più tardi²⁷, un nuovo commento redazionale di “Casabella” tornava sul tema. Questa volta veniva scomodata una voce autorevole:

qualcuno, leggendo i nostri “commenti”, potrebbe pensare che si tratti del solito “mugugno” all'italiana, cioè della consueta abitudine a dir male delle cose proprie e del proprio paese, nostro vizio endemico. Ma ecco una testimonianza non sospetta: ci scrive un'illustre amica, Sibyl Moholy-Nagy, da New York.

La Moholy-Nagy non usava giri di parole:

il “simbolismo” delle forme sulla copertura mi è parso ridicolo e futile tanto quanto tutti gli altri simbolismi di questa fiera simbolo-maniaca. Nell'era degli impianti tecnici, qualunque cosa “astratta” sistemata sopra un edificio assomiglia per forza a una bocca d'uscita del condizionamento d'aria, o a un irroratore.

Anche se, precisava poi, “la ragione per cui non ho cercato di entrare nel padiglione è che non mi è sembrato che promettesse alcuna esperienza spaziale. L'entrata era quasi impossibile trovarla”. Dunque Sibyl Moholy-Nagy non aveva visitato il padiglione: un po' poco, per muovergli una critica sostanziale. Tuttavia, non ritenendo attraente la proposta italiana, la Moholy-Nagy finì paradossalmente per dar ragione a Zevi, il quale aveva voluto rifuggire dalle

spettacolari lusinghe formali di altri luoghi dell'Expo '67 per costituire una provocatoria eccezione [...] un'ipotesi progettuale, interamente basata sugli spazi interni, che consiste nel pensare a fondo i contenuti di un'opera articolandoli nella loro diversa intenzionalità espressiva, e poi nello scegliere gli artisti capaci di realizzarne le immagini.²⁸

Oggi del clima che portò al padiglione italiano di Montreal resta solo *Autoritratto dell'Italia*, pubblicazione edita da Valentino Bompiani nei primi mesi del 1967. Più che un catalogo, il libro, come eloquentemente dichiarato dal titolo trilingue, aveva l'ambizione di presentarsi quale *self-portrait* nazionale, ponendosi il compito, come si legge nella prefazione, "più che di 'fotografare' l'Italia, di suggerirla attraverso alcune contraddizioni, possibilità, aspetti forse laterali"²⁹, condividendo così lo stesso spirito che aveva portato alla definizione del padiglione.

Eco curò i testi della parte più sostanziale, *La vita italiana*, suggestivo viaggio fra evocative immagini (con grafica di Munari, e brevi testi di accompagnamento) espressive dei caratteri nazionali³⁰. Nel paragrafo dedicata alla casa³¹, alla domus degli Amorini d'Oro di Pompei, al popolaresco vernacolo dei trulli di Alberobello, al maestoso prospetto di Villa Barbaro seguiva il brutale blocco cementizio della *Nave*, costruita da Ricci pochi anni prima nel sobborgo fiorentino di Sorgane. Argan curò la sezione sull'arte, Guido Piovene scrisse sulla letteratura, Vittorio Gregotti si occupò di design, Eco redasse pure uno svelto paragrafo sulla musica contemporanea. Zevi approfittò dell'occasione per offrire, oltre che una succinta presentazione del padiglione in costruzione, uno sguardo retrospettivo sulla più recente architettura italiana. Il suo saggio³² si apriva con una pretestuosa evocazione del suicidio di Borromini (del quale in quell'anno correva il cinquecentesimo anniversario), per poi passare a un ecumenico elenco di architetture nazionali del dopoguerra³³, alcune delle quali messe in relazione con i film di Fellini, Visconti, Antonioni, Rosi. A chiudere il testo era il presente economico dell'Italia: una serie di capitoli sull'industria e il commercio, con approfondimenti dedicati all'IRI, all'ENEL e alla FIAT, più una corposa appendice finale che pubblicizzava importanti realtà aziendali del paese. Un autoritratto completo, che si poneva al termine di una stagione irripetibile.

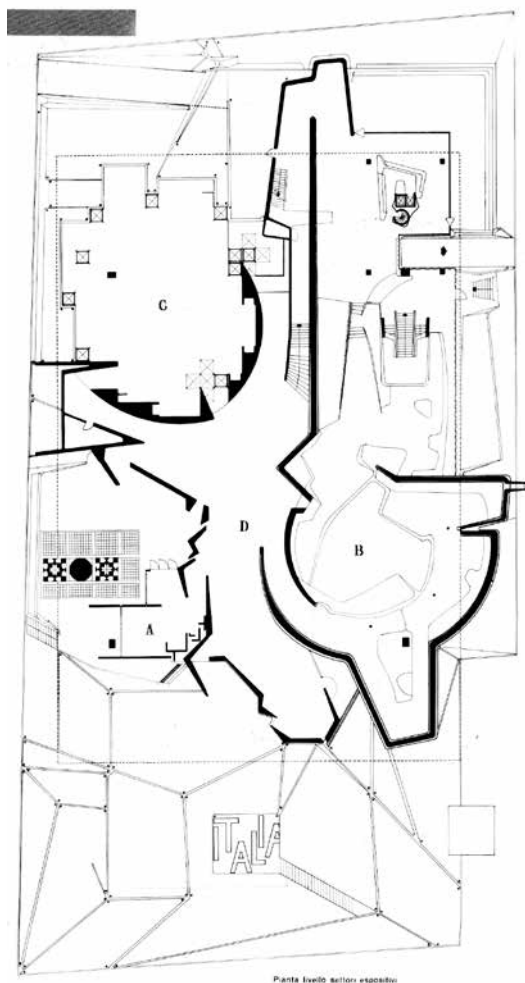


Fig. 01. Studio Passarelli, planimetria del livello terreno del padiglione italiano a Montreal '67, da "L'architettura. Cronache e storia", n. 141, 1967, p. 146



Fig. 02. Studio Passarelli, Padiglione italiano di Montreal '67 in costruzione,
da "L'architettura. Cronache e storia", n. 141, 1967, p. 147

Fig. 03. C. Scarpa, Settore "Poesia" del Padiglione italiano a Montreal '67,
da "L'architettura. Cronache e storia", 141, 1967, p. 161



Fig. 04. L. Ricci, Settore “Costume” del Padiglione italiano a Montreal ‘67,
da “Life”, 28 aprile 1967, p. 41

Fig. 05. B. Munari, Settore “Progresso” del Padiglione italiano a Montreal ‘67,
da “L’architettura. Cronache e storia”, n. 141, 1967, p. 165



Fig. 06. E. Vedova, “Percorso/Plurimo/Luce” del Padiglione italiano a Montreal ‘67, da G. Celant (a cura di), *Expo ‘67, Alexander Calder, Emilio Vedova*, Skira, Milano 2016, p. 123



Cort degli stucchi d'oro (Vicenza),
Villa (Lionello).
A. Palladio, Villa Rotonda (Vicenza).
Lionello, Ricci, "Questione umanistica per l'architettura".



LA MAISON

Les gens du sud n'ont jamais conçu la maison comme un "refuge" ou un espace fermé. Ils vivent à l'extérieur. Ils s'assemblent devant les portes. Ils sortent sur les balcons. Parfois, ils aèrent la maison par des cours et des lieux de rencontre en plein air, comme dans les maisons romaines. Palladio insère ses villas dans la nature, crée un courant continu entre l'intérieur et le paysage. En nous promenant dans une ville italienne, nous percevons le dialogue de maison à maison, de fenêtre à fenêtre, de façade à façade.

THE HOUSE

The people of the South have never conceived the home as a refuge, a closed-in space. They live outside, they gather on doorsteps or they lean out of windows. Otherwise they open up their houses as the ancient Romans did, with courtyards and

reception rooms. The great architect Palladio blended his villas with nature, creating a continuity between the inside and the landscape. Taking a stroll in an Italian city one perceives a dialogue from house to house, from window to window, from a façade to the other.

LA CASA

I popoli meridionali non hanno mai avuto l'idea della casa come "rifugio", spazio chiuso. Essi vivono all'esterno, si riuniscono sui gradini della porta, si affacciano ai balconi. Oppure aprono la casa con cortili e luoghi di riunione, come già nella casa romana. Palladio inserisce le sue ville nella natura, creando un continuum tra ambiente interno e paesaggio. Passeggiando per la città italiana si avverte un dialogo tra casa e casa, finestra e finestra, facciata e facciata.



Fig. 07. U. Eco (a cura di), *Autoritratto dell'Italia*, Bompiani, Milano 1967, pp. 24-25

assente (1967) fu dedicata da Eco a *Leonardo Ricci e alla sua città futura*.

14. Ivi, p. 153.

1. “L’architettura. Cronache e storia”, n. 36, 1958; “Edilizia Moderna”, n. 64, 1958.

2. B. Zevi, *Italiani col cannocchiale alla rovescia*, in Id., *Cronache di architettura*, Laterza, Bari 1971, vol. 3, scheda 207.

3. *Ibid.*

4. B. Zevi, *Dibattito sul Padiglione italiano a Bruxelles*, “L’architettura. Cronache e storia”, n. 34, 1958, p. 222.

5. B. Zevi, *Successo dell’ultimo minuto*, in Id., *Cronache di architettura*, Laterza, Bari 1971, vol. 3, scheda 212.

6. *Ibid.*

7. B. Zevi, *La carie del simbolismo*, in Id., *Editoriali di architettura*, Einaudi, Torino 1979, p. 272.

8. B. Zevi, *L’Italia all’Expo Universale di Montreal*, “L’architettura. Cronache e storia”, n. 141, luglio 1967, numero dedicato in gran parte al padiglione italiano di Montreal, pp. 142-143.

9. Ivi, p. 143.

10. Tale era il tema dell’Expo di Montreal.

11. B. Zevi, *L’Italia all’Expo Universale di Montreal*, cit., p. 143.

12. Ivi, p. 142.

13. La prima edizione de *La struttura*

15. Ivi, p. 162. Ricci aveva già dato prova in due occasioni, di poco precedenti a Montreal, di saper allestire avvincenti percorsi espositivi: nel ‘64 a Palazzo Strozzi aveva allestito la mostra “Espressionismo: pittura scultura architettura”; l’anno successivo, nello stesso palazzo fiorentino, aveva predisposto una personalissima cellula abitativa per l’esposizione “La casa abitata” (G. Bartolozzi, *Lo spazio inseguito*, Testo & Immagine, Torino 2004).

16. B. Zevi, *L’Italia all’Expo Universale di Montreal*, cit., p. 164.

17. B. Zevi, *Troppo ovvio il codice del designer*, in Id., *Cronache di architettura*, cit., vol. 16, scheda 896.

18. *Ibid.*

19. Lettera di Vedova del 2 gennaio 1966, citata in G. Celant (a cura di), *Expo ‘67, Alexander Calder, Emilio Vedova*, Skira, Milano 2016, p. 89.

20. G. C. Argan, *Emilio Vedova: il percorso*, in “L’architettura. Cronache e storia”, n. 141, p. 158.

21. Dalla già citata lettera di Vedova (G. Celant (a cura di), *op. cit.*, p. 89).

22. Ivi, pp. 99-103.

23. B. Zevi, *L’architettura italiana e l’Esposizione di Montreal*, in U. Eco (a cura di), *Autoritratto dell’Italia*, Bompiani, Milano 1967, p. 125.

24. I soli accenni all’Expo si trovano

in “Domus”, n. 441, agosto 1966, e in “Domus”, n. 446, gennaio 1967.

25. Dal contributo redazione *Montreal: troppo genio*, in “Casabella”, n. 316, luglio 1967, p. 61.

26. *Ibid.*

27. Dal contributo redazione in “Casabella”, n. 320, novembre 1967, p. 57.

28. B. Zevi, *L'Italia all'Expo Universale di Montreal*, cit., p. 143.

29. U. Eco (a cura di), *Autoritratto dell'Italia*, Bompiani, Milano 1967, p. 4.

30. Erano gli stessi contenuti esposti nella sezione del Costume allestita da Ricci.

31. Ivi, pp. 24-25

32. Ivi, pp. 104-117.

33. Gli esempi presentati erano La Martella (dove “i valori di una vita antichissima, millenaria, sono tradotti in chiave moderna”), la Velasca (“come concepire un grattacielo che non sia un prisma indeterminato in altezza”), la chiesa dell'Autostrada, l'Istituto Marchiondi, il romano edificio polifunzionale di via Campania dello Studio Passarelli (del quale veniva rimarcato il “valore comunicativo nell'evidente scarto tra le funzioni”), il museo di Castelveccchio, gli allestimenti genovesi di Albini (“esempi positivi dello scambio tra passato e presente”), la “moderna, ma non offensiva” casa delle Zattere, la fabbrica Olivetti a Pozzuoli, una villa a Cervignano di Costantino Dardi, il torinese padiglione sotterraneo dell'automobile di Morandi.

**La cristallizzazione del “Grande Numero”.
La XIV Triennale di Milano del 1968**

Virginia De Jorge Huertas

La messa in scena del “Grande Numero” ebbe luogo nel Palazzo dell’Arte della XIV Triennale di Milano nel 1968¹, un tempo cristallizzato di crisi fisica e di difesa collettiva contro l’autorità delle strutture istituzionali, burocratiche e capitalistiche². Qual era il significato del “Grande Numero”? Nel programma particolareggiato di “Maggio 1968” fu definito come architettura per una grande dimensione spaziale, un grande numero di persone, una grande produzione, una grande obsolescenza, grandi investimenti economici e per una soluzione dei gravi problemi sociali. In particolare, Giancarlo De Carlo comprese che il problema che poteva essere affrontato alla Triennale era “non più un’azione rivolta a un oggetto, ma a una totalità. Quali sono le implicazioni? Perché ci si occupa di questo Grande Numero?”³.

La mostra fantasma del 1968 avrebbe avuto lo pseudonimo “Grande Numero” in contrapposizione alla “ribellione di massa”⁴. Invece: “purtroppo tutto è stato distrutto da gente che non sapeva niente, nemmeno cosa stava distruggendo”⁵. La mostra fu orchestrata da una squadra che vide come protagonista Giancarlo De Carlo, partendo da uno scenario sociopolitico nel pieno della rivoluzione del 1968, caratterizzato da movimenti epidermici socioculturali e politici che rispecchiavano la realtà cristallizzata ed erano radicati nella controcultura. “Il tema era il grande numero e fare le mostre dei gioielli, anche se dei fratelli Pomodoro, non aveva a che fare con il grande numero”⁶. De Carlo spiegò per quali motivi il problema dell’esposizione dell’architettura fosse ancora irrisolto. Nell’intervista con Scarzella⁷ commentava come ci fossero stati forti tentativi attraverso i video. Ciò che era accaduto, per esempio, alla Triennale X nella “Mostra dell’Urbanistica”, ma non era ancora chiaro cosa il pubblico avesse capito del “Monumento all’Architettura”. Nel tentativo di dare una risposta, faceva appello all’uso dell’intelligenza al di là delle limitate risorse economiche per l’allestimento di una mostra.

Questa ricerca si focalizza sul rapporto tra lo spazio e la messa in scena di due dispositivi⁸ architettonici all’interno del “Grande Numero”: le Trasformazioni della Città come il Salone della Decorazione Urbana di Alison e Peter Smithson e la Piccola Scala nel Grande

Numero di Aldo Van Eyck. Entrambi sono rappresentati da un'analisi grafica e una proposta di interrelazioni tra la tettonica dei loro apparati architettonici per mostrare il "Grande Numero" e gli attori coinvolti e i partecipanti all'azione collettiva.

Metodi

La ricerca si basa su tre fasi non lineari ma interconnesse. Nella fase 1 è stato rivisitato il materiale esistente relativo ai progetti presentati alla Triennale XIV. I due archivi consultati sono stati il Fondo Giancarlo De Carlo dell'Archivio Progetti dell'Università Iuav di Venezia e l'Archivio della Triennale di Milano. Nella fase 2, sono stati selezionati due progetti che si integrano nell'ambito della "rete" del Team X del quale faceva parte Giancarlo De Carlo. In questa fase è stata realizzata un'interrelazione tra gli attori attraverso una costellazione. Nella fase 3 le planimetrie (Fig. 01) sono state disegnate⁹ secondo una scelta critica¹⁰ di due strategie opposte e complementari per rispondere al "Grande Numero". Una strategia pensata dall'intrinseco, dall'intermedio e dal dettaglio, l'altra costruita dall'estrinseca autorialità autoriflessiva.

Strategia A. La "Decorazione" di Alison & Peter Smithson

Nel Salone delle Cerimonie del Palazzo dell'Arte, Alison & Peter Smithson allestirono la sala Decorazione Urbana con due padiglioni disposti in geometria euclidea non ortogonale. Questi due padiglioni erano situati sotto una "nuvola" e un'atmosfera tubolare. Queste nuvole erano state create attraverso tensostrutture leggere sospese con "cavi invisibili" sopra i padiglioni dei rituali e degli *happening*. Come risposero gli Smithson al "Grande Numero"? Crearono una sceneggiatura che rappresentava un ideogramma con "gli edifici più importanti [...] del paradiso terrestre"¹¹ intorno a tre tipologie di trasformazione: effetto di un evento, mobilità e decorazione invisibile¹². Ma la scenografia dei padiglioni mostrava esclusivamente dei monumenti capolavoro di Firenze su un micro-giardino artificiale, ovvero una visione retorica della città in assenza assoluta del tessuto urbano quotidiano in una simbiosi idealizzata con la natura. Gli Smithson presentarono a Giancarlo De Carlo¹³ il progetto da realizzare all'interno dello spazio dedicato alla sua performance. Una parte del progetto consisteva in 300 tubi rosa e bianchi appesi al soffitto nell'atmosfera tubolare (Fig.

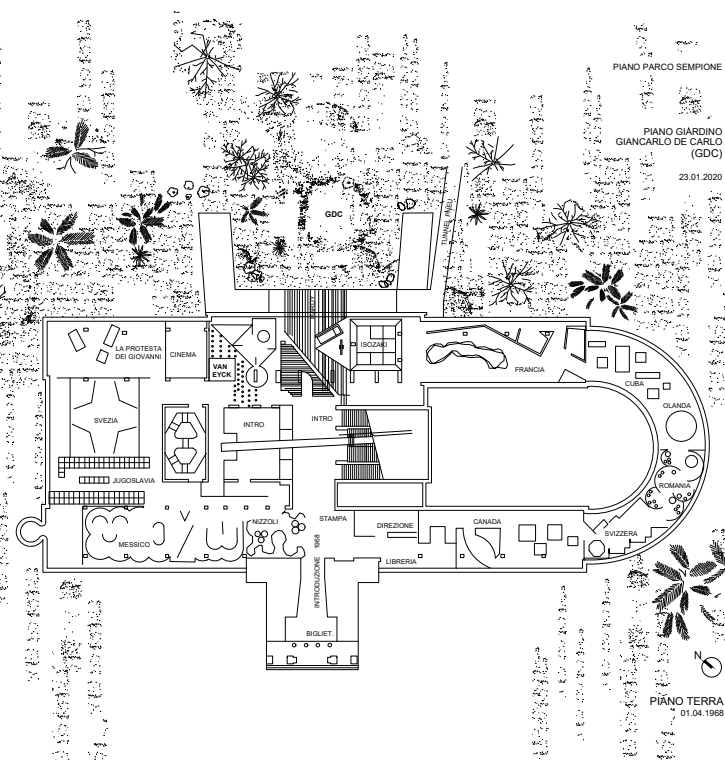
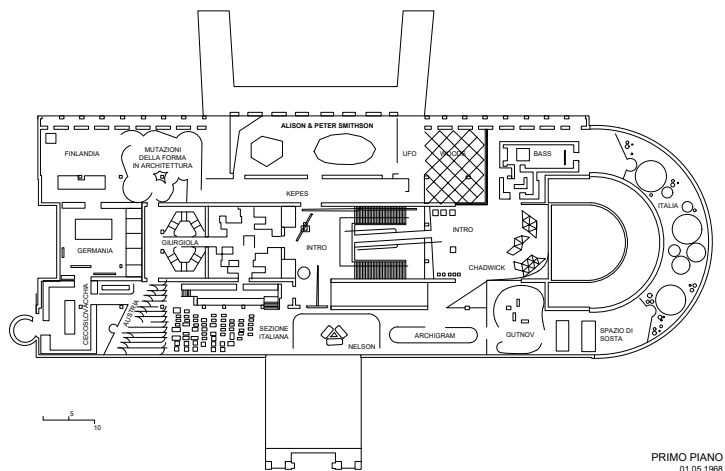


Fig. 01. Grande Numero in planimetria della Triennale XIV. Piano terra e primo piano.
Disegno dell'autrice

02) chiamati “Le bandiere del matrimonio”. Gli architetti britannici distribuirono i tubi in modo tale che la fonte di luce non fosse visibile dal “nuovo livello zero” proposto. Per quanto riguarda il livello stradale artificiale, la superficie del piano rispecchiava l’atmosfera simile alla rugiada. I protagonisti del palcoscenico erano sei personaggi “travestiti” tipo *London style clothes*¹⁴. Questi attori sul palco si ispiravano a immagini popolari del mondo del marketing e della pubblicità¹⁵. La struttura del progetto era articolata in modo tale da simulare lo sguardo dall’interno di un edificio verso la strada. Si intendeva rappresentare l’effetto matrioska creato attraverso i monumenti di Firenze all’interno di un giardino, un giardino all’interno di un padiglione, un padiglione all’interno di una sala e una sala del padiglione all’interno di un Museo di Milano. Si valorizzava la strategia di progettazione di architetture prigioniere di altre architetture. Con questa strategia progettuale gli Smithsons simularono una “finestra performance” di un’architettura effimera all’interno di un’architettura solida di pietra. In questa “finestra performance” mettevano in relazione la simulazione di “nuovi e vecchi riti”, compresi quelli “accaduti nel Rinascimento”, come metafora di ciò che gli Smithson suggerivano stesse accadendo all’epoca della mostra. La strategia di non estendere i padiglioni fino al perimetro assegnato del parallelepipedo consentiva la libera circolazione dei visitatori in tutto lo spazio “tra” le pareti esistenti e l’esposizione effimera. Gli Smithson crearono spazi intermedi¹⁶ per generare le soglie e facilitare il flusso di persone. Alison Smithson sottolineava la distribuzione del Salone della decorazione urbana in relazione alla messa in scena di Kepes¹⁷. In una lettera¹⁸ affermava che gli Smithson avrebbero accettato di modificare la loro architettura di carta in architettura costruita. Nella modifica illustravano la chiusura della porta, adiacente al progetto di Kepes, a partire dalla sua elevazione longitudinale. Esprimevano la necessità di effettuare questa manovra spaziale perché altrimenti non avrebbero avuto lo spazio fisico nell’angolo necessario per la loro decorazione urbana. L’intento progettuale di Alison Smithson risulta chiaro nei dettagli del diagramma¹⁹ della figura 05, cioè la necessità di non impedire il flusso tra le due sale. Questo spazio centrale era la loro “cerniera” che permetteva il flusso delle persone attraverso i loro padiglioni in un atto di contemplazione ma non di interazione e quindi di ritorno al punto iniziale.



Fig. 02. “Trasformazioni della città” di Alison & Peter Smithson.
Università Iuav di Venezia-Archivio Progetti, Fondo Giorgio Casali

Strategia B. Il “Bosco” di Aldo Van Eyck

Ad Aldo Van Eyck furono assegnati 200 metri quadri per il suo tema “L’importanza della Piccola Scala nella Grande Scala del Grande Numero”. Il padiglione si trovava proprio sotto quello di Smithson, all’ingresso del piano terra. Sullo stesso piano condivideva la parete divisoria con Hardy e la sezione cinematografica. Aldo Van Eyck è stato uno dei pochi autori che si è distaccato dalla struttura gerarchica predominante dell’edificio stesso, che ospitava le microarchitetture effimere nell’ambito del “Grande Numero”. Il padiglione di Van Eyck e quelli degli Smithson non seguivano le linee strutturali del Palazzo dell’Arte, a differenza della maggioranza dei partecipanti che seguirono le linee contrassegnate dalla struttura tripartita permanente. Van Eyck creò una struttura non simmetrica intermedia, immaginaria e fisica sovrapposta a quella preesistente convertendo uno spazio parallelo di quattro lati in una molteplicità di piani, spazi intermedi e angoli, compreso il cerchio con il suo conseguente effetto sul pubblico.

In una lettera a De Carlo, Van Eyck chiese chiarimenti, tra gli altri, sulla posizione, la proporzione, la configurazione isolata o collegata ad altre parte del Padiglione, l’esistenza di parti fisse o l’altezza. L’architetto olandese evidenziò a De Carlo l’immaterialità del concetto alla base del “Grande Numero” commentando: “The theme is very intangible in terms of built exhibition form. Verbally it is not so difficult but visually in the senses that the thing is it!”²⁰. A questa “fantastica” lettera²¹ De Carlo rispose a ciascuna delle preoccupazioni di Van Eyck dimostrandogli come fosse l’unico architetto al mondo in grado di concepire l’importanza di introdurre il “gusto dei sentimenti umani” nella scala del “Grande Numero”²². Infatti, quanto alle domande che si riferivano alla molteplicità delle caratteristiche rispetto allo spazio di 200 metri quadri, De Carlo gli lasciò una totale libertà di movimento e non solo. Infatti, il post-scriptum era chiarissimo: “Your space is very exciting”²³. Lo spazio in Van Eyck diventa un luogo attraverso l’immagine duale e dialogica²⁴ della persona. Come rispose Aldo Van Eyck al “Grande Problema”? L’autore olandese descrisse il suo padiglione come una risposta critica all’origine del Palazzo dell’Arte stesso insieme al concetto del “Grande Numero”. Nella risposta affermò come:

Huge halls built by order of Mussolini were subsequently painted a sick brown in their entirety so that all contributions would

stand out in hopeful contrast. Since, however, the general subject was “Greater Number”, all walls of this particular contribution (unplanned planks 5 meters high from floor to ceiling) were painted the same sick brown! The structure – a weird, outsized crate – contained uncomfortable items and was intentionally hardly accessible.²⁵

In una delle lettere a Giancarlo De Carlo del 1968, Aldo Van Eyck fece uno schizzo molto chiarificatore della distribuzione intorno al cielo e alle farfalle²⁶. L'entropia del padiglione di fondo del piccolo su larga scala attraverso la frase: “Piangi anche per tutte le farfalle”. Nel diagramma disegnato, Van Eyck rappresentò un triangolo formato da diversi triangoli equilateri interni e un cerchio che creava il dispositivo architettonico. Nella continua corrispondenza tra i due, l'architetto olandese²⁷ focalizzò la sua attenzione sul cerchio del suo progetto²⁸, in particolare sull'intersezione tra lo spazio e il testo all'altezza appropriata per una lettura ottimale. Pertanto, nella pianta originaria di Aldo Van Eyck²⁹ per la Triennale 14, intorno all'impianto si potevano vedere una serie di annotazioni che rappresentavano le idee eseguite per il suo padiglione. In queste note risultava chiaro come ciascuno degli elementi costitutivi dell'insieme avesse un obiettivo percettivo per il partecipante³⁰. L'articolazione di ogni elemento era tenuta insieme da una sottile costellazione di punti e linee interconnessi.

Per quanto riguarda gli elementi di snodo, furono introdotti dei tronchi di pino per ostruire l'ingresso. Gli specchi rotti sul muro³¹, disposti da un angolo all'altro, erano concepiti come uno spazio per moltiplicare, frammentare e distorcere l'immagine della persona riflessa. Uno strumento proprio della disciplina etnografica e antropologica, nel quale si poteva respirare o dove c'era corpo e spirito. Van Eyck realizzò un “bosco” o un microcosmo, con le parole come strumento di partecipazione che si riflettevano sulle pareti. In questo caso specifico, le parole erano organizzate tra loro, come se fossero una sinfonia, creando dei cerchi che accompagnavano lo spazio o raggruppate in angoli. I testi e le fotografie erano sei, da 3 a 6 metri, scelti con cura da Van Eyck (vedi schema in figura 06). Questi sei paesaggi sociali e la seduta erano circolari, in modo da permettere di sedersi mentre si contemplavano o si leggevano i paesaggi lirici. Analizzando nel dettaglio le citazioni scelte da Van Eyck per la sua messa in scena sulla piccola



Fig. 03. Alluvione di Firenze nel 1966.
Concetto alla base del progetto di Alison & Peter Smithson per XIV Triennale.
Collage dell'autrice

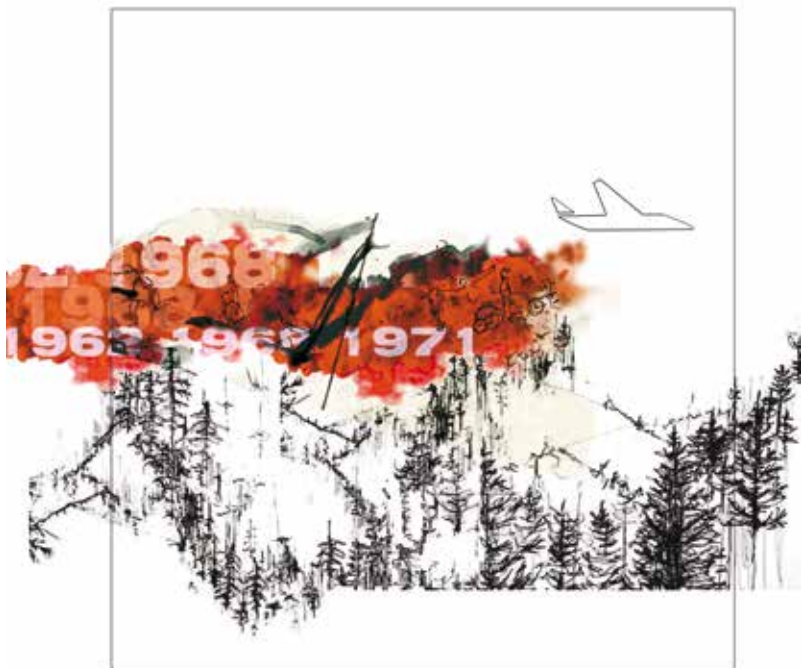
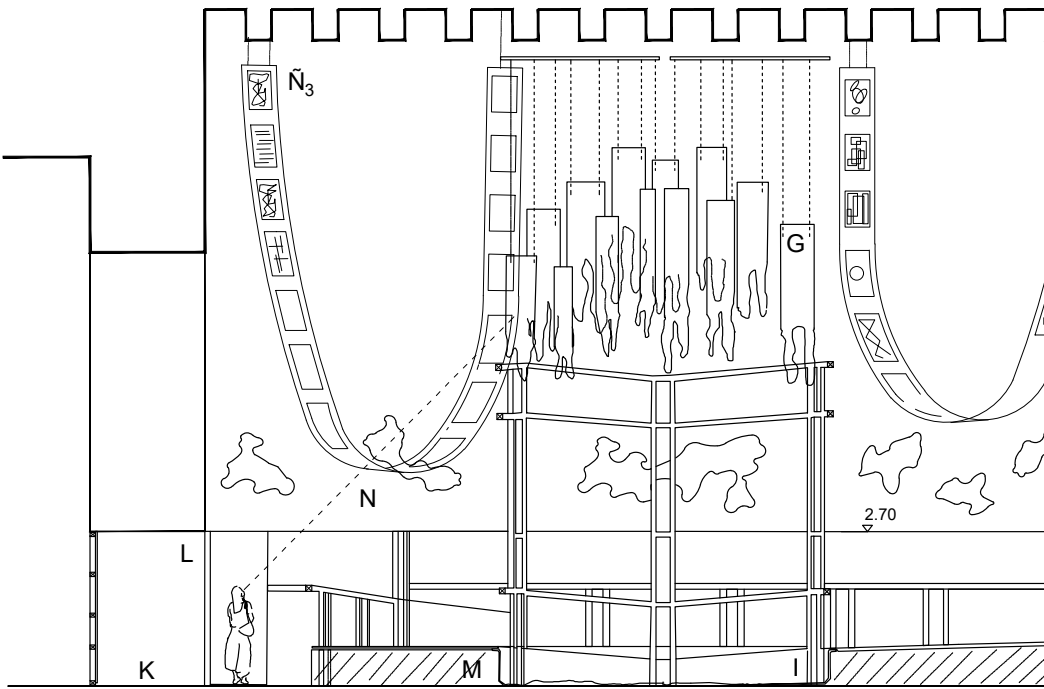


Fig. 04. “Agent Orange” sul Vietnam 1962-1971. La guerra, la distruzione del Vietnam e delle sue foreste. Concetto alla base del progetto di Aldo Van Eyck per la Triennale XIV.
Collage dell'autrice



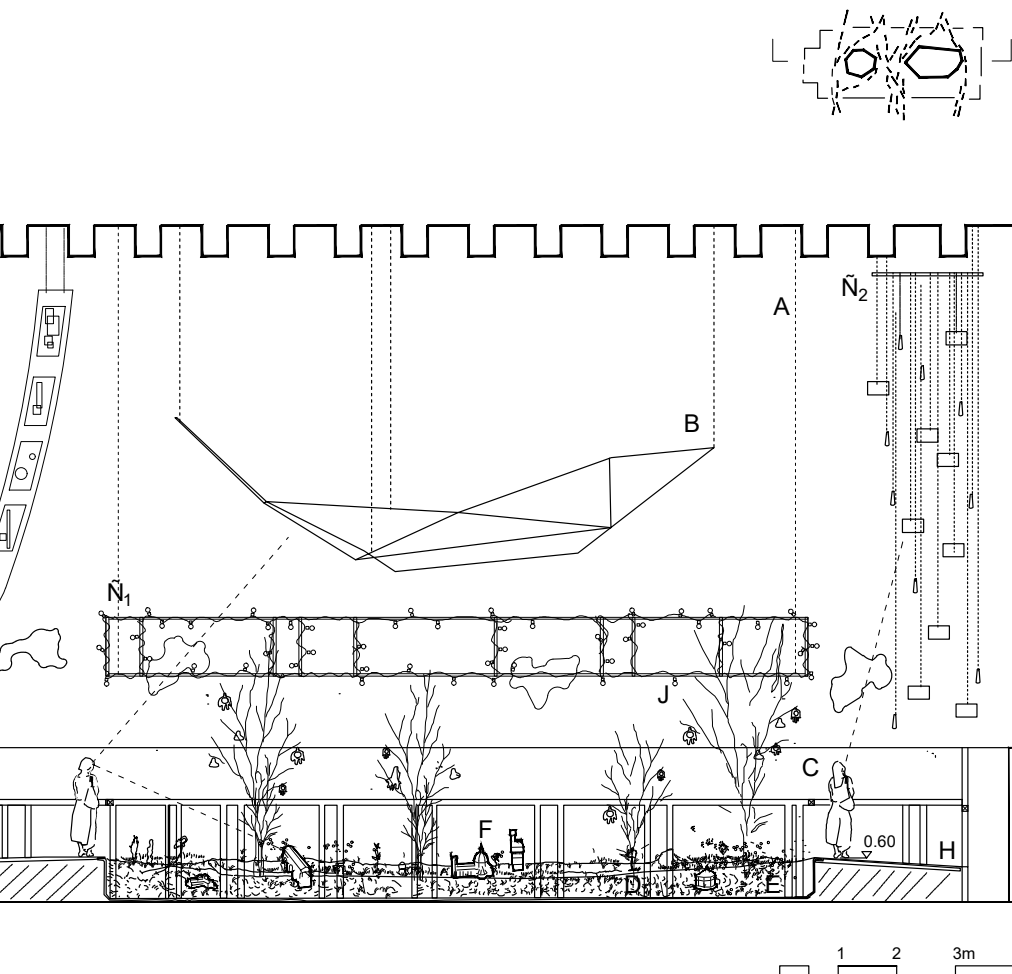


Fig. 05. Sezione trasversale del progetto di Alison & Peter Smithson per la XIV Triennale di Milano 1968. Si veda la prima immagine del saggio. Disegno dell'autrice. A) "Fili invisibili", B) "Nuvola" del dodecaedro pentakis con fotografie ortogonali di città, C) Antropologia e alberi "decorati", D) Riempimento di terra, E) Serbatoio in fogli di polietilene, F) Modelli - Monumenti di Firenze, G) "Bandiere di matrimonio, H) Pavimento tecnico, I) Pavimento rugiada dell'evento nuziale J) Luci con le lampadine intorno a $\tilde{N}$, K) Piano esistente, L) Regali per i visitatori, M) Piano falso, N) Disegni sul muro e pareti dipinte di bianco, $\tilde{N}^1$) Strutture sospese, $\tilde{N}^2$) Regali sospesi, $\tilde{N}^3$) Nastri sospesi

scala, si comprende come queste micro-letture coprissero un ampio spettro ottico e un'analisi vicina alla semiologia e alla linguistica, dal "Little from Much" o il suo antonimo "Much from Little". Nella terza immagine Van Eyck espose la simbiosi multidisciplinare attraverso un'altra citazione: "Whether in Greenland, Africa or Italy, people dealt with limited number both accurately and gracefully"³². Un'altra nota sulle pareti del padiglione recita "più non deve significare meno". Van Eyck inquadrò la sua proposta della piccola scala per il "Grande Numero" con questa topografia di parole incatenate tra loro.

Cristallizzazione del "Grande Numero": rotazione radicale delle lenti

La cristallizzazione del "Grande Numero" è un ossimoro? Se una crisi basata su pratiche radicali porta ad una rottura con il sistema, un'istituzione che propone una soluzione al "Grande Numero" implica per default un sistema di partecipazione all'architettura e al suo ecosistema. Tuttavia, la mutazione in 12 lettere³³ del codice genetico rispetto all'attuale "Grande Numero" andrà nella direzione di una distopia se il suo protagonismo non provocherà la "messa in scena" della sua temporalità, precarietà, instabilità e fragilità. Infatti, ancora una volta, una mostra per pochi non ha nulla a che fare con una reale partecipazione allo scenario dell'insieme³⁴.

1. G. De Carlo, *La piramide rovesciata*, De Donato, Bari 1968 e P. Nicolín, *Castelli di carte. La XIV Triennale di Milano, 1968*, Quodlibet, Macerata 2011.

2. B. Colomina, *AR 120: Beatriz Colomina on Education*, in "The Architectural Review", n. 1437, 2017, p. 3.

3. In *AP Triennale 3/3 Relazioni Corrispondenza (1965-66)*. Fondo Giancarlo De Carlo, Archivio Progetti, Università Iuav di Venezia.

4. J. Ortega y Gasset, *El hecho de las aglomeraciones*, in Id., *La rebelión de las masas* 1929. Quest'opera fa parte di "España invertebrada" (1921) e cominciò ad essere pubblicata in forma di articolo sul giornale madrileño "El Sol", in "Masas" (1927) e in due conferenze tenute presso l'Associazione degli Amici dell'Arte di Buenos Aires nel 1928. Infine, i lavori sono stati raccolti per realizzare *La rebelión de las masas*.

5. G. De Carlo, *C'era una volta... la Triennale*, intervista di Alberto Scarzella. Quaderni-Triennale, no. II, 1991, p. 10., in Fondo Giancarlo De Carlo, Archivio Progetti, Università Iuav di Venezia.

6. *Ibid.*

7. *Ibid.*

8. G. Agamben, *¿Qué cosa es un dispositivo?*, Anagrama, Barcelona 2015, pp. 9-34; ed. or. *Che cos'è un dispositivo?*

L'amico; La Chiesa e il Regno, Notte-tempo, Milano 2006.

9. I progetti sono un'interpretazione dell'autrice. Sono disegni dei padiglioni di Aldo Van Eyck e Gli Smithson basati sulla consultazione delle "planimetrie preliminari" per la "Decorazione Urbana" datata 16/11/1967 di Alison e Peter Smithson e sulla corrispondenza tra Alison e Peter Smithson, Aldo Van Eyck e De Carlo, in Fondo Giancarlo De Carlo, Archivio Progetti, Università Iuav di Venezia. Per completare le informazioni sui "progetti preliminari" e gli schizzi, sia del padiglione di Alison e Peter Smithson che del padiglione di Aldo Van Eyck, sono state invece consultate le seguenti riviste "Casabella", n. 333, 1969; "Domus", n. 466, 1968; "Interni" del 1968; "L'Architecture d'Aujourd'hui", *Team 10 plus 20*, n. 177, 1965.

10. "La documentazione non avrebbe senso se non fosse una proposta. La documentazione che qui interessa deve corrispondere a una scelta critica". Giancarlo De Carlo, in *AP Triennale 3/3 Relazioni Corrispondenza (1965-66)*. *Riunione della Commissione di Centro Studi dell'11.3.1966*, foglio 4 e 5, Fondo Giancarlo De Carlo, Archivio Progetti, Università Iuav di Venezia.

11. A. & P. Smithson, *Transformations of the City*, in "AD. The Architectural Digest", April 1968, p. 235.

12. A. & P. Smithson, *Triennale di Milano. Transformations of the city*, in "Architectural Design", n. 37, April 1967, pp. 150-151. Si veda anche P. Nicolín, *Alison e Peter Smithson*, in Id., *Castelli di carte. La XIV Triennale di Milano 1968*, Quodlibet, Macerata 2011, pp. 207-223.

13. *Lettera del 26 Settembre 1967*, in Fondo Giancarlo De Carlo, Archivio Progetti, Università Iuav di Venezia

14. I protagonisti dei progetti degli Smithsons sono parte integrante delle loro strategie progettuali. Si vedano i costumi degli attori nel progetto di Alison Smithson del 1956, *The House of the Future*. I protagonisti non sono stati scelti da loro, ma da "The Daily Mail". Cfr. B. Colomina, P. Smithson, *Friends of the Future: A Conversation with Peter Smithson*, in "October", vol. 94, 2000.

15. Ivi, p. 9.

16. Schizzo allegato in una lettera di Alison Smithson a Ferraris con copia a Giancarlo De Carlo datato 13 Marzo 1968, in De Carlo-atti/038 (1), Fondo Giancarlo De Carlo, Archivio Progetti, Università Iuav di Venezia.

17. *Lettera del 13 Marzo 1968*, in *ibid.*

18. "We accept to alter our drawings to allow entrance by two doors on our short elevation either side of the seat", in *Lettera del 13 Marzo 1968*, in *ibid.*

19. *Ibid.*

20. *Lettera di Aldo Van Eyck a GDC del 14 Febbraio 1968*, in De Carlo Atti/038 (1), Fondo Giancarlo De Carlo, Archivio Progetti, Università Iuav di Venezia.

21. *Lettera di GDC ad Aldo Van Eyck del 21 Febbraio 1968*, in De Carlo Atti/038 (1), Fondo Giancarlo De Carlo, Archivio Progetti, Università Iuav di Venezia.

22. *Ibid.*

23. *Lettera di GDC ad Aldo Van Eyck del*

13 Maggio 1968, in De Carlo Atti/038 (1), Fondo Giancarlo De Carlo, Archivio Progetti, Università Iuav di Venezia.

24. G. Teyssot, *Aldo van Eyck's Threshold: The Story of an Idea*, in "Log", n. 11, 2008, p. 37.

25. In A. Van Eyck, *En quête d'une clarté labyrinthienne*, in "L'Architecture d'Aujourd'hui", n. 177, 1975, p. 16.

26. Il termine "farfalla" ha diversi significati. È molto probabile che Van Eyck utilizzi il concetto in molteplici modi. Da un lato il significato si riferisce all'insetto lepidottero, dall'altro come stoppino all'interno di un disco galleggiante che permette di illuminare con l'olio lo spazio quando manca la luce naturale. Può anche rappresentare un collegamento all'"Agent Orange" (vedi collage del inizio). Infine, l'assenza di farfalle è un indicatore di inquinamento, infatti l'estinzione di una farfalla può far perdere l'equilibrio all'intero ecosistema. È un'opera aperta.

27. *Lettera di Aldo Van Eyck a GDC del 11 Luglio 1968*, in De Carlo Atti/038 (1), Fondo Giancarlo De Carlo, Archivio Progetti, Università Iuav di Venezia.

28. Il cerchio è oggetto di studio e di approfondimento da parte di Aldo Van Eyck nel corso della sua carriera. Vedi i cerchi nei giochi di strada a Zaanhof nel 1948, il cerchio nella scuola elementare di Nagele nel 1954-1957, i cerchi di Otterlo al CIAM 11 nel 1959, il cerchio nell'architettura dei giochi di strada tra mediatori a Nieuwmarkt, i cilindri a Loo-sduinen all'Aia nel 1965, i cilindri aperti interessati nel padiglione di Sonksbeek nella mostra di Arnhem nel 1965-1966.

29. A. Van Eyck, *op. cit.*, p. 30.

30. Visitatore attivo.

31. Strategia ibrida basata sull'intersezione tra lo studio descrittivo delle culture popolari caratteristico dell'etnografia e lo studio della realtà dell'essere umano intrinseco all'antropologia.

32. A. Van Eyck, *op. cit.*, p. 30.

33. 12 Lettere: "CCU CGG CGG GCA" del Sars-CoV-2 (virus Covid-19).

34. Il saggio è stato svolto nell'ambito dell'assegno di ricerca relativo al progetto "Giancarlo De Carlo: mettere in mostra l'architettura. Indagine critica nei fondi archivistici relativi all'opera di GDC", Dipartimento di Culture del progetto, Archivio Progetti, Università Iuav di Venezia, Responsabile scientifico Prof.ssa Sara Marini.

**Carlo Scarpa e Roberto Calandra.
Architettura e museografia nel progetto
per il Nuovo Museo Nazionale di Messina**

Matteo Iannello

I numerosi tentativi fatti per dare a Messina una sede museale degna di quello straordinario patrimonio artistico sopravvissuto al drammatico terremoto del dicembre 1908, erano stati del tutto infruttuosi e nessuno dei progetti elaborati – Francesco Valenti (1912), Aldo Grillo (1953), Franco Minissi (1960) – era mai giunto ad effettivo finanziamento. Nell'agosto del 1973, a conclusione di un lungo e impegnativo iter amministrativo, la Cassa per il Mezzogiorno affida a Carlo Scarpa (1906-1978) e Roberto Calandra (1915-2015)¹ l'incarico per la progettazione del Nuovo Museo Nazionale di Messina: l'idea era quella di ricostituire il tandem che esattamente cinquant'anni prima aveva lavorato proprio nella città dello stretto, all'allestimento della grande mostra su Antonello da Messina e la pittura del Quattrocento siciliano (1952-1953)². L'arrivo di Scarpa a Messina nel gennaio del 1974 segna l'inizio dei lavori con il primo sopralluogo sull'area di progetto: la spianata di San Salvatore dei Greci, la stessa dove erano stati raccolti i tantissimi reperti architettonici recuperati dall'allora Soprintendente Antonio Salinas e dove era stato allestito un piccolo museo nei locali della vecchia filanda Mellinghoff. Rispetto alle collezioni che caratterizzano i percorsi museografici, la singolarità del museo di Messina è rappresentata dalla presenza di un importante numero di pezzi architettonici di grandi dimensioni e di ornamentazione scultorea provenienti da antichi palazzi e chiese che non era stato possibile utilizzare nelle nuove architetture post-terremoto. Il programma museografico e le problematiche relative alla selezione e all'esposizione delle diverse opere è fin da subito discusso e condiviso dai progettisti con la direzione del museo; l'obiettivo è quello di costruire uno spazio moderno, da offrire al pubblico e alla critica. Ricorda Calandra:

La nostra idea di museo, fortunatamente, coincideva con quella dell'allora direttrice, la dottoressa Cicala Campagna, che voleva un museo organizzato non per tipologie – pittura, scultura, manoscritti, architettura ecc. – ma secondo un percorso che permettesse al visitatore una visione integrata di tutte le opere significative di

un determinato sviluppo cronologico, un percorso che potesse essere allo stesso tempo sintetico per il turista culturale e completo per lo studioso. Non era prevista nessuna porta, ma una successione articolata di spazi in rapporto continuo tra interno ed esterno, fra lo spazio del museo e il paesaggio. Volevamo fare un museo che fosse esemplare per la museografia.³

Cinque disegni di studio testimoniano una prima ipotesi con una serie di piccoli padiglioni a pianta quadrata illuminati dall'alto e aperture ricavate ai quattro angoli; una soluzione che riprende e articola quanto già sperimentato da Scarpa con la Gipsoteca "Antonio Canova" di Possagno (1955-1957) ma che viene presto accantonata in favore di un organismo unitario spazialmente più complesso, dai contorni irregolari, con una grande copertura vetrata e caratterizzato da un sistema di tre spazi absidati sul lato nord.

Per la prima volta lo Scarpa "restauratore di spazi antichi per musei moderni" come lo definisce Licisco Magagnato, direttore del Museo di Castelvecchio, si trova a progettare un museo del tutto "nuovo", da costruire interamente dalle fondamenta. Alla complessità del tema corrisponde la straordinaria articolazione degli spazi, una compenetrazione tra ambiente esterno e interno con percorsi indipendenti e articolati che non trova precedenti in nessuno dei musei fino a quel momento costruiti.

Organizzato su tre livelli, il nuovo edificio è disposto su un terreno irregolare in lieve pendenza con uno sviluppo maggiore lungo la direttrice nord-sud, esposto prevalentemente a est, verso l'incantevole panorama dello stretto; lo spazio esterno compreso tra il museo e il viale della Libertà è pensato fin da subito come parco pubblico aperto, indipendente dal percorso di visita museale:

un grande spazio continuo, a livelli articolati, un poco labirintico, scandito dalla libera disposizione dei possenti sostegni della costruzione soprastante; uno spazio complesso, in fondo. Soltanto una parte di questo sarebbe stata protetta con chiusure di vetro; per il resto si era in un esterno coperto o addirittura a cielo aperto; l'aria avrebbe girato liberamente intorno a uomini e cose; bisognava sentire freddo d'inverno e caldo d'estate. Le pavimentazioni sarebbero state da esterno, appunto, come potrebbero essere quelle di una piazza o di una corte.⁴

Le annotazioni di Scarpa sparse a margine del foglio – “altissime steli in c. a.”, “con i pezzi migliori, aperte, come vuole Roberto”, “sopra terra per giardino”, – accompagnano, precisando, alcuni schizzi che sono testimonianze dirette dei tanti ragionamenti che accompagnano le diverse fasi del progetto; di grande suggestione l’annotazione “tufo come abside Antonello Anversa” che compare in uno dei primi studi di pianta, in riferimento alla materia che avrebbe potuto formare la pelle dei tre grandi spazi absidati del prospetto nord; ancora una volta – come già sottolineato da Orietta Lanzarini in altre occasioni⁵ – il patrimonio iconografico proveniente dall’universo delle arti figurative e di cui Scarpa è grandissimo conoscitore, diventa materia della sua architettura.

Dal piano del fossato – grande spazio a doppia altezza segnato dai setti in cemento armato della struttura – un doppio sistema di rampe conduce al livello dell’ammezzato, una sorta di podio disposto lungo l’asse longitudinale e slittato verso nord lungo quello trasversale; qui vengono collocate, in un spazio da intendersi come “un vero e proprio teatro tettonico”⁶, le due possenti statue cinquecentesche del Montorsoli raffiguranti il Nettuno e Scilla⁷, visibili, come il Cangrande a Castelvecchio, da molteplici punti di vista e inondate dalla luce che scende giù dal grande lucernario in ferro e vetro.

La disposizione delle opere, secondo un ordine rigorosamente cronologico, prevede una visione integrata di tutto il patrimonio artistico; pittura, scultura e architettura dialogano tra loro offrendo al visitatore, in un sol colpo d’occhio, la possibilità di cogliere le diverse forme espressive della cultura artistica di una data epoca. La scelta delle opere da esporre è determinante, viene commissionata la schedatura e il rilievo metrico e fotografico di tutte le opere così da procedere alla selezione dei pezzi necessari all’interno del percorso espositivo. Calandra immagina la costruzione di piani inclinati, murari o erbosi, da disporre lungo il margine ovest del fossato per collocarvi ricomposti a secco, “ai fini didascalici” come si legge nella relazione, alcuni elementi architettonici come il portale dell’antica Università o la facciata di Palazzo Grano progettato da Andrea Calamech; Scarpa propone di inserire parte del gran numero di capitelli presenti all’interno di vasche d’acqua, reperti sommersi di una città scomparsa che tornano a vivere:

Già al momento della visita al terreno destinato al museo [...] – ricorda Fabio Lombardo – aveva sottolineato il problema che la sistemazione di tutto questo poneva. Ricordo bene le sue perplessità di fronte a non so quanti grandi capitelli provenienti dal vecchio edificio della università andato distrutto. Era troppo sensibile per proporre di buttare via la loro quasi totalità; troppo intelligente per non sapere che uno solo di questi, forse due, sarebbero stati sufficienti, nel museo, ad evocare la ragione del loro stato attuale. Uno o due, dunque, avrebbero trovato posto all'interno del museo; gli altri sarebbero stati tutti semisommersi dall'acqua; vi si sarebbe camminato sopra per andare da una parte all'altra della vasca.⁸

È chiaro quindi come una simile concezione museografica non possa trovare risposta nella canonica organizzazione per piani distinti e sale successive, ma necessiti di una complessità tale da sovvertire l'idea stessa di museo fin a quel momento diffusa. Gli spazi prettamente museali, espositivi, si completano così di tutte quelle funzioni necessarie all'attività di un museo moderno: direzione, uffici, biblioteca, archivi e laboratorio di restauro vengono collocati all'interno di un corpo trasversale, a pianta rettangolare, posto a cerniera tra il nuovo e il vecchio museo. Il volume stretto e lungo, regolare e compatto del corpo dei servizi disposto lungo la direttrice est-ovest accentua l'irregolarità dello spazio museale il cui impianto, caratterizzato dal sistema tri-absidato del prospetto nord, ricorda proprio quello di una cattedrale; un'elevata qualità plastica e geometrica dello spazio, in cui non esistono ambienti chiusi, né percorsi obbligati che costringono a spostarsi quasi meccanicamente da una sala all'altra, ma una organizzazione "aperta", in grado di offrire al visitatore quella contemporaneità di visione che era uno degli obiettivi fissati:

Il contenimento del materiale da esporre non avverrà per "sale", più o meno vaste e successive, ma per pochissimi grandi spazi articolati in cui le opere si raggrupperanno [...]. Nel primo di questi spazi, estremamente mosso sia in pianta che in alzato (quasi a richiamare il volume cavo di una cattedrale) dovrebbero trovar posto tutte le opere dei primitivi dal medioevo agli artisti del manierismo, e in questo spazio entreranno visivamente, attraverso le vetrate perimetrali (ed eventuali squarci nel pavimento) e attraver-

so i coni ottici che essi determinano, anche le architetture coeve che sono al piano seminterrato o nel “fossato” che lo circonda e sui piani inclinati murari o erbosi.⁹

Se il grande spazio delle absidi è destinato alle opere di pittura e scultura che dai primitivi arrivano fino ad Antonello ed ai suoi seguaci, le restanti opere che da Caravaggio giungono alla contemporaneità, sono disposte, sempre cronologicamente, in quella che – volendo mantenere l’ analogia con la pianta di una cattedrale – può definirsi la navata. Uno spazio diaframmato a doppia e tripla altezza, con pareti mobili e fisse, capace di accogliere le piccole opere come le grandi tele barocche e settecentesche e in cui solo i due capolavori di Caravaggio (la *Resurrezione di Lazzaro* e l’ *Adorazione dei Pastori*) sono allestiti all’ interno di uno spazio laterale più raccolto. Non esiste documentazione ad illustrare il tipo di soluzioni espositive qui adottate per i supporti ma a indirizzare l’ allestimento è la composizione delle grandi tele (alte oltre tre metri e larghe più di due) all’ interno dello spazio illuminato da quattro lucernari aperti agli spigoli della sala per ottenere così “quell’ effetto di luce di riquadro” di cui Scarpa parla a proposito di Possagno¹⁰.

Il fulcro dell’ intera composizione è rappresentato, come già accennato, dal grande lucernario a gradoni a ridosso delle absidi che svetta rispetto al solaio piano di copertura e inonda di luce lo spazio, fino a raggiungere, a livello più basso, il podio con le statue del Montorsoli raffiguranti Nettuno e Scilla¹¹. Una serie di studi di sezione racconta della volontà di disegnare questo spazio – chiamato da Scarpa “grande sala centrale” – “come una piazza coperta” in cui il visitatore possa muoversi liberamente tra un’ opera e l’ altra; la sezione del museo si dilata qui improvvisamente e tutti i livelli sono contemporaneamente visibili, offrendo all’ occhio scorci improvvisi, particolari punti di vista, lasciando intravedere qualcosa che sarà possibile ammirare più avanti; in questo modo il percorso si struttura “spazialmente” e non più in maniera lineare come avveniva invece a Castelvechio. L’ attenzione e la curiosità del visitatore restano così vigili: la luce, la distanza, la posizione cambiano, e le opere già viste o ancora da vedere si prestano ad una differente lettura. Si tratta di un espediente a cui Scarpa ricorre spesso negli allestimenti effimeri come nei musei permanenti (la statua del Cangrande a Castelvechio

o l'affresco del Trionfo della Morte a Palazzo Abatellis), ma che qui a Messina diventa un *unicum* con la struttura architettonica. La stessa impostazione data al museo e la sua architettura sono espedienti per catturare l'attenzione del visitatore, educarne l'occhio, suscitare curiosità, "luogo di scoperta e mai di noia". L'architettura educa all'arte, apre le porte al profano e lo incanta toccando le corde dell'emozione, suggerisce allo studioso nuovi punti di vista, inedite prospettive. E la luce, l'intensa luce mediterranea che tanto aveva conquistato Scarpa al suo arrivo a Messina nel 1953, diventa lo strumento per dilatare e comprimere lo spazio:

Il sole, – afferma Scarpa – muovendosi su una scultura, non dà mai effetti negativi, come invece quando all'interno di un'aula va in certi punti ed in altri no, mettendo in luce solo alcuni dei quadri, per quanto non ci sia niente che renda meravigliose le opere d'arte come la luce potente del sole. Il sole diretto non si può ammettere anche perché fa caldo, fa dilatare le tinte: le tavole scoppierebbero e le tele si brucerebbero, ergo bisogna avere sempre una luce ben diversa, una luce diafana, la luce dall'alto.¹²

Uno studio, quello sulla illuminazione dei diversi spazi, che avrebbe inevitabilmente richiesto variazioni e integrazioni nel momento in cui si fosse passato da un progetto di massima ad uno esecutivo e da questo alla costruzione vera e propria, con la possibilità di maneggiare direttamente le opere da esporre, di "dialogare" con esse, di ruotarle, inclinarle, alzarle o abbassarle per offrirle nella giusta prospettiva, per una visione singolare e unitaria allo stesso momento:

In definitiva, e in altri termini, lo spazio interno del museo che si propone pretende di dare quella sensazione di continuità spaziale che è generalmente offerta, nelle città storiche, dalle eterogenee ma armoniche piazze urbane medievali-rinascimentali a volte ricche anche di opere scultoree e pittoriche; dovrebbe quindi riuscire ad articolarsi in una sorta di successione di prospettive accidentali con quadro in continuo movimento entro una sola grande piazza coperta, a più livelli, quasi a sopperire a una lacuna che a Messina si è prodotta al principio del secolo attuale con la completa scomparsa del centro storico urbano.¹³

Tra i tanti disegni che accompagnano la stesura del progetto di Messina quelli che meglio raccontano questo tipo di impostazione sono le sezioni – sia gli studi schizzati a più riprese che quelle che compongono il progetto di massima – in cui la costruzione dello spazio espositivo prende forma attraverso l’articolazione e la compenetrazione dei diversi ambienti che definiscono un percorso cronologico continuo in cui le opere di pittura dialogano con quelle di scultura, con l’oreficeria, la maiolica, la numismatica e l’architettura. A Messina è l’architettura stessa a determinare l’allestimento, non c’è bisogno di lavorare sul piano “minuto” e definire nel dettaglio i singoli supporti; questo è un lavoro che certamente non sarebbe mancato ma che sarebbe stato discusso solo in un secondo momento; è l’architettura stessa che a Messina costituisce il supporto museografico.

Trasmesso ufficialmente alla regione il 15 marzo 1977, il progetto del Nuovo Museo passa prima nelle mani dell’Assessorato Regionale al Turismo e successivamente in quelle dell’Assessorato per i Beni Culturali e Pubblica Istruzione. I richiami e i solleciti più volte ripetuti per passare quanto prima alla realizzazione non trovano però risposta e le speranze, già intaccate dall’improvvisa scomparsa di Scarpa nel novembre del 1978, crollano definitivamente nel 1980 quando si decide di procedere alla realizzazione dell’opera attraverso la procedura dell’appalto-concorso, mettendo a base del concorso proprio il progetto di massima Scarpa-Calandra.

Stupidità politiche e lungaggini burocratiche fanno così svanire il sogno di veder sorgere a Messina il primo vero museo moderno per architettura e concezione museografica che l’Italia abbia mai avuto.



Fig. 01. Roberto Calandra e Carlo Scarpa fotografati durante un sopralluogo sulla spianata del San Salvatore dei Greci, 1974. Foto F. Lombardo, Archivio Roberto Calandra, Palermo

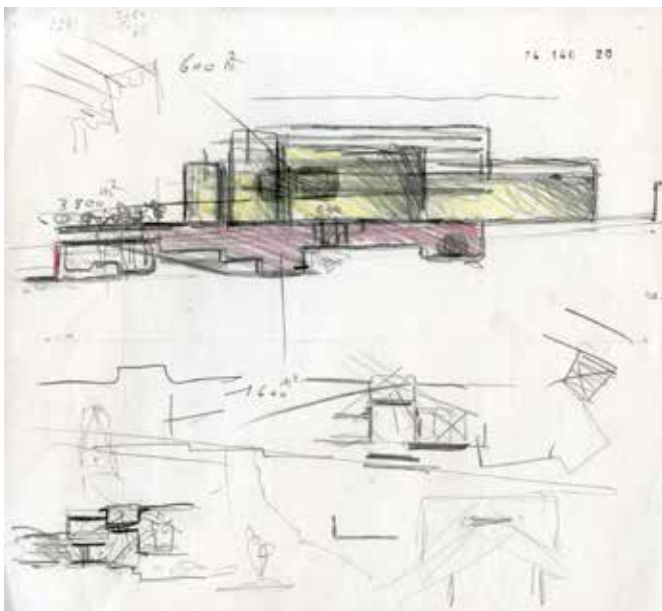


Fig. 02. C. Scarpa, Nuovo Museo Nazionale di Messina, pianta, studio fase intermedia.
Da M. Iannello, *Carlo Scarpa in Sicilia 1952-1978*, Campisano Editore, Roma 2018

Fig. 03. C. Scarpa, Nuovo Museo Nazionale di Messina, studi di sezione.
Da M. Iannello, *Carlo Scarpa in Sicilia 1952-1978*, Campisano Editore, Roma 2018



Fig. 04. C. Scarpa, Nuovo Museo Nazionale di Messina,
studio dei piani per l'esposizione dei frammenti architettonici.
Da M. Iannello, *Carlo Scarpa in Sicilia 1952-1978*, Campisano Editore, Roma 2018

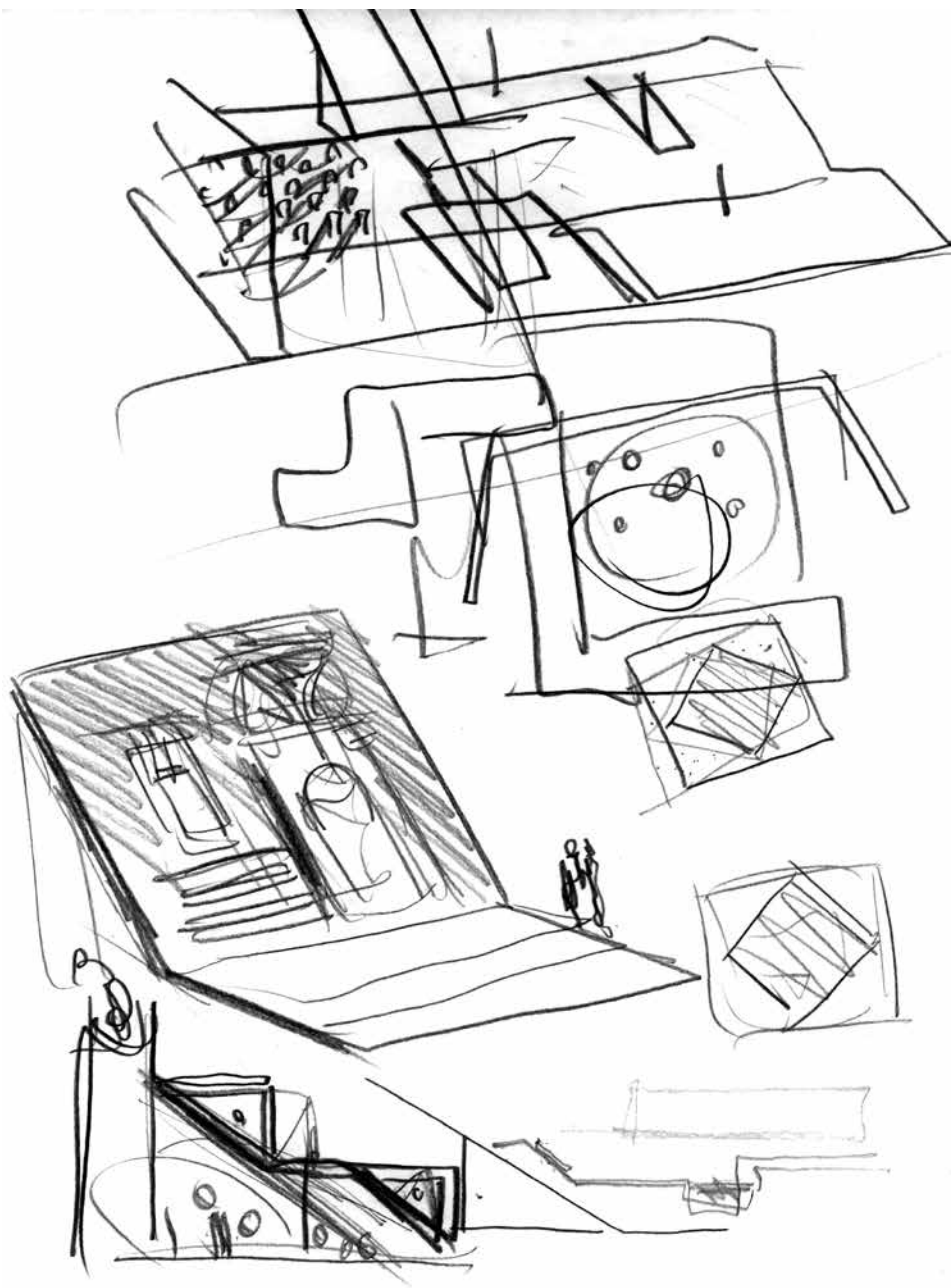


Fig. 05. C. Scarpa, Nuovo Museo Nazionale di Messina,
studio dei piani inclinati per l'esposizione dei frammenti architettonici.
Archivio Roberto Calandra, Palermo

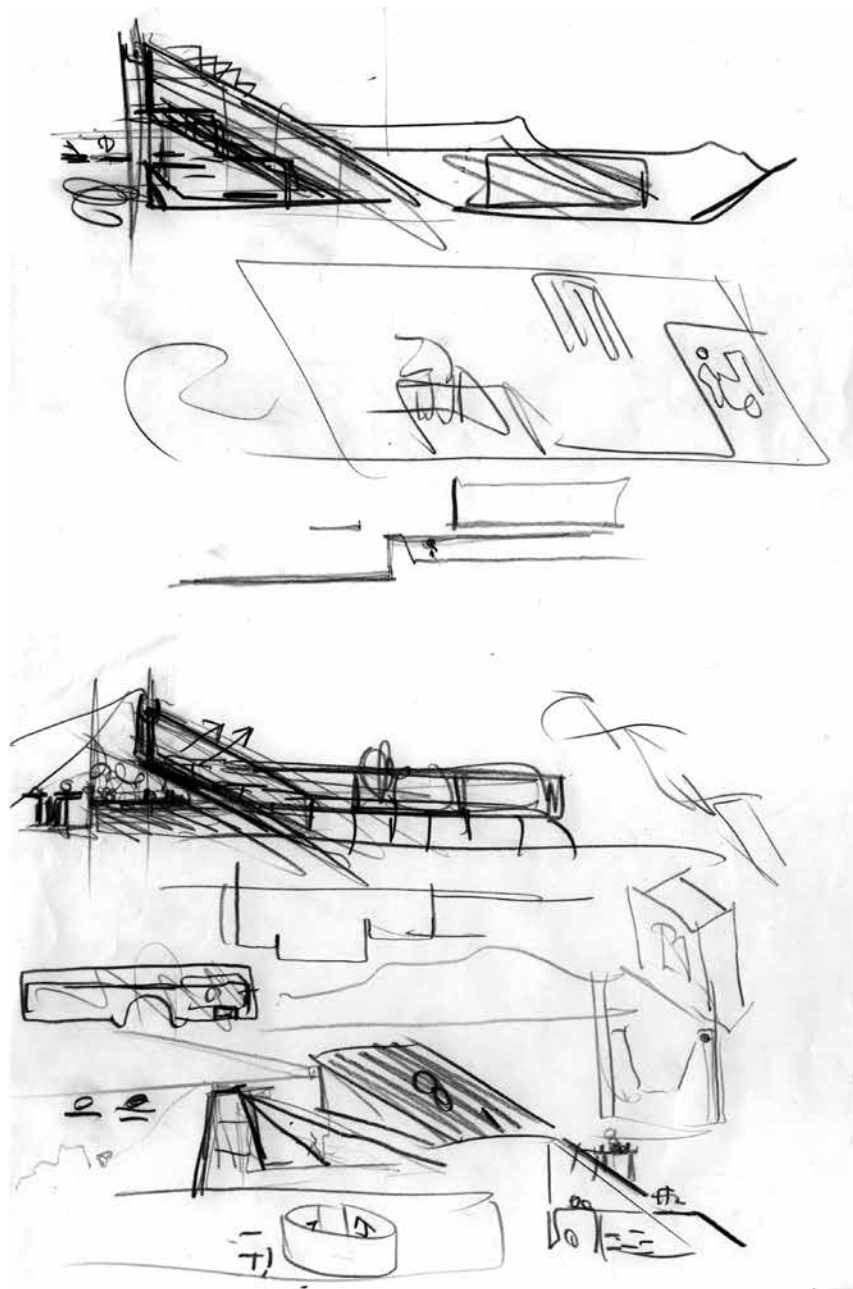


Fig. 06. C. Scarpa, Nuovo Museo Nazionale di Messina,
studio dei piani inclinati per l'esposizione dei frammenti architettonici.
Archivio Roberto Calandra, Palermo

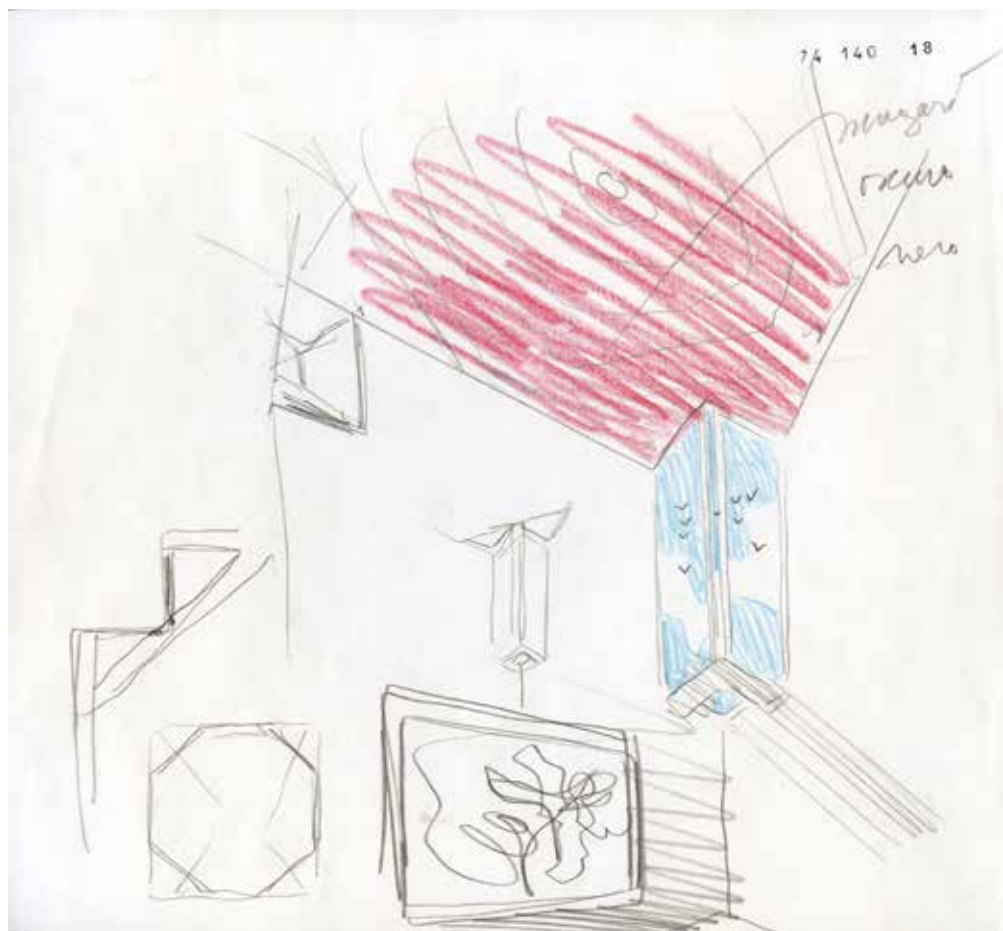


Fig. 07. C. Scarpa, Nuovo Museo Nazionale di Messina,
studi per i lucernari delle sale dedicate a Caravaggio.
Da M. Iannello, *Carlo Scarpa in Sicilia 1952-1978*, Campisano Editore, Roma 2018

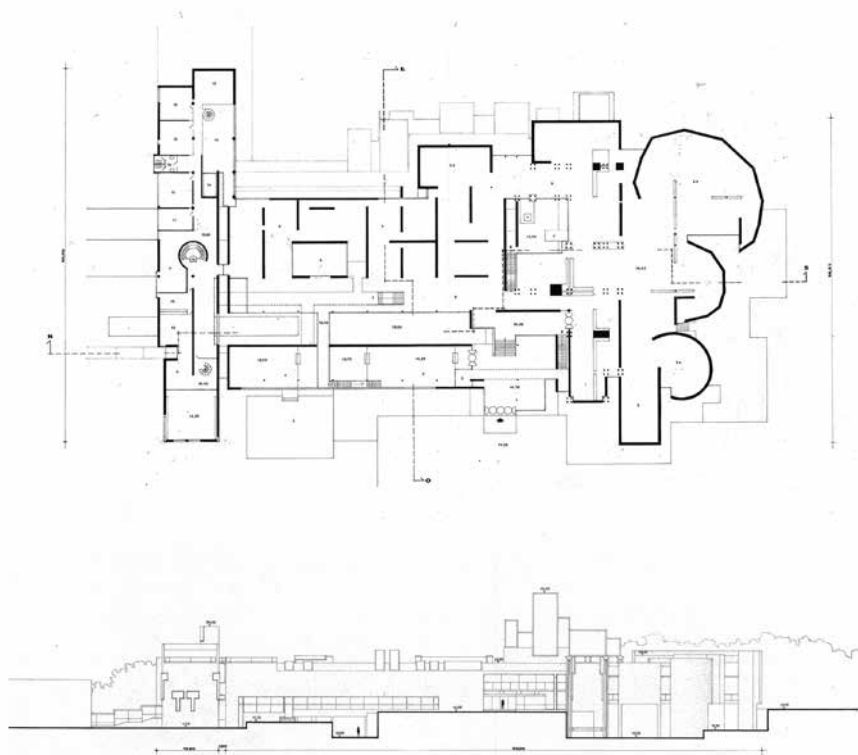


Fig. 08. R. Calandra, C. Scarpa, Progetto di massima del Nuovo Museo Nazionale di Messina, pianta piano rialzato e prospetto est, 1976.
Archivio Roberto Calandra, Palermo

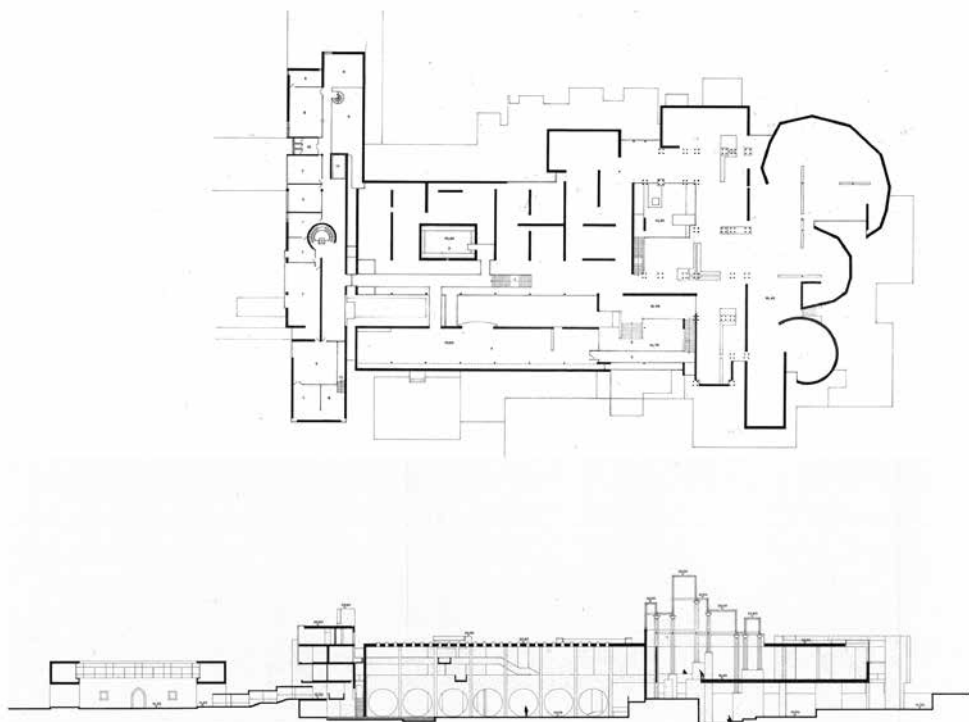


Fig. 09. R. Calandra, C. Scarpa, Progetto di massima del Nuovo Museo Nazionale di Messina, pianta secondo ammezzato e sezione nord-sud, 1976.
Archivio Roberto Calandra, Palermo

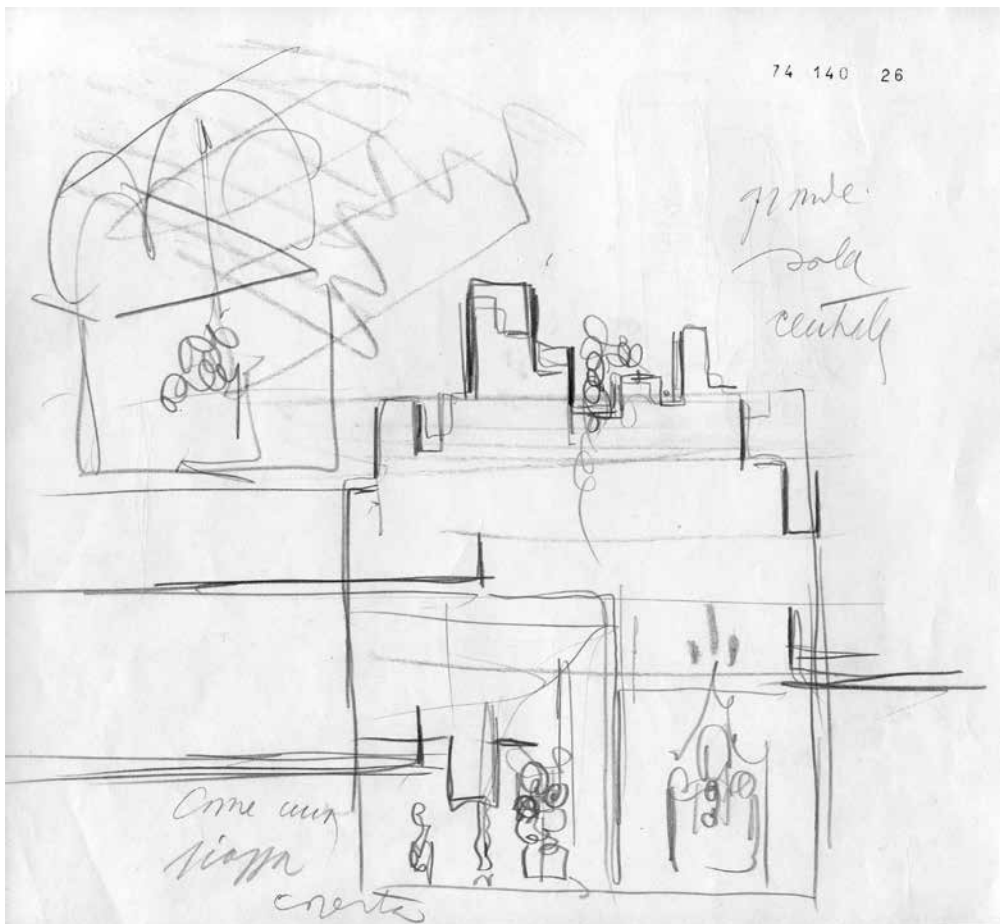


Fig. 10. C. Scarpa, Nuovo Museo Nazionale di Messina,
studio della sezione della "grande sala centrale".

Da M. Iannello, *Carlo Scarpa in Sicilia 1952-1978*, Campisano Editore, Roma 2018

1. I nomi di Scarpa e Calandra sono proposti da Vincenzo Scuderi, allora Soprintendente alle Gallerie della Sicilia, e sostenuti da Giorgio Vigni e Giovanni Carandente.

2. Sull'attività di Carlo Scarpa in Sicilia si rimanda a M. Iannello, *Carlo Scarpa in Sicilia 1952-1978*, Campisano editore, Roma 2018, e alla bibliografia ivi contenuta. Sul progetto del nuovo museo di Messina si veda anche l'intervista a Roberto Calandra in A. Marino, *Un museo di Carlo Scarpa per Messina*, Officina edizioni, Roma 2003, pp. 19-42.

3. M. Iannello, *Intervista a Roberto Calandra*, in I. Abbondandolo, E. Michelato (a cura di), *Voci su Carlo Scarpa*, Marsilio, Venezia 2015, p. 57.

4. F. Lombardo, *Le travail de Scarpa*, in "AMC Architecture-Mouvement-Continuité", numero monografico, dicembre 1979, pp. 28-32.

5. O. Lanzarini, *Carlo Scarpa. L'architettura e le arti. Gli anni della Biennale di Venezia 1948-1972*, Marsilio, Venezia 2003.

6. B. Reichlin, *Le vie traverse della tettonica scarpiana*, in W. Tegethoff, V. Zanchettin, *Carlo Scarpa. Struttura e forme*, Marsilio, Venezia 2007, p. 13.

7. Le statue raffiguranti Nettuno e Scilla, opera dello scultore Giovanni Angelo Montorsoli, facevano parte del gruppo scultoreo che componeva la fontana del Nettuno.

8. F. Lombardo, *op. cit.*

9. R. Calandra, C. Scarpa, *Progetto di massima del Museo Nazionale di Messina. Relazione illustrativa*, febbraio 1976, dattiloscritto, Archivio privato Roberto Calandra, Palermo pp. 7-8.

10. Cfr. F. Semi, *A lezione con Carlo Scarpa*, Cicero editore, Venezia 2010, p. 196.

11. Cfr. M. A. Crippa, *Carlo Scarpa. Il pensiero, il disegno, i progetti*, Jaca Book, Milano 1984, p. 226.

12. C. Scarpa, *Volevo ritagliare l'azzurro del cielo*, in "Rassegna", anno III, n. 7, luglio 1981, p. 83.

13. R. Calandra, C. Scarpa, *op. cit.*, p. 7.

Effimero e perenne.
Su alcuni allestimenti romani di Costantino Dardi

Roberta Albiero

La breve durata e la labile caducità di ciò che è destinato a durare un sol giorno non carica la futura architettura di segni sostanzialmente dissimili da quelli che connotano la validità illimitata e la presenza imperitura.¹

Esistono architetture capaci di sottrarsi alla dimensione del tempo? La goccia scava la pietra. Anche i monumenti più imperituri, in assenza di cure, si disfano, si sgretolano, soccombono nella lotta simmeliana tra spirito umano e natura, tra volontà dell'architetto di innalzare le sue opere al cielo e forza di gravità che le restituisce alla terra. "La dimensione del tempo – scrive Costantino Dardi – non si addice alle cose dell'architettura più di quanto si addica o meno alle vicende degli uomini"². Nello scritto "L'opera di Fitzcarraldo" l'architetto friulano si interroga su affinità e differenze tra architetture destinate a durare un solo giorno e architetture scolpite nella pietra. Effimero e perenne rappresentano per Dardi due piani di realtà contrapposte e coesistenti. Entrambe hanno il valore di matrici costitutive dello spazio urbano: quello del *continuum* fisico delle fabbriche, e quello fatto di luce, aria, vuoti. La veduta del Rio dei Mendicanti di Canaletto del 1723 è l'immagine che, secondo Dardi, meglio incarna la relazione indissolubile tra perenne ed effimero, tra lo spazio solido, pesante di edifici, chiese, palazzi, campanili, che disegna il limite della scena urbana e l'apparizione, che, fa da contrappunto, di strutture leggere e mobili, altane, drappi, bandiere, cordami, imbarcazioni, remi, alberi, vele. Le due città, quella fissa e immobile delle presenze stratificate e quella fluida e dinamica, animata dai flussi, dal vento, dalla luce corrispondono per Dardi alla Roma archeologica, con i suoi monumenti e le sue pietre, e alla Venezia delle trasparenze e della leggerezza, fatta di acqua e di riflessi³.

La dialettica tra effimero e perenne è presente in tutti i progetti di allestimenti di Dardi, in modo particolare quelli realizzati a Roma nel decennio dell'Estate romana, tra il 1976 e il 1985. È la stagione delle "giunte rosse" che affrontano una capitale segnata da una crisi profonda di valori sociali e politici, colpita dalle stragi brigatiste e dalla

criminalità organizzata, profanata dall'abusivismo edilizio, dall'incuria del patrimonio storico e archeologico e divisa al suo interno dall'isolamento delle borgate esiliate lontano dal centro storico, la cui voce Pier Paolo Pasolini aveva con anticipo saputo ascoltare e raccontare. Ma è anche, questo, un momento di grandi aspettative e speranze. Il giovane assessore alla cultura di Giulio Carlo Argan, Renato Nicolini, allora trentaseienne, sostiene in modo deciso l'autonomia della cultura come spazio della libertà, capace di abbracciare con sguardo diverso le problematiche della città. Nicolini crede nell'importanza della forza creativa, dell'immaginazione e nell'interconnessione di tutte le forme di cultura. Creare una cultura condivisa che rafforzi il sentimento di appartenenza alla città è l'obiettivo primario dell'impegno suo e dei giovani intellettuali e artisti che lo coadiuvano. In questo quadro prendono il via pratiche inedite e sperimentali che sfoceranno nel grande evento dell'Estate Romana.

La vera invenzione dell'Estate Romana, con le giunte di Giulio Carlo Argan (1976-79), Luigi Petroselli (1979-81) e Ugo Vetere (1981-1985), dichiarerà Nicolini, è stata quella di avere "saputo entrare nel vivo del conflitto, nella sensazione di non appartenenza alla città e di esclusione, così forte in quella periferia che pure nel '76 aveva dato il suo voto al PC [...]. L'Estate Romana è cresciuta assieme alla scoperta della cittadinanza, al piacere del trovarsi insieme non solo per manifestare"⁴. I fatti culturali diventano messaggi quotidiani immersi nella città. Si riaprono luoghi a lungo interdetti per ospitare iniziative culturali: spettacoli di teatro, ballo, cinema, noto come "Massenzio" anche in seguito quando la sede non sarà più la Basilica. Diversi eventi sono dislocati nelle periferie a dimostrare che la cultura può essere di tutti e per tutti. Tuttavia, l'effetto dirompente delle prime stagioni, in particolare quella del '79, culminata con il progetto di Parco centrale, manifesto teorico dell'Estate Romana progettato da Franco Purini e Laura Thermes con Duccio Staderini, andrà affievolendosi, riassorbito dalle logiche burocratiche della politica, dagli interessi economici, e dall'assuefazione.

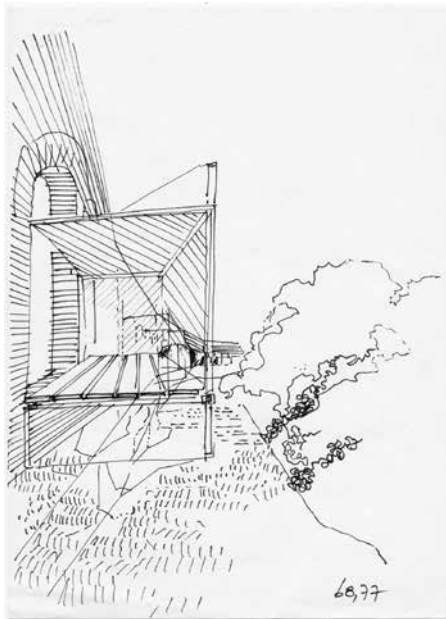
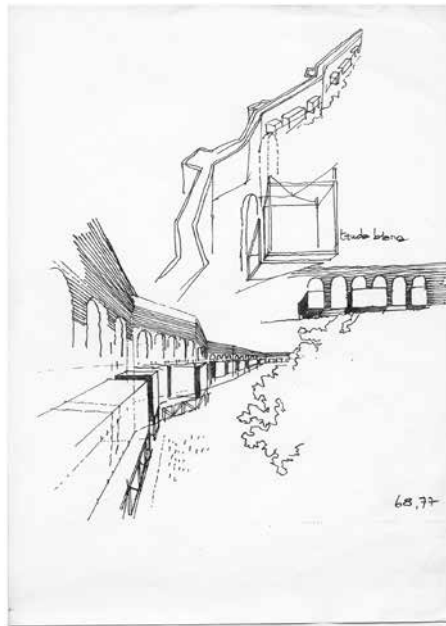
In tale atmosfera culturale, che vede il mondo artistico delle neoavanguardie impegnato in processi di sperimentazione e rinnovamento, ha inizio una stagione di grandi mostre nella quale Dardi, trasferitosi definitivamente a Roma nel 1976, si dedicherà a numerosi progetti di allestimenti. La sua partecipazione diretta all'Estate romana è margi-

nale. Progetta, nel 1981, “Massenzio 81, il cinema è un’invenzione senza futuro”, con Ugo Colombari e Giuseppe De Boni, di fatto dal 1981, gli unici architetti “ufficiali” della manifestazione. Massenzio al Colosseo mette in contatto passato e presente. Attraverso effetti di luce il monumento scompare per riapparire, straniato e trasformato in un qualcosa di inatteso, apparizione impreveduta che apre e libera l’occhio del visitatore. “Colorato di rosa, nostro contemporaneo, – scrive Nicolini – il Colosseo poteva essere non solo guardato ma visto nuovamente. Ad una condizione: che quell’avvenimento restasse unico”⁵. L’effimero nell’atto della sua sparizione si trasforma, in questo modo, in un’immagine fuori dal tempo, consegnandosi incorrotto al territorio della memoria.

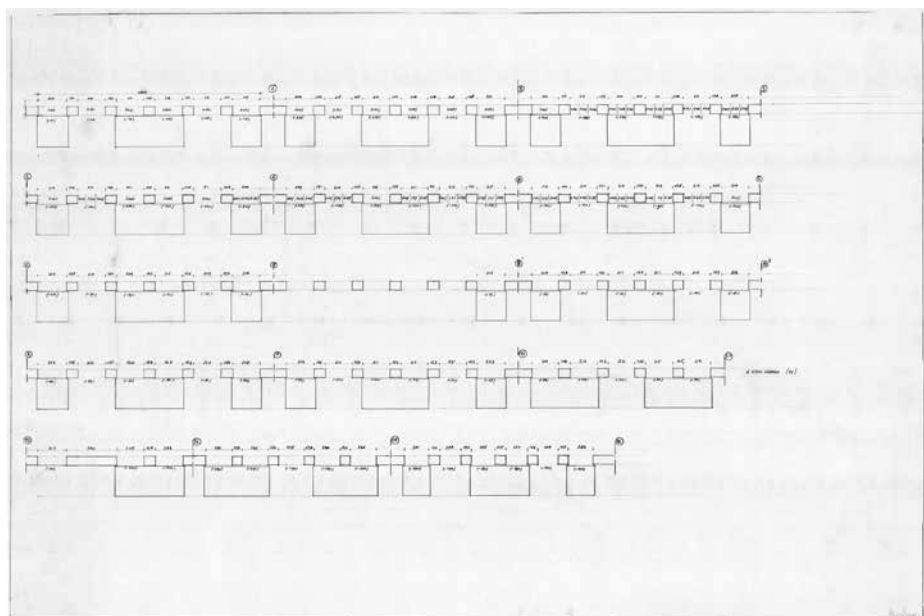
L’anno successivo, Dardi allestisce la mostra organizzata da Achille Bonito Oliva, “Avanguardia/Transavanguardia. 1968-77” alle Mura Aureliane. Seppure considerata tra le iniziative dell’Estate Romana, l’esposizione appartiene piuttosto alla stagione delle grandi mostre, molte delle quali allestite nel Palazzo delle Esposizioni⁶.

Il percorso che Dardi progetta per la mostra di Achille Bonito Oliva lungo le Mura Aureliane, riaperte al pubblico nel tratto tra Porta Metronia e Porta Latina, ne rilegge ritmo, struttura e materia, come occasione per lo sviluppo di una dialettica generata dalla contrapposizione con una struttura leggera che assume a principio di misura la successione di vuoti e pieni, determinata dalla metrica degli archi delle mura. Le aree espositive, volumi cubici schermati da tendaggi bianchi situati in adiacenza degli archi, danno vita a una danza dello spazio fatta di alternanze, di percezioni, di prospettive interne e lanciate nel paesaggio, luci e ombre, in una successione incalzante ed emozionante. La città di Roma si dà come sintesi tra il monumento perenne e le spazialità ariose e leggere che fanno da contospazio, in un gioco dialettico che annulla la distinzione tra allestimento e installazione per farsi evocazione poetica tradotta nell’immagine narrata da Dardi in *Architettura parlante e archeologia del silenzio*: “il progetto recupera, con le sue tende bianche, l’immagine dell’accampamento dei barbari addossato alle mura della Città Eterna”⁷.

Nel progetto di allestimento per la mostra “Roma Capitale 1870-1911. Architettura e urbanistica” la dialettica tra effimero e perenne riappare nella tensione generata dal grande modello che ricostruisce la Roma del 1870 in scala 1:500, collocato con un’inclinazione da



Figg. 01-02. C. Dardi con A. Sedler, D. Tchou, *Avanguardia/Transavanguardia*. 1968-77, Mura aureliane, 1981. Schizzi di studio. Università Iuav di Venezia-Archivio Progetti



Figg. 03-04. C. Dardi con A. Sedler, D. Tchou, *Avanguardia/Transavanguardia*, 1968-77.
Mura aureliane, 1981. Studio planimetrico del ritmo pieni/vuoti, fotografia dell'allestimento.
Università Iuav di Venezia-Archivio Progetti

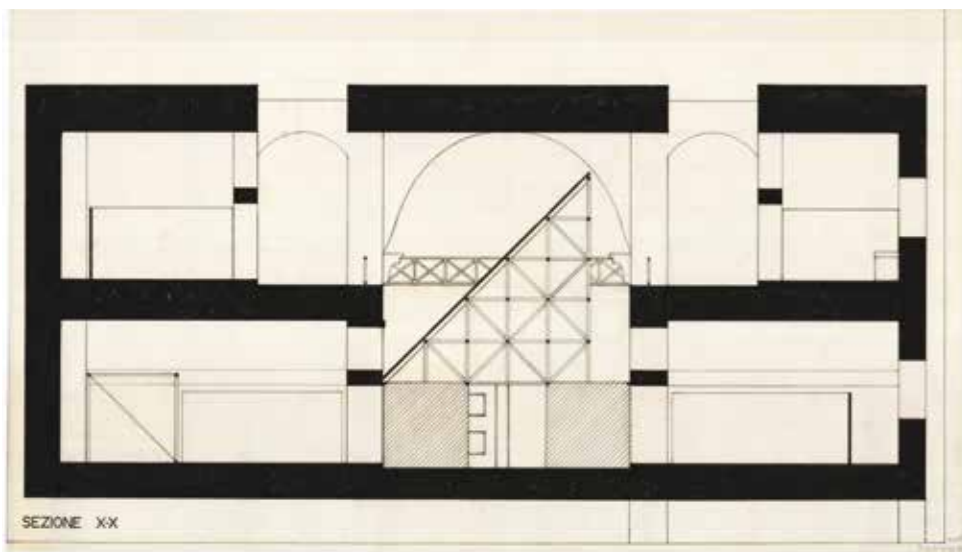
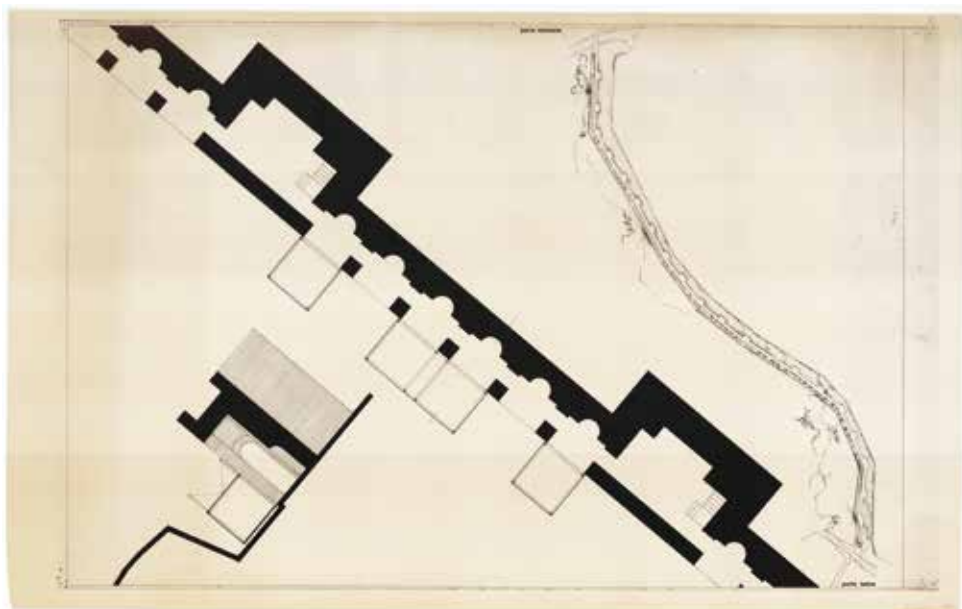
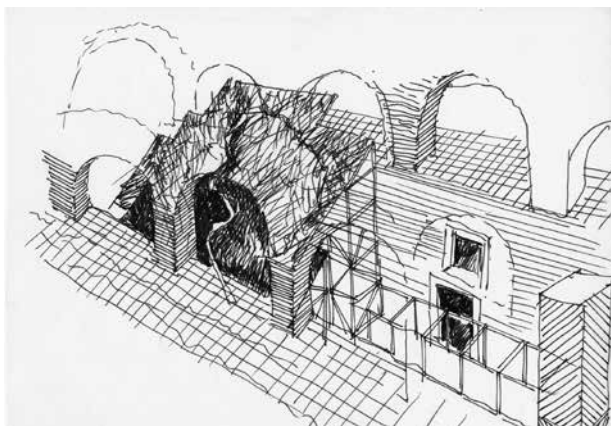


Fig. 05. C. Dardi con A. Sedler, D. Tchou, *Avanguardia/Transavanguardia*. 1968-77, Mura aureliane, 1981. Planimetria. Università Iuav di Venezia-Archivio Progetti

Fig. 06. C. Dardi con A. Zattera, F. Bagli, *Roma Capitale 1870-1911. Architettura e urbanistica*, Mercati traianei, 1982. Sezione. Università Iuav di Venezia-Archivio Progetti



Figg. 07-08. C. Dardi con A. Zattera, F. Bagli, *Roma Capitale 1870-1911. Architettura e urbanistica*, Mercati traianei, 1982. Schizzi prospettici.
Università Iuav di Venezia-Archivio Progetti

quarantacinque gradi all'interno dello spazio absidale, un piano diagonale che ricorda la soluzione del padiglione di Osaka del 1968, con il quale dinamizza lo spazio attivando una reciprocità tra la fabbrica romana e le strutture che sorreggono il plastico e guidano lo spettatore lungo il percorso. La fabbrica espone ed è esposta. Misura ed è misurata. Lungo il percorso, su due livelli, che attraversa la galleria e gli spazi dal ritmo serrato delle *tabernae* si rivelano al visitatore punti di vista nuovi, scorci e prospettive imprevedute, visione globale e sguardi ravvicinati. Queste relazioni spaziali si caricano di significati alludendo alla storia come presente.

I progetti che Dardi realizza tra la fine degli anni Settanta e la metà degli anni Ottanta costituiscono anche una riflessione sulle relazioni tra arte e architettura, terreno sul quale sperimenta sintesi spaziali di grande originalità, costruite su contrappunti e tensioni, sospese nella temporalità dell'evento, in delicati equilibri e relazioni con il contesto. L'effimero, spinto al limite, si fa installazione, arte ambientale, esposizione dell'unicità dello spazio che "raduna" opera, apparato espositivo e ambiente. In tutte le mostre di questo intenso periodo trapela la stessa tensione che si fa relazione unica e indissolubile tra luogo, dispositivo e opera d'arte. Molte di queste, fino al 1982, sono allestite all'interno del Palazzo delle Esposizioni. Lo stesso Dardi sarà in quell'anno incaricato da Nicolini della ristrutturazione della fabbrica piacentiniana, in un difficile e lungo lavoro, in parte tradito nella realizzazione, che si protrarrà fino alla sua prematura scomparsa nel 1992.

Ma vi è un altro aspetto significativo della concezione dardiana dell'esporre. Gli spazi che progetta sono sempre spazi pensati per una cultura aperta alla collettività, alla condivisione; sono spazi pensati per l'uomo.

Nel 1986 Dardi realizza uno dei progetti più intensi sul piano espressivo e poetico: la Mostra di Etienne-Louis Boullée al Vittoriano, per il film di Peter Greenaway, *The Belly of an Architect*. La densità concettuale raggiunta dal gioco di volumi puri disegnati dalle ombre, mostrano un Dardi sempre più immerso nell'astrazione e nella purezza della luce illuminista, ma allo stesso tempo inquieto⁸. Il tempo della fabbrica, del soggetto e dell'evento cinematografico si condensano e si stratificano in un continuum incalzante e straniante, come i modelli dei progetti di Boullée, riprodotti a scale giganti e ridot-

tissime, disposti sulla gradinata del monumento funebre. Il tempo si fa circolare, nega la linearità della storia, la riavvolge e la ripropone con altre coordinate.

Questa visione, assolutamente attuale ed espressione di un atteggiamento libero, che gli allestimenti di Dardi comunicano, dimostra come la categoria del tempo non rappresenti un limite per l'operare dell'architetto. L'apparato espositivo, caratterizzato da una sua solidità formale, nulla ha a che vedere con l'idea di durata. Il problema risiede, semmai, nei contenuti che esprime, nel valore simbolico che pone l'opera di Dardi fuori dal tempo. Permanenza non è allora il perdurare di una dimensione immanente e fisica quanto il persistere di valori e significati, nostalgia e memoria, in una dimensione liberata dal tempo, nella quale effimero e perenne si ricongiungono.

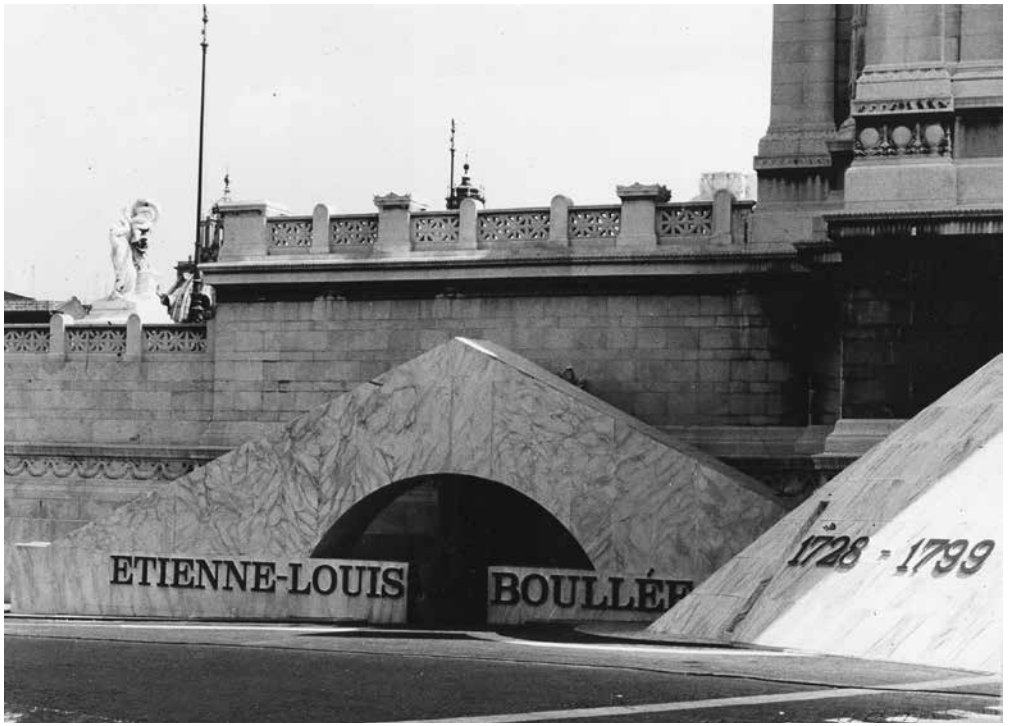


Fig. 09. C. Dardi, Mostra di Etienne-Louis Boullée per il film di P. Greenaway, Vittorio, 1986. Foto di R. Bossaglia. Università Iuav di Venezia-Archivio Progetti

1. C. Dardi, *L'opera di Fitzcarraldo*, in "Spaziosport", giugno-settembre 1984, poi in M. Costanzo (a cura di), *Architettura in forma di parole*, Quodlibet, Macerata 2009, p. 96.

2. C. Dardi, *L'opera di Fitzcarraldo*, cit., p. 97.

3. "La città di terra di fronte alla città di aria, le architetture solenni che sfidano il tempo e le architetture leggere che sfidano il vento, la città dell'immagine che si confronta con la città della forma, città reale accanto a città virtuale, la simulazione ottica di fronte di fronte alla costruzione logica", in C. Dardi, *L'opera di Fitzcarraldo*, cit., p. 98.

4. R. Nicolini, *Estate Romana. 1976-1985: un effimero lungo nove anni*, Sisisfo, Siena 1991, p. 23.

5. R. Nicolini, *Architetture di Ugo Lombardi e Giuseppe De Boni per l'Estate Romana 1981-1985*, in "Controspazio", n. 4, *Il bilancio dell'effimero*, ottobre-dicembre 1985, p. 27.

6. Tra queste, allestite da Costantino Dardi, si ricordano: "Savinio" (1978), "Funzione e senso. Architettura/casa/città. Olanda 1870-1940" (1979), "Linee della ricerca artistica in Italia 1960-1980" (1981), "Architettura nel paese dei Soviet. 1917-1933" (1982), "L'anima e le forme. Budapest 1890-1919" (1982) al Palazzo delle Esposizioni e "Pier Paolo Pasolini, La forma dello sguardo" ai Mercati traianei (1985).

7. C. Dardi, *Architettura parlante e archeologia del silenzio*, in "Metamorfosi" n. 1-2, aprile-agosto 1985, ora in M. Costanzo, *Architettura in forma di parole*, Quodlibet, Macerata 2009, p. 128.

8. L'interesse di Dardi per l'architettura illuminista può essere fatto risalire all'uscita in italiano dei testi di Emil Kaufmann, *L'architettura dell'Illuminismo* nel 1966 per Einaudi e successivamente, di *Da Ledoux a Le Corbusier* per Mazzotta, nella collana diretta da Ludovico Quaroni, nel 1973.

**Mostre e concorsi. La V Biennale Architettura
di Francesco Dal Co, 1988-1991**

Martino Doimo

La Quinta Mostra Internazionale di Architettura de La Biennale di Venezia, che si tiene dall'8 settembre al 6 ottobre 1991, vede quale direttore Francesco Dal Co.

Le sedi principali della mostra – oltre a riconfermare l'utilizzo del Padiglione Italia ai Giardini di Castello, avviato con la II Mostra del 1982 (direttore Paolo Portoghesi) e continuato nella III Mostra del 1985 (direttore Aldo Rossi), nonché a riprendere l'utilizzo dello spazio delle Corderie dell'Arsenale, inaugurato quale sede espositiva della Biennale dalla I Mostra Internazionale di Architettura del 1980 (direttore Paolo Portoghesi) – per la prima volta coinvolgono i Padiglioni nazionali stranieri ai Giardini, portando la Biennale Architettura a un'estensione spaziale fino ad allora riservata alla Biennale Arte¹.

La mostra del 1991 è l'esito conclusivo della direzione affidata a Dal Co del Settore Architettura de La Biennale nel quadriennio 1988-91, su indicazione del presidente Paolo Portoghesi. Fin dall'inizio del suo incarico, a partire dal 1988, la direzione Dal Co è in primo luogo caratterizzata dalla scelta di ritornare a considerare la Biennale Architettura quale occasione per promuovere la sperimentazione progettuale su una serie di aree critiche veneziane, attraverso lo strumento dei concorsi.

Si tratta di un indirizzo che aveva già connotato in particolare la III edizione della mostra, diretta da Aldo Rossi nel 1985, interamente dedicata ai progetti di concorso relativi a tre luoghi di Venezia e sette della terraferma veneziana, elaborati e presentati nell'ambito del "Progetto Venezia"².

Tuttavia Rossi nel 1985 aveva pensato un Concorso internazionale di idee aperto – anche agli studenti, per coinvolgere il più ampio numero di architetti e futuri architetti nella III Biennale Architettura, in veste di attori e non solo di spettatori – riguardante una serie di casi studio, corrispondenti a luoghi concreti, a partire dalla esplicita premessa che nessun progetto sarebbe stato realizzato, nemmeno per i premiati. Indipendentemente dagli esiti progettuali delle numerosissime proposte selezionate per la mostra – spesso criticati per le notevoli differenze qualitative, pur con punte elevatissime, che la

scelta del concorso aperto comportava – l’obiettivo del concorso consisteva nel proporre agli architetti di tutto il mondo “problemi generali di attualissimo confronto tra l’antico e il nuovo in una situazione assolutamente originale”³.

Le intenzioni di Dal Co sono del tutto differenti: i tre concorsi banditi nell’ambito della V Biennale Architettura – che giungono a conclusione rispettivamente nel 1988, 1990 e 1991 – sono pensati per luoghi concreti ma al fine di giungere alla realizzazione dei progetti premiati, in occasione del centenario de La Biennale di Venezia del 1995 (due concorsi riguardano specificamente il rinnovo delle principali sedi espositive della stessa Biennale, ai Giardini e al Lido); quindi devono essere progetti altrettanto concretamente realizzabili, per dare effettiva risposta a problematiche irrisolte della città, e non solo risultato di un’occasione di confronto disciplinare, teorico-poetico, tra una pluralità di sperimentazioni innovative e la complessità delle stratificazioni storiche presenti nella realtà veneziana. Se si può quindi identificare un fine comune alle due edizioni del 1985 e 1991 della mostra, esso non può che ritrovarsi nell’obiettivo di rafforzare il ruolo de La Biennale come punto di riferimento per la cultura architettonica nazionale e internazionale, rendendo la manifestazione un attivo laboratorio di sviluppo della ricerca sull’architettura e la città, attraverso lo strumento dei concorsi di progettazione e/o idee.

Purtroppo tuttavia, al di là delle premesse e delle intenzioni molto concrete – riproponendo un esito conclusivo spesso ricorrente a Venezia e più in generale nel nostro Paese – per nessuno dei tre concorsi banditi nell’ambito della V Biennale Architettura si giunge alla effettiva realizzazione del progetto vincitore.

I tre concorsi peraltro risultano chiaramente e realisticamente impostati, nonché articolati in tipologie di bando differenziate, nazionale e internazionale per inviti ma anche internazionale aperto a tutti i progettisti, ai fini di consentire di volta in volta una selezione tra più rilevanti architetti italiani e globalmente riconosciuti – che la Biennale è in grado di chiamare a confrontarsi, per presentarne i progetti nell’ambito di una serie di esposizioni – ovvero di aprire a un’ampia partecipazione sia nazionale che internazionale, indipendentemente dalla fama e riconoscibilità già acquisita dai progettisti coinvolti.

La prima competizione bandita nell’ambito della Biennale Architettura, all’inizio della direzione Dal Co, è il Concorso Nazionale di pro-



Fig. 01. F. Cellini, progetto di concorso per il nuovo Padiglione Italia ai Giardini de La Biennale, organizzato nell'ambito della V Biennale Architettura, 1988, vista dal viale.
Università Iuav di Venezia-Archivio Progetti, Fondo Biennale Architettura

Fig. 02. F. Cellini, progetto di concorso per il nuovo Padiglione Italia ai Giardini de La Biennale, organizzato nell'ambito della V Biennale Architettura, 1988, sezione.
Università Iuav di Venezia-Archivio Progetti, Fondo Biennale Architettura

gettazione a inviti per la ristrutturazione del Padiglione Italia ai Giardini della Biennale di Venezia⁴, per il quale nel 1988 risulta vincitore il progetto di Francesco Cellini⁵. I progetti di concorso⁶ – in buona parte di altissima qualità e interesse, anche nella prospettiva del decennio successivo, non solo per quanto riguarda il progetto premiato: si pensi in particolare ai progetti di Anselmi, Grassi, Polesello, Purini, Venezia – vengono esposti in una specifica mostra della Biennale Architettura, ospitata a Palazzo Ducale⁷ dall'1 al 30 ottobre dello stesso 1988, quindi ripresentati al pubblico nel 1991 in occasione della V Biennale Architettura, in un'esposizione dedicata, all'interno del Padiglione Italia ai Giardini⁸.

La seconda competizione, prevista nel 1989, viene effettivamente bandita e si conclude nel 1990: si tratta del Concorso Internazionale di progettazione a inviti per il nuovo Palazzo del Cinema al Lido di Venezia, per il quale nel 1991 viene dichiarato vincitore il progetto di Rafael Moneo, in occasione della relativa esposizione alla V Biennale Architettura, in una seconda sezione dedicata ai concorsi, ospitata alle Corderie dell'Arsenale⁹. Anche in questo caso sono numerosi i progetti di concorso¹⁰ significativi e rilevanti, oltre al progetto premiato, che già mostrano scelte figurative e temi architettonici che saranno sviluppati negli anni Novanta, tra i quali si distinguono particolarmente i progetti di Carlo Aymonino, Holl, Nouvel, Stirling.

La terza competizione viene bandita e si svolge nel 1991, a ridosso della mostra della Biennale Architettura, in occasione della quale viene proclamato vincitore del concorso internazionale “Una Porta per Venezia”, per la ristrutturazione dell'area di Piazzale Roma, il progetto di Jeremy Dixon ed Edward Jones.

Tra i numerosissimi partecipanti al concorso, aperto a tutti i progettisti – i cui esiti, inevitabilmente di qualità molto differenziata, sono esposti in una terza sezione dedicata della V Biennale Architettura, ospitata all'interno del Padiglione Italia ai Giardini¹¹ – si segnalano in particolare gli interessanti progetti di Bruno Morassutti e di Gino Valle, tra i molti che si distinguono.

Oltre a bandire una serie di concorsi, la V Mostra di Dal Co si propone la costruzione di nuove architetture per La Biennale, permanenti o effimere, che vengono in parte realizzate in occasione della mostra del 1991¹².

La prima è il Padiglione del libro *Electa*, su progetto di James Stirling, Michael Wilford and Associates, con Tom Muirhead – per il quale viene

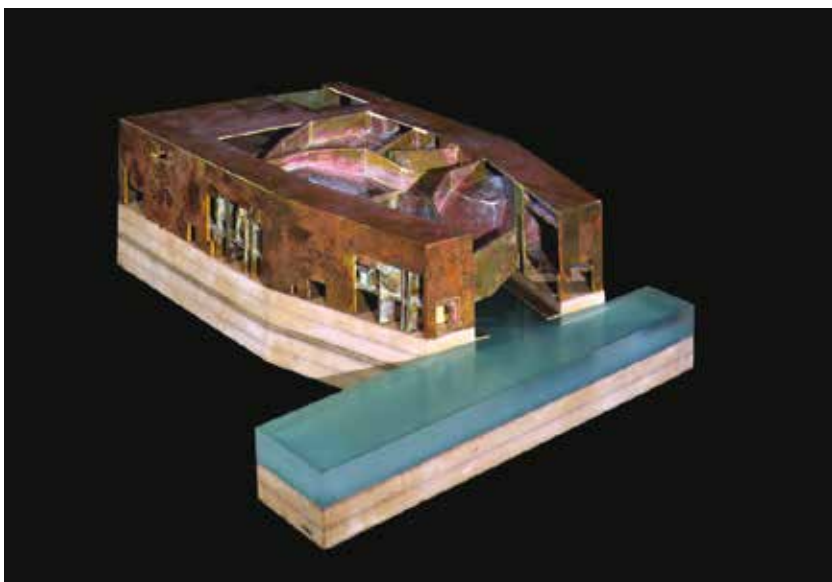


Fig. 03. R. Moneo, progetto di concorso per il nuovo Palazzo del Cinema al Lido, organizzato nell'ambito della V Biennale Architettura, 1990, foto del modello.
Università Iuav di Venezia-Archivio Progetti, Fondo Biennale Architettura

Fig. 04. S. Holl, progetto di concorso per il nuovo Palazzo del Cinema al Lido, organizzato nell'ambito della V Biennale Architettura, 1990, foto del modello.
Università Iuav di Venezia-Archivio Progetti, Fondo Biennale Architettura

conferito l'incarico nel 1989 e che viene inaugurato nel 1991, in occasione della V Biennale Architettura – che consente di sostituire stabilmente il Padiglione del libro d'arte de La Biennale, realizzato da Carlo Scarpa nel 1950 e distrutto da un incendio all'inizio degli anni Ottanta¹³. Una mostra dedicata al progetto di Stirling è organizzata alla Fondazione Masieri, nell'ambito della V Biennale Architettura, con la collaborazione dell'Istituto Universitario di Architettura di Venezia IUAV¹⁴.

La seconda opera è propriamente una scultura, apparentemente effimera, che rappresenta un "aliante" ligneo (con struttura in legno lamellare e acciaio e rivestimento in tavole di legno), realizzata da Massimo Scolari¹⁵; la "macchina aerea" di Scolari viene posta a contrassegnare l'ingresso alla sede delle Corderie, sulla sponda del Rio de l'Arsenale, per la V Biennale Architettura del 1991 ed è ancora esistente, successivamente al suo trasferimento in copertura del corpo affacciato sul Canale della Giudecca della sede IUAV del Cotonificio. Va sottolineato che l'opera riprende il carattere temporaneo – nonché i materiali costruttivi fondamentali – del Teatro del Mondo realizzato da Aldo Rossi nel 1979, precedentemente alla I Biennale Architettura del 1980, diretta da Portoghesi, nella quale compariva anche l'architettura effimera di Rossi del Portale di ingresso alla mostra alle Corderie, all'imbocco della calle del Campo e Ramo de la Tana, con analoghi caratteri della costruzione. La costruzione di un'ulteriore architettura, tra effimero e permanente, è inizialmente prevista per la V Biennale Architettura; essa tuttavia non viene di fatto realizzata, per problemi economici. Si tratta della "Porta" per l'ingresso principale alla mostra ai Giardini di Castello, progettata nel 1991 da Aldo Rossi¹⁶, che riprende – traducendole in una costruzione destinata a permanere, in mattoni, pietra d'Istria e acciaio, in vista delle celebrazioni del centenario de La Biennale nel 1995 – le forme della serie di tre portali effimeri, gli "Archi", realizzati dallo stesso Rossi quale allestimento temporaneo, lungo il viale principale dei Giardini, per la III Biennale Architettura del 1985.

Le sezioni principali della mostra della V Biennale Architettura sono ospitate ai Giardini: la sezione italiana "Quaranta architetti per gli anni '90" al Padiglione Italia, le partecipazioni internazionali nei Padiglioni nazionali dei singoli Paesi stranieri, de La Biennale Arte.

La sezione italiana della V Biennale Architettura¹⁷ è particolarmente interessante, presentando una selezione di architetti molto noti o già affermati, accanto a protagonisti emergenti della nuova generazione,

che comprende tra gli altri: Aldo Aymonino, Emilio Battisti, Salvatore Bisogni, Augusto Romano Burelli (premiato con il Leone di pietra per la miglior partecipazione), Guido Canali, Roberto Collovà, Stefano Cordeschi, Pasquale Culotta, Giangiacomo D'Ardia, Giancarlo De Carlo, Vico Magistretti, Carlo Magnani, Antonio Monestiroli, Valeriano Pastor, Renzo Piano, Franz Prati, Tobia Scarpa, Luciano Semerani, Franco Stella, Gino Valle, Oswald Zoeggeler.

Anche le partecipazioni internazionali¹⁸ sono molto rilevanti, si pensi in particolare: al Padiglione austriaco, commissario Hans Hollein, che presenta opere tra gli altri di Raimund Abraham, Coop Himmelb(l)au, Gustav Peichl; al Padiglione tedesco, commissario Vittorio Magnago Lampugnani, che presenta una mostra storica su Heinrich Tessenow, curata da Marco De Michelis, oltre a progetti e opere tra gli altri di Max Dudler, Hans Kollhoff, Christoph Mäckler, Axel Schultes; al Padiglione greco, che presenta in particolare una mostra storica su Dimitris Pikionis; al Padiglione norvegese, che presenta una serie di opere di Sverre Fehn; al Padiglione statunitense, commissario Philip Johnson, che presenta un progetto di Peter Eisenman e uno di Frank Gehry; al Padiglione svizzero, che presenta una serie di opere e progetti di Jacques Herzog e Pierre de Meuron.

Un'altra sezione molto interessante e innovativa della V Mostra del 1991 è ospitata alle Corderie dell'Arsenale: si tratta di "Venice Prize", un'ampia occasione di confronto accademico, che vede la partecipazione di quarantatré tra le più importanti scuole di architettura del mondo¹⁹, a ulteriore dimostrazione dell'alto livello di coinvolgimento internazionale di cui è capace questa edizione della Biennale Architettura. Le molteplici e consolidate relazioni con i maggiori architetti e le principali istituzioni culturali e di ricerca a livello internazionale del direttore Francesco Dal Co, forse per l'ultima volta in modo così intenso e riconoscibile, possono mostrare la centralità per la cultura architettonica di tutto il mondo dei progetti e opere, del pensiero, del dibattito e degli eventi architettonici che si sviluppano in Italia, nonché della Scuola IUAV di Venezia e – nel caso specifico – anche in particolare a partire dall'assoluta rilevanza internazionale che ha da tempo assunto il relativo Istituto poi Dipartimento di Storia dell'architettura, formatosi intorno a Manfredo Tafuri.

Va sottolineato che Dal Co è il primo storico dell'architettura, studioso e critico – non impegnato operativamente come architetto, né quale

protagonista e/o promotore di specifiche “tendenze” architettoniche – cui viene affidata la direzione di una Biennale Architettura, dopo la I e II edizione della mostra, dirette da Paolo Portoghesi, la III e la IV dirette da Aldo Rossi²⁰.

La Biennale diretta da Dal Co mostra una evidente maggiore distanza critica rispetto ai senz’altro autorevoli e brillanti precedenti: un nuovo atteggiamento, in un certo senso più asettico, meno direttamente coinvolto nel fare architettura o nel discorso teorico sull’architettura e la città sviluppato dagli architetti, inevitabilmente con finalità operative – spesso quindi con rischi di derive in qualche modo “ideologiche”, a volte a fini strumentali all’affermazione di particolari poetiche, scuole o tendenze.

Dal Co porterà questa disposizione distaccata, aperta e cosmopolita – nonché attenta alla realizzabilità concreta dei progetti di architettura – nella direzione di “Casabella”, a partire dal 1996.

Il medesimo atteggiamento si ritrova nella complessa articolazione della struttura della mostra del 1991 e combinazione degli eventi connessi, con i relativi luoghi e spazi dedicati, come anche nell’approccio da parte dei curatori degli eleganti, composti e sobri allestimenti – Alberto Ferlenga per il Padiglione Italia, Pippo Ciorra per le Corderie dell’Arsenale – nei quali si sceglie di presentare progetti e opere in modo preciso, chiaro ed esauriente, attraverso tavole e modelli. Una forma di discrezione, non invasiva rispetto alle differenti architetture esposte, che ben presto nelle mostre di architettura tenderà a lasciare il posto agli “effetti speciali” connessi all’inevitabile consolidarsi dell’estensione all’ambito dell’arte del costruire delle nuove possibilità consentite dalla progettazione e rappresentazione tramite computer, in direzione di nuove e più avvincenti – almeno per il grande pubblico, ancorché spesso piuttosto confuse agli occhi degli architetti – realtà virtuali.

Non risultando ancora pressante all’inizio degli anni Novanta l’urgenza di rispondere a simili esigenze di mercato in un’esposizione di architettura, la mostra di Dal Co intende in sostanza operare una selezione qualitativa accurata, quanto poco tendenziosa-ideologica, al fine di presentare in modo ordinato e articolato una vasta rassegna dell’architettura che si sta elaborando e discutendo in quegli anni nella professione, nelle Università, nelle occasioni di incontro ed esposizione a livello internazionale – si spiega in particolare in tal senso l’introduzione delle partecipazioni nazionali nei Padiglioni dei Paesi



Figg. 05-06. Due fotografie dell'allestimento delle mostre del 1991 al Padiglione Italia, per la V Biennale Architettura, curato da A. Ferlenga.

Dal catalogo generale, AA.VV., *Quinta Mostra Internazionale di Architettura*, La Biennale di Venezia-Electa, Venezia-Milano 1991, p. 50

Figg. 07-08. Due fotografie dell'allestimento delle mostre del 1991 alle Corderie dell'Arsenale, per la V Biennale Architettura, curato da P. Ciorra.

Dal catalogo generale, AA.VV., *Quinta Mostra Internazionale di Architettura*, cit., p. 51

stranieri, che compare per la prima volta in questa edizione ormai “matura” della Biennale Architettura – senza rinunciare a far emergere la centralità del contributo propriamente italiano: nell’ esporre progetti e opere recentemente realizzate ovvero gli esiti della didattica e ricerca accademica, come facendo della Biennale Architettura il promotore di specifiche consultazioni di progettazione o il committente di opere permanenti e temporanee.

In questo quadro, si capisce come nella V Mostra diretta da Dal Co manchi programmaticamente un indirizzo tematico centrale, fissato dal curatore – scelta resa evidente dal fatto che si tratta dell’ unica edizione della Biennale Architettura a non avere alcun titolo o sottotitolo, a non essere identificata da una serie di parole chiave tematico/programmatiche, riconoscibili quale slogan della mostra – tale da orientare fortemente l’ intera manifestazione e gli architetti partecipanti (paragonabile al tema de “La presenza del passato”, nella I Mostra diretta da Portoghesi), nonché come risulti altresì assente un momento centrale, ove sviluppare prevalentemente o esclusivamente un simile tema complessivo: un’ esposizione internazionale principale.

Essa è qui declinata nel senso della sommatoria delle partecipazioni nazionali, articolate nella sezione italiana al Padiglione Italia e nelle partecipazioni straniere nei vari Padiglioni nazionali²¹: l’ occasione unitaria di confronto trasversale, che può offrire un’ esposizione internazionale principale, nella mostra del 1991 di fatto è sostituita dall’ esposizione degli esiti dei concorsi, come già nella III Mostra diretta da Rossi, oltretutto dalla sezione “Venice Prize”.

Alla luce delle precedenti considerazioni, la V Biennale Architettura sembra porsi al polo opposto della XIV Mostra “Fundamentals”, che sarà curata da Rem Koolhaas²². Quest’ ultima non solo sarà infatti caratterizzata dal fortissimo tema storico-autoriale “Elements of Architecture”, autonomamente sviluppato nel Padiglione centrale ai Giardini – senza bisogno di coinvolgere gli architetti invitati: “architettura non architetti”²³ – ma anche univocamente indirizzata nelle partecipazioni nazionali – compresa l’ appropriata mostra italiana “Innesti/Grafting” curata da Cino Zucchi²⁴ – volte a declinare localmente l’ interessante tema comune “Absorbing Modernity 1914-2014”, anch’ esso fissato dal curatore.

Va infine notato che la V Biennale Architettura diretta da Francesco Dal Co si colloca in una fase attraversata da profonde trasformazioni

BIENNALE



VENEZIA

QUINTA
MOSTRA INTERNAZIONALE
DI ARCHITETTURA



Electa

Fig. 09. Copertina del catalogo generale della V Biennale Architettura.
Da AA.VV., *Quinta Mostra Internazionale di Architettura*, cit.

geopolitiche ed economiche, che è anche un momento cruciale per la cultura architettonica nazionale e internazionale, nel passaggio tra gli anni Ottanta e Novanta – con le relative differenti tendenze architettoniche e occasioni progettuali, tematiche teoriche prevalenti, forme di organizzazione e scale geografiche della professione, nonché problematiche urbane e territoriali – peraltro non ancora compiuto nella mostra del 1991, come avverrà solo con la VI Mostra Internazionale di Architettura del 1996, per la prima volta affidata da La Biennale a un direttore non italiano, l'architetto austriaco Hans Hollein²⁵.

La mostra del 1991 presenta infatti da un lato alcuni aspetti di continuità con gli anni Ottanta e relativi protagonisti – sapientemente selezionati – mentre d'altro canto annuncia una serie di fondamentali trasformazioni in corso, opera una nuova apertura a figure relevantissime fino ad allora escluse o comunque non presenti – si pensi solo alla prima partecipazione di Renzo Piano – e introduce alcuni nuovi protagonisti degli anni Novanta e successivi, italiani e stranieri.

Complessivamente la mostra diretta da Dal Co annuncia anche dei primi riequilibri nella geografia dell'architettura a livello globale, che comportano inevitabilmente la presa d'atto di nuove centralità tematiche e di una rinnovata molteplicità di protagonisti e tendenze – per quanto più o meno frammentarie – che si stanno sviluppando nel quadro internazionale, tuttavia sempre guardando con attenzione alla vivacità dello stato dell'arte in Italia, esposto non solo nella sezione italiana della mostra ma ben presente nelle varie occasioni di confronto: nei concorsi di progettazione come nella rassegna dedicata alle scuole di architettura.

Nelle edizioni successive della Biennale Architettura – che peraltro avranno sempre curatori complessivi stranieri, con l'unica eccezione di Fuksas – anche questa forma di centralità dell'architettura italiana in un quadro policentrico internazionale, ancora rappresentata nella mostra di Hollein del 1996, tenderà ad affievolirsi progressivamente, insieme alla volontà di fare delle esposizioni di architettura a La Biennale un'occasione di confronto sperimentale ai livelli più elevati rivolto al territorio, all'eccezionalità delle preesistenze e alle problematiche attuali propriamente veneziane²⁶.

1. Il coinvolgimento contemporaneo dei padiglioni ai Giardini e di una serie (ampliata) di spazi all'Arsenale ritornerà solo con la VII Mostra del 2000 (direttore Massimiliano Fuksas), per poi essere continuativamente adottato nelle edizioni successive.

2. Cfr. il catalogo AA.VV., *Terza Mostra Internazionale di Architettura. Progetto Venezia*, 2 voll., a cura di A. Ferlenga, et al., La Biennale di Venezia-Electa, Venezia-Milano 1985.

3. A. Rossi, *Progetto Venezia*, in AA.VV., *Terza Mostra Internazionale di Architettura*, cit., pp. 12-15.

4. Per la storia del Padiglione Italia e dei Padiglioni nazionali de La Biennale ai Giardini, cfr. M. Mulazzani, *I padiglioni della Biennale di Venezia*, (1988), Electa, Milano 2004.

5. Francesco Cellini sarà in seguito incaricato della redazione del progetto definitivo per il nuovo Padiglione Italia, che verrà portato a termine nel 1992, senza tuttavia poter giungere a tradursi nella realizzazione dell'opera. Disegni e modelli dei progetti di concorso (1988) e definitivo (1992) per il Padiglione Italia de La Biennale, di Francesco Cellini, Nicoletta Cosentino e Paolo Simonetti, sono conservati all'Archivio Progetti Iuav.

6. I dodici architetti invitati, oltre a Francesco Cellini, comprendono anche: Alessandro Anselmi, Guido Canella, Vittorio De Feo, Roberto Gabetti e Aimaro Isola,

Giorgio Grassi, Vittorio Gregotti, Adolfo Natalini, Pierluigi Nicolini, Gianugo Polesello, Franco Purini, Francesco Venezia.

7. Cfr. il catalogo AA.VV., *Padiglione Italia. 12 progetti per la Biennale di Venezia*, a cura di M.-G. Gervasoni, La Biennale di Venezia-Electa, Venezia-Milano 1988.

8. Cfr. nel catalogo generale AA.VV., *Quinta Mostra Internazionale di Architettura*, La Biennale di Venezia-Electa, Venezia-Milano 1991, pp. 22-29.

9. Cfr. il catalogo AA.VV., *Concorso internazionale per il nuovo Palazzo del Cinema al Lido di Venezia*, La Biennale di Venezia-Electa, Venezia-Milano 1991; cfr. anche nel catalogo generale AA.VV., *Quinta Mostra Internazionale di Architettura*, cit., pp. 16-21.

10. I dieci architetti di fatto partecipanti, tra gli invitati (tre sono costretti per ragioni diverse a declinare l'invito: Santiago Calatrava, Frank Gehry, Alvaro Siza y Vieira), oltre a Rafael Moneo, comprendono anche: Carlo Aymonino, Mario Botta, Sverre Fehn, Steven Holl, Fumihiko Maki, Jean Nouvel, Aldo Rossi, James Stirling con Marlies Hentrup e Norbert Heyers, Oswald Mathias Ungers.

11. Cfr. il catalogo AA.VV., *Concorso internazionale "Una porta per Venezia"*, La Biennale di Venezia-Electa, Venezia-Milano 1991; cfr. anche nel catalogo generale AA.VV., *Quinta Mostra Internazionale di Architettura*, cit., pp. 30-31.

12. Nel quadro delle iniziative connesse alla V Biennale Architettura, viene anche restaurato il Padiglione finlandese, realizzato nel 1956 da Alvar Aalto, nonché predisposta una monografia che ne

ricostruisce la complessa storia: AA.VV., *Alvar Aalto. Il padiglione finlandese alla Biennale di Venezia*, a cura di T. Keinanen, Electa, Milano 1991.

13. Cfr. in particolare O. Lanzarini, *Carlo Scarpa. L'architetto e le arti. Gli anni della Biennale di Venezia 1948-1972*, Regione del Veneto-Marsilio, Venezia 2003, pp. 91-120.

14. Cfr. J. Stirling, M. Wilford and Associates, con T. Muirhead, *Padiglione del libro Electa della Biennale di Venezia*, a cura di F. Dal Co, Electa, Milano 1991; cfr. anche nel catalogo generale AA.VV., *Quinta Mostra Internazionale di Architettura*, cit., pp. 36-39.

15. Cfr. M. Scolari, *Glider*, Galleria del Barbacan, Treviso 1992; cfr. anche nel catalogo generale AA.VV., *Quinta Mostra Internazionale di Architettura*, cit., pp. 40-45.

16. Cfr. nel catalogo generale ivi, pp. 46-47.

17. Cfr. ivi, pp. 189-273.

18. Cfr. ivi, pp. 53-187.

19. Di notevole interesse risultano le partecipazioni alla mostra "Venice Prize", tra le altre, oltre a IUAV: della Hochschule für angewandte Kunst di Vienna, dell'Architectural Association School of Architecture di Londra, della Faculty of Architecture della Delft University of Technology, della Faculdade de Arquitectura della Universidade do Porto, della Escuela Técnica Superior de Arquitectura di Madrid, del Southern California Institute of Architecture, della Yale University School of Architecture. Cfr. il catalogo AA.VV., *Venice Prize. Quarantatré scuole*

le di architettura nel mondo, La Biennale di Venezia-Electa, Venezia-Milano 1991; cfr. anche nel catalogo generale AA.VV., *Quinta Mostra Internazionale di Architettura*, cit., pp. 32-33.

20. Le prime Mostre Internazionali di Architettura de La Biennale di Venezia erano state peraltro precedute dalla responsabilità del Settore Arti Visive affidata a Vittorio Gregotti nel quadriennio 1975-78, che aveva per la prima volta introdotto esposizioni specificamente dedicate all'architettura alla Biennale di Venezia, prima dell'istituzione del Settore Architettura nel quadriennio 1979-82, affidato a Paolo Portoghesi, che si era inaugurato con la realizzazione del Teatro del Mondo di Aldo Rossi, immediatamente precedente la I Biennale Architettura, con la realizzazione della "Strada Novissima", allestita alle Corderie dell'Arsenale. Cfr. al riguardo il catalogo AA.VV., *La presenza del passato. Prima mostra internazionale di architettura*, a cura di F. Cellini, C. D'Amato, et al., La Biennale di Venezia-Electa, Venezia-Milano 1980.

21. Va osservato che, in tal modo, evidentemente non può che mancare anche uno specifico luogo dedicato a un'esposizione unitaria centrale, più o meno fortemente tematica, che – come già in alcune precedenti edizioni della Biennale Architettura – le mostre successive individueranno nel Padiglione centrale ai Giardini (già Padiglione Italia) e/o nelle Corderie dell'Arsenale.

22. Cfr. il catalogo generale AA.VV., *Fundamentals. 14. Mostra Internazionale di Architettura*, La Biennale di Venezia-Marsilio, Venezia 2014.

23. R. Koolhaas, *Fundamentals. Architettura*

tura non architetti, nel catalogo generale AA.VV., *Fundamentals. 14. Mostra Internazionale di Architettura*, cit., p. 17.

24. Cfr. il catalogo AA.VV., *Innesti/Grafting. Padiglione Italia 14. Mostra Internazionale di Architettura*, 3 voll., a cura di C. Zucchi, *et al.*, La Biennale di Venezia-Marsilio, Venezia 2014.

25. Cfr. il catalogo AA.VV., *6. Mostra Internazionale di Architettura. Sensori del futuro. L'architetto come sismografo*, La Biennale di Venezia-Electa, Venezia-Milano 1996.

26. Intenzione che rivendica esplicitamente il direttore Dal Co nel proprio intervento di *Presentazione*, nel catalogo generale della V Mostra del 1991: “Tutta l’attività che è stata svolta nel corso di questi ultimi quattro anni dal Settore Architettura ha avuto Venezia al suo centro [...]: la Quinta Mostra Internazionale di Architettura è dedicata al rispetto e all’amore per questa città unica e indifesa”, F. Dal Co, in AA.VV., *Quinta Mostra Internazionale di Architettura*, cit., p. 13.

Finito di stampare nel mese di novembre 2020
da Digital Team - Fano (PU)