

# FIRENZE 1977, BRUNELLESCHI ANTI-CLASSICO. UNA MOSTRA ITINERANTE, TRA STORIOGRAFIA E ARCHITETTURA

*The narration of Renaissance architecture and its protagonists found in the exhibitions dedicated to Michelangelo (1964) and Bramante (1970) two episodes of great significance, which were well studied in their content and exhibition aspects, as well as in the communicative innovations they concretized. In contrast, the exhibition dedicated to Brunelleschi in Florence (1977-1978) has received comparatively less scholarly attention, despite offering an original interpretation of the master's architecture and his role in the fundamental transition from the late Middle Ages to the Renaissance. Curated by Bruno Zevi, the exhibition is characterized by its unique dialectical relationship between the venue – Santa Maria Novella – and Florence itself, celebrated as Brunelleschi's city. Recurring to specific narrative techniques and innovative exhibition methods, the exhibition positions itself as a sort of laboratory of historiography and museography. On the one hand, it reconnected with earlier exhibitions curated by Zevi or staged by Pietro Sartogo; on the other, it explored new forms to disseminating complex concepts and fostering contamination with contemporary culture.*

La mostra *Brunelleschi anti-classico*<sup>1</sup> (Firenze, refettorio e chiostrini di Santa Maria Novella, 16 ottobre 1977-31 gennaio 1978) ha rappresentato un evento culturale di grande rilievo nel panorama italiano, declinando in modo originale il tema dell'allestimento e della curatela di una esposizione incentrata sull'architettura e sulla restituzione di una specifica linea interpretativa, soggetti quanto mai difficili da veicolare sul piano museologico e museografico. La ricerca di nuove forme di modalità ostensive e di narrazione di contenuti complessi è al centro di questo episodio che, seppur ben noto alla storiografia, non è stato oggetto di specifiche analisi<sup>2</sup>. In questo contributo, dunque, si intende delineare la cornice in cui si inserisce la mostra e riflettere sui caratteri del progetto in relazione al tema, al rapporto con la sede espositiva e alle precedenti esperienze dei curatori, con particolare riferimento alle mostre zeviane e a quelle curate da Piero Sartogo.

## Dal convegno alla mostra

Il Comitato per le Celebrazioni del Sesto Centenario della Nascita del Brunelleschi è istituito nel 1976, per decreto ministeriale, e vede il coinvolgimento di studiosi di primo piano dell'opera dell'architetto fiorentino, oltre a figure che appartengono ai vertici delle istituzioni culturali e accademiche, sia a livello nazionale che locale<sup>3</sup>. In occasione dell'insediamento del Comitato, Giovanni Spadolini, in quel momento ministro per i Beni Culturali e Ambientali, tiene un discorso a palazzo Pitti per spiegare il programma

delle manifestazioni in onore di Brunelleschi<sup>4</sup>: i toni sono pieni di entusiasmo e fiducia, in virtù anche delle nuove prospettive createsi – a livello generale – con la costituzione del nuovo dicastero<sup>5</sup>. Tra gli obiettivi di questa iniziativa, ritenuta di grande rilievo per la politica del nuovo ministero “per la cultura”<sup>6</sup>, viene sottolineata la possibilità di programmare adeguatamente gli eventi. Si sarebbero create così le condizioni per una proficua collaborazione fra la Regione Toscana, l'amministrazione comunale e l'Ateneo fiorentino; allo stesso modo, le manifestazioni non dovevano avere un carattere effimero e retorico, ma costituire l'opportunità per promuovere nuovi studi interdisciplinari e creare concrete occasioni di partecipazione per la cittadinanza<sup>7</sup>.

In un significativo documento, conservato all'Archivio Autonomo del Turismo del Comune di Firenze, è delineato il programma delle varie iniziative che si sarebbero dovute svolgere nel corso delle Celebrazioni: si tratta di una bozza (non datata ma collocabile nei primi mesi del 1976) da cui si evince l'articolazione dei vari eventi (mostre, convegni, concerti ecc.), dei progetti di ricerca da intraprendersi (con anche l'indicazione delle commissioni scientifiche preposte) e gli obiettivi da conseguire<sup>8</sup>.

Il 28 maggio 1977 è ufficialmente inaugurato l'Anno Brunelleschiano a palazzo Vecchio. In questo articolato piano di lavoro è opportuno segnalare le prime tre mostre: *Disegni di fabbriche brunelleschiane* al Gabinetto Disegni e Stampe degli Uffizi; *Brunelleschi scultore* a cura della So-

printendenza per i Beni Artistici e Storici di Firenze, presso il Bargello; *Filippo Brunelleschi: l'uomo e l'artista*, a cura dell'Archivio di Stato di Firenze, alla Biblioteca Medicea Laurenziana<sup>9</sup>. Il 24 giugno dello stesso anno, presso il Museo dell'Opera di Santa Maria del Fiore, vengono inoltre inaugurate le nuove Sale Brunelleschiane: due ambienti dedicati all'esposizione permanente dei modelli e degli strumenti utilizzati per la costruzione della cupola<sup>10</sup>.

A pochi mesi di distanza da queste iniziative si svolge il *Convegno Internazionale di Studi Brunelleschiani*, che prevede la partecipazione di oltre cento relatori provenienti da varie nazioni e appartenenti ad ambiti disciplinari diversi (storici dell'architettura e dell'urbanistica, storici dell'arte, storici della lingua, storici del teatro, restauratori, ingegneri, docenti di filosofia ed estetica, personalità di rilievo dell'architettura e dell'arte contemporanea)<sup>11</sup>.

Lo stesso giorno dell'inizio dei lavori del convegno viene inaugurata la mostra *Brunelleschi anti-classico* nei chiostrini di Santa Maria Novella (16 ottobre 1977-31 gennaio 1978), che nel programma iniziale è identificata con la denominazione “Mostra itinerante”<sup>12</sup>, per richiamare il fatto che sarebbe stata riproposta, dopo Firenze, a Salerno, Parigi, Roma e Tel Aviv<sup>13</sup> (fig. 1). Questo progetto espositivo, che prevedeva la realizzazione di dispositivi ostensivi complessi, ma agilmente rimontabili, si inserisce in una recente tradizione che ha nelle mostre itineranti curate da Gae Aulenti per l'Olivetti e in quella ideata



# **BRUNELLESCHI ANTI-CLASSICO**

**FILIPPO BRUNELLESCHI  
SESTO CENTENARIO  
DELLA NASCITA**

**MOSTRA CRITICA  
NEL REFETTORIO  
E CHIOSTRI  
DI SANTA MARIA NOVELLA  
FIRENZE 16·10·77/31·1·78**

pagina 14

Fig. 1 Copertina della brochure della mostra 'Brunelleschi anti-classico', 1977 (Firenze, collezione privata).

<sup>1</sup> Pur oggetto di una riflessione comune, il primo e terzo paragrafo si devono a Filippo Prandini, il secondo a Emanuela Ferretti. Questo contributo si basa, oltre che sulla ricerca d'archivio e sulle fonti bibliografiche, anche su un confronto diretto avuto da Filippo Prandini con Cristina Acidini, Paolo Portoghesi e con alcuni artisti che hanno partecipato alla mostra *Brunelleschi e noi*.

<sup>2</sup> Dal 1977 ad oggi la mostra, di certo non sconosciuta alla critica, è stata spesso volte soltanto citata senza essere oggetto di un'estesa analisi. Zevi, Sartogo e Capolei la ricordano a più riprese dal punto di vista teorico; su tutti: [B. ZEVI], *Brunelleschi anti-classico: Filippo Brunelleschi, sesto centenario della nascita. Mostra critica nel refettorio e chiostri di Santa Maria Novella, Firenze, 16.10.77/31.1.78. Carnet della mostra*, [catalogo della mostra] (Firenze, refettorio e chiostri di Santa Maria Novella, 16 ottobre 1977-31 gennaio 1978), a cura del Comitato Nazionale per la Celebrazione del centenario della nascita, Torino 1977; F. CAPOLEI, P. SARTOGO, *Brunelleschi anticlassico*, Torino 1999; Renato Pedio la presenta come "realizzazione di architettura" (Id., *Mostra «Brunelleschi anticlassico» [nei] Chiostri di Santa Maria Novella a Firenze*, "L'Architettura. Cronache e Storia", XXIV, 274-275, 1978, pp. 198-226); Adachiara Zevi ne analizza la sezione *Brunelleschi e noi* (EAD., *Peripezie del dopoguerra nell'arte italiana*, Torino 2005, pp. 432-434).

<sup>3</sup> "Gazzetta Ufficiale", CXVII, 14, 17 gennaio 1976, p. 411. Il decreto ministeriale è composto di quattro articoli. Il primo sancisce che il comitato è costituito in Roma, presso la sede del Ministero, con il compito di promuovere ogni possibile manifestazione celebrativa e di valorizzazione dell'arte brunelleschiana; il secondo spiega la composizione del comitato; il terzo elenca una serie di esperti di cui il ministero si avvarrà per specifiche esigenze (E. Battisti, L. Benevolo, P.L. Cervellati, E. Carin, E. Luporini, G. Miarelli Mariani, B. Zevi, L. Heidenreich e H. Saalmann); l'ultimo localizza la segreteria del comitato a Roma. Tale decreto è integrato da due provvedimenti, 6 febbraio 1976 e 28 febbraio 1976, che ampliano il comitato, coinvolgendo i direttori di enti e istituzioni fiorentine e l'ex ministro Giovanni Spadolini ("Gazzetta Ufficiale", CXVII, 40, 13 febbraio 1976, p. 1184; "Gazzetta Ufficiale", CXVII, 66, 11 marzo 1967, p. 1864).

<sup>4</sup> G. SPADOLINI, *Beni culturali. Diario, interventi, leggi*, Firenze 1976, pp. 318-321.

<sup>5</sup> Id., *Premessa*, in *Filippo Brunelleschi. La sua opera e il suo tempo*, atti del convegno (Firenze, 16-22 ottobre 1977), I, Firenze 1980, pp. 5-6: 5.

<sup>6</sup> *Ibidem*.

<sup>7</sup> SPADOLINI, *Beni culturali...* cit., pp. 318, 320.

<sup>8</sup> Archivio dell'Azienda Autonoma del Turismo, Firenze (d'ora in avanti AAT), H090, *Convegni (busta nuova)*, fasc. Brunelleschi (1977), "Si è costituito in Roma, presso...", [s.d.], pp. 3-12. Secondo tale bozza, il programma prevedeva: "Ricerche e convegno"; "Mostre" (sei eventi); "Programma di diffusione e partecipazione culturale" (pubblicazioni, realizzazione di programmi audiovisivi, organizzazione di itinerari guidati ai luoghi brunelleschiani); "Diffusione internazionale" (tramite contatti con l'UNESCO, con il Consiglio d'Europa e con istituzioni universitarie e culturali di altri paesi).

<sup>9</sup> AAT, H090, *Convegni (busta nuova)*, fasc. Brunelleschi (1977), "Allegato n.3. Programma delle iniziative promosse dal comitato nazionale", p. 1. *Disegni di fabbriche brunelleschiane*, catalogo della mostra (Firenze, Gabinetto Disegni e Stampe degli Uffizi, 1977), a cura di G. Marchini et. al., Firenze 1977; *Brunelleschi scultore: mostra celebrativa nel sesto centenario della nascita*, catalogo della mostra (Firenze, Museo Nazionale del Bargello, 28 maggio-31 ottobre 1977), a cura di E. Micheletti, A. Paolucci, Firenze 1977; *Filippo Brunelleschi: l'uomo e l'artista. Mostra documentaria*, catalogo della mostra (Firenze, Biblioteca Medicea Laurenziana, 28 maggio-31 dicembre 1977), a cura di P. Benigni, Firenze 1977; La

da Arnaldo Bruschi sull'architettura di Bramante due precedenti esemplari<sup>14</sup>.

Il progetto museologico si concretizza nel settembre del 1976, con la definizione – probabilmente su proposta del Comitato Nazionale – di un piano preliminare articolato in quattro sezioni: *Introduzione; Il codice brunelleschiano; Dieci Brunelleschi; Brunelleschi e l'arte moderna*. Vengono, inoltre, individuati – seppur in modo sintetico – i contenuti dei suddetti nuclei tematici: la figura di Brunelleschi è inserita nel quadro socio-culturale e artistico del suo tempo, e l'operosità dell'architetto viene restituita secondo linee interpretative che valorizzano i caratteri della sua architettura, anche in una prospettiva a scala urbana (nel corpus delle opere di Brunelleschi viene, in particolare, presentato anche palazzo Pitti che, com'è noto, Vasari nelle *Vite* gli aveva attribuito)<sup>15</sup>; le ultime due sezioni esplorano rispettivamente la fortuna critica dell'architettura brunelleschiana, attraverso la lettura offerta da "dieci storici dell'architettura viventi"<sup>16</sup>, e gli esiti del dialogo fra un gruppo di artisti contemporanei e l'eredità brunelleschiana.

La mostra doveva essere arricchita anche da un cospicuo numero di pannelli didattici (190) e venticinque plastici "riguardanti gli organismi e i nodi lessicali più significativi"<sup>17</sup>; si prevedevano anche "10 brevi films e 250 diapositive a colori" per "la televisione e le scuole di ogni grado"<sup>18</sup>. In una data che non è stato possibile precisare, ma verosimilmente alla fine dell'estate del 1976, si costituisce il Comitato Ordinatore della "mostra itinerante", che risulta essere composto da Guglielmo De Angelis D'Ossat, Franco Borsi, Arnaldo Bruschi, Mina Gregori, Piero Sanpaolesi, Bruno Zevi e Ludovico Zorzi. A questi si aggiungeranno successivamente Vittorio Franchetti Pardo, Eugenio Luporini, Piero Micheli, Pina Ragionieri, Francesco Capolei e Piero Sartogo<sup>19</sup>.

In seno al comitato scientifico della mostra, Bruno Zevi appare da subito come la figura predo-

minante<sup>20</sup>, che progressivamente prenderà la guida del progetto connotandone l'articolazione concettuale e le modalità ostensive; a questi si deve, probabilmente, anche l'icastico titolo *Brunelleschi anti-classico*<sup>21</sup>. Zevi svolgerà, inoltre, il ruolo di vero e proprio 'regista occulto' dell'intera manifestazione<sup>22</sup>.

Già dalla prima riunione sopra citata, emerge chiaramente l'idea – riconducibile ancora a Zevi – che gli architetti allestitori dovranno curare "un sistema di pannelli che eviti la monotonia e il sapore didattico delle consuete mostre"<sup>23</sup>. Sulla base dell'obiettivo di rileggere le opere brunelleschiane in chiave innovativa, il ruolo curatoriale (da dichiararsi esplicitamente nei materiali comunicativi della mostra) non viene affidato a uno storico dell'arte o dell'architettura, ma a due giovani architetti, Francesco Capolei e Piero Sartogo (figure vicine a Zevi)<sup>24</sup>, che avrebbero dovuto occuparsi non solo del progetto museografico ma anche del "coordinamento dell'immagine", cioè "che altri chiamano, impropriamente, allestimento"<sup>25</sup>. Zevi rivendica questa scelta, citando espressamente l'operazione critica compiuta da Michelucci nel suo volume *Brunelleschi Mago* (1972)<sup>26</sup>.

L'approccio di Zevi all'opera di Brunelleschi emerge chiaramente, inoltre, dal suo intervento al convegno internazionale, tenuto nella sessione conclusiva dei lavori, a pochi giorni di distanza dall'inaugurazione dell'evento espositivo fiorentino. La giornata, intitolata *Brunelleschi e noi*, viene presentata come "libero dibattito sull'attualità di Brunelleschi"<sup>27</sup> ed è coordinata dallo stesso Zevi. L'introduzione è affidata a Edoardo Sanguineti ed Emilio Garroni, il primo docente di letteratura italiana all'Università di Genova e il secondo docente di Filosofia Estetica alla Sapienza<sup>28</sup>. A Capolei e Sartogo spetta il coordinamento del dibattito sulla mostra *Brunelleschi anti-classico*; il critico d'arte Achille Bonito Oliva, invece, cura il "colloquio con Brunelle-

schì” di un gruppo di artisti, presenti anche con le proprie opere nel percorso espositivo<sup>29</sup>. Ripercorrere il testo dell'intervento di Zevi è importante per comprendere il suo sguardo sull'eredità brunelleschiana, in quanto vi si trovano concetti espressi in modo più compiuto rispetto a quanto si può leggere in altre fonti<sup>30</sup>. Sollecitato da Garroni, che rilevava come il termine 'anticlassico' attribuito a Brunelleschi potesse avere senso non in sede storica ma solo storiografica, Zevi risponde che l'architetto fiorentino “è anticlassico non rispetto ad una cultura classicista che gli sta dietro, ma rispetto ad una cultura successiva a lui, che deturpa le sue concezioni”<sup>31</sup>. Brunelleschi, infatti, rispetto a ciò che è stato tramandato nelle biografie di Antonio Manetti e Giorgio Vasari, e al pari di quanto enucleato dalla tradizione storiografica successiva, secondo Zevi, è un artista originale: egli non rispetta i canoni classici, non segue schemi accademici, ed è dotato di una precipua originalità creativa, caratterizzata “dalla rottura del codice e quindi da atti discordi rispetto alla lingua convenzionata”<sup>32</sup>. In sede storica, invece, prosegue Zevi, l'attributo di anticlassico non si confà al grande architetto, perché dietro di lui non c'è una cultura classica, bensì quella gotica e del romanico fiorentino: “egli non poteva essere anticlassico dacché non esisteva un classicismo da contestare”<sup>33</sup>. Il punto di vista di Zevi, tuttavia, è anche portatore di forti implicazioni politiche e di giudizi di valore. Sempre in risposta a Garroni, che riteneva non si potesse delineare un'antinomia classico-anticlassico, Zevi afferma:

Chiedo scusa per l'evidente semplicità della mia impostazione, ma questo è un momento abbastanza drammatico per l'architettura, e non possiamo perderci in sofisticati ed eleganti 'distinguo'. Sono convinto che l'anticlassico sia il bene, e il classico sia il male, se classico significa qualsiasi codificazione di carattere accademico. Il classicismo, nella storia, rappresenta l'architettura del potere; l'anticlassicismo esprime l'architettura popolare, del-

la base, democratica e creativa. Naturalmente, nell'ambito del classicismo, si riscontrano numerose deroghe, ma ciò non altera il fatto che sia l'architettura del potere. Lo è nella seconda metà del Quattrocento; lo è nel 'neocinquecentismo', dopo Michelangiolo; lo è nel berninismo, dopo Borromini; lo è dopo la rivoluzione francese e dopo quella sovietica; lo è con Stalin, con Hitler, con Mussolini, con la speculazione fondiaria e edilizia. La speculazione è perfettamente classicista, si oppone al linguaggio informale legato alle funzioni popolari ed agli esperimenti creativi. Questa è la regola del classicismo, quasi senza eccezioni<sup>34</sup>.

#### **Brunelleschi anti-classico. Il progetto museologico**

La mostra *Brunelleschi anti-classico* è allestita a Firenze nel refettorio e nei chiostrini di Santa Maria Novella, occupandoli quasi integralmente<sup>35</sup> (fig. 2). Il percorso valica il perimetro del complesso conventuale con un'installazione pavimentale, come segno di “appropriazione della città”: “vistosi segni rossi che partendo dai chiostrini valicano strade, piazze, marciapiedi e sagrati, si coagulano intorno al Duomo, straripano oltre Arno per diramarsi verso le fabbriche brunelleschiane. Poli impressi da ser Filippo nella trama urbana di Arnolfo”<sup>36</sup> (fig. 3). La narrazione si divide in due parti principali: un'originale interpretazione dell'architettura di Brunelleschi e una selezione di opere d'arte contemporanea che dialogano con lo spazio conventuale e con l'eredità dell'architetto fiorentino, quest'ultima con il coordinamento critico di Achille Bonito Oliva.

La sezione sull'architettura propriamente detta si sviluppa intorno al nucleo tematico identificato come “sei atti di rottura linguistica”: “colonna centrale di Santo Spirito, porta d'angolo della Sacrestia Vecchia, pilastro della crociera di Santo Spirito, spigolo del palazzo di Parte Guelfa, contrafforte della lanterna e, nuovamente, colonna mediana del cortile delle donne nell'Ospedale degli Innocenti”.

*città del Brunelleschi*, catalogo della mostra (Firenze, palazzo Medici Riccardi, novembre 1979-gennaio 1980), a cura di P. Ruschi, C.C. Romby, M. Tarassi, Firenze 1979.

<sup>10</sup> Il nuovo allestimento intendeva restituire l'importanza degli aspetti tecnici, il rapporto col cantiere e le innovazioni introdotte da Brunelleschi: AAT, H090, *Convegni (busta nuova)*, fasc. Brunelleschi (1977), Dépliant delle Manifestazioni per il Sesto Centenario della Nascita di Filippo Brunelleschi.

<sup>11</sup> Il Convegno, inizialmente previsto per maggio 1977, sarà prima spostato a settembre (AAT, H090, *Convegni (busta nuova)*, fasc. Brunelleschi (1977), “Oggetto: Convegno internazionale di studi brunelleschiani – Comunicato 1”, novembre 1976), per essere infine svolto tra il 16 e il 22 ottobre 1977. Per gli interventi nelle sette giornate si veda Archivio Lara Vinca Masini, Centro per l'Arte Contemporanea Luigi Pecci, Prato (d'ora in avanti ALVM), A-B0068-46, [1977], [*Convegno, mostra e varie*], “Convegno internazionale di Studi Brunelleschiani”; *Filippo Brunelleschi. La sua opera...* cit. Il convegno con le sue settanta comunicazioni ha fin dal primo giorno un enorme successo di pubblico e, in particolare, il dialogo finale *Brunelleschi e noi*, che cercava di individuare l'impatto dell'eredità di Brunelleschi sul contesto contemporaneo.

<sup>12</sup> AAT, H090, *Convegni (busta nuova)*, fasc. Brunelleschi (1977), “Si è costituito in Roma, presso...”, [s.d.], pp. 8-9.

<sup>13</sup> Si veda per questo aspetto nota 84.

<sup>14</sup> La documentazione relativa al montaggio e rimontaggio delle mostre da Firenze alle altre sedi è molto lacunosa. È, tuttavia, possibile affermare che, almeno nella sede parigina e romana, fossero state rimontate parti significative delle varie installazioni fra quelle più grandi, Archivio Storico del Comune di Firenze (d'ora in avanti ASCF), CF AV 51, *Centenario nascita Brunelleschi*, «Distinta dei colli giacenti in Piazza S. Maria Novella...». G. AULENTI, *Una mostra itinerante: la mostra “Olivetti, formes et recherche”*, “Domus”, 493, 1970, pp. 38-42; A. PICA, *Bramante*, “Domus”, 492, 1970, pp. 9-11; *Bramante tra Umanesimo e Manierismo. Mostra storico-critica*, catalogo della mostra (Milano, Civico Museo d'Arte Contemporanea, settembre 1970), a cura di R. Bonelli, A. Bruschi, Roma 1970. Quest'ultima mostra è stata presentata, negli anni successivi, a New York, Buenos Aires e Hong Kong.

<sup>15</sup> G. VASARI, *Le vite de' più eccellenti pittori, scultori ed architettori*, a cura di G. Milanesi, II, Firenze 1878, p. 372. Tale attribuzione non è più accettata dalla storiografia.

<sup>16</sup> AAT, H090, *Convegni (busta nuova)*, fasc. Brunelleschi (1977), “Allegato n.1. Programma di massima per una Mostra Itinerante Brunelleschiana”, [9 settembre 1976], p. 2.

<sup>17</sup> *Ibidem*.

<sup>18</sup> Archivio Rai Teche Aperte, *Filippo Brunelleschi 137-1446: sesto centenario dalla nascita*, C24745, 0009202680.

<sup>19</sup> Si tratta di storici dell'architettura (De Angelis D'Ossat, Borsi, Bruschi, Zevi, Franchetti Pardo), due architetti (Capolei e Sartogo), uno storico del teatro (Zorzi), un esperto di restauro architettonico (Sanpaolosi), due storici dell'arte (Gregori e Luporini), una filologa della letteratura italiana (Ragionieri) e un rappresentante dell'Ufficio Tecnico del Comune di Firenze (Micheli), AAT, H090, *Convegni (busta nuova)*, fasc. Brunelleschi (1977), “Allegato n.8. Composizione delle commissioni”, [9 settembre 1976], p. 2.; ivi, “Si è costituito in Roma, presso...”, [s.d.], p. 8.

<sup>20</sup> Quasi tutti i testi riconducono la mostra a Zevi e, anzi, in un'intervista il critico romano la considera sua: W. LATTES, *Intervista con Bruno Zevi. È difficile il mio Brunelleschi? Allora ve lo spiego*, “La Nazione”, CXIX, 22 ottobre 1977, p. 3. Acidini afferma che aveva partecipato “a qualcuno degli incontri preliminari tenutisi attorno al professor Zevi che era la figura carismatica”; e che, in quanto responsabile dell'iniziativa della mostra, convocò personalmente i suoi collaboratori: C. ACIDINI, da una dichiarazione rilasciata a Prandini il 13/04/2023, Firenze.

<sup>21</sup> Zevi aveva pubblicato *Il linguaggio moderno dell'architettura. Guida al codice anticlassico* (Torino 1973). L'aggettivo 'anticlassico' è, in questo volume, utilizzato come sinonimo di moderno e contrapposto a 'classico' (usato in senso sinonimico di 'classicismo', ovvero codice linguistico classico; Id., *Il linguaggio moderno dell'architettura. Guida al codice anticlassico* [prima ed. 1973], Torino 2020, p. 9). Questa identità concettuale fra i due termini ('classico' e 'classicismo') si coglie anche nel contributo al convegno (Id., *Brunelleschi e noi*, in *Filippo Brunelleschi. La sua opera...* cit., II, pp. 995-997: 996. Si veda anche Id., *Anticlassicismo del classico*, “L'Architettura. Cronache e Storia”, XX, 224, 1974, pp. 73-74: 73; F. PURINI, *Un'eredità preziosa*, in *Bruno Zevi e la didattica dell'architettura*, a cura di P.O. Rossi, Macerata 2019, pp. 223-231: 231). 'Classico' e 'anticlassico' sono dunque interpretati

Fig. 2 Percorso espositivo della mostra nella brochure illustrativa, 1977 (Firenze, collezione privata).

come due differenti linguaggi: “senza una lingua non si parla; anzi, com’è noto, «la lingua ci parla»: [essa] offre strumenti comunicativi in mancanza dei quali l’elaborazione stessa dei pensieri sarebbe preclusa” (Zevi, *Il linguaggio moderno...* cit., p. 9). Nel corso dei secoli una sola lingua architettonica è stata codificata, quella classicistica; mentre tutte le altre sono state considerate eccezioni di questa e non alternative autonome, sottraendole, in tal modo, al processo di “decodificazione” necessario a farle diventare lingue (ivi, p. 72). Il rapporto tra linguaggio classico e anticlassico viene assimilato quindi a quello tra latino e volgare. Come il latino ricostruito dagli umanisti non è il vero latino antico, il classicismo architettonico non è un linguaggio, “bensì un’ideologia linguistica senza riscontri nella fenomenologia architettonica del mondo greco-romano [...]”; un’astrazione teorica impermeabile al nuovo” (ivi, pp. 35, 76-77).

<sup>22</sup> Nei documenti d’archivio e materiali della comunicazione della mostra Zevi non compare mai espressamente come curatore, anche se a lui si devono i contributi più esaustivi sull’evento. <sup>23</sup> [B. Zevi], *Brunelleschi anticlassico*, “L’Architettura. Cronache e Storia”, XXIII, 262-263, 1977, pp. 194-197: 194.

<sup>24</sup> Francesco Capolei (23 dicembre 1930-15 marzo 2000) ha svolto sia attività didattica (dal 1961 nella Facoltà di Architettura di Roma come docente di Architettura degli Interni ed Arredamento), che attività professionale. Piero Sartogo (6 aprile 1934-11 marzo 2023) architetto molto vicino alla cultura artistica a lui contemporanea, ha curato, insieme a Bonito Oliva, le mostre *Amore Mio*, *Vitalità del Negativo* e *Contemporanea*, in cui erano già enucleati alcuni temi che saranno presenti in *Brunelleschi anti-classico*: una spiccata interazione con il costruito, che modifica concettualmente e dal punto di vista percettivo gli spazi ospitanti e la collaborazione con artisti contemporanei. Vicine cronologicamente a *Brunelleschi anti-classico* sono anche la proposta di portare a Firenze la sua mostra *Incontri internazionali d’arte* (ASCF, CF, AV D 60, «1977. Proposte di mostre non accettate») e il suo contributo a *Roma Interrotta*: P. SARTOGO, *La falange di Roma...*, in *Roma interrotta*, catalogo della mostra (Roma, Museo dei Fori Imperiali nei Mercati di Traiano, maggio-giugno 1978), Roma 1978, pp. 29-47. Nel 1982 Zevi sarà nel comitato scientifico della mostra curata da Sartogo e commissionata dal Jolla Museum of Modern Art di San Diego, dal titolo *Italian Re Evolution. Design in Italian Society in the Eighties*. Non sono emerse notizie riguardanti il rapporto tra Zevi e Capolei, mentre dell’incontro tra Zevi e Sartogo ne parla quest’ultimo in ID., *Testimonianza*, in *Bruno Zevi e la didattica...* cit., pp. 343-345: 345.

<sup>25</sup> F. CAPOLEI, P. SARTOGO, *Dopo «Brunelleschi anticlassico»*, “Laboratorio”, II, 1978, 3, pp. 83-87: 84. L’allestimento della mostra fu organizzato con la collaborazione di Luigi Francalanci e Mario Soldani della Ripartizione Belle Arti del Comune di Firenze, di Sergio Salvi dell’Assessorato alla Cultura del Comune di Firenze, dell’architetto Franco Foggi e del Comando della Regione Militare Tosco-Emiliana, [Zevi], *Brunelleschi anti-classico: Filippo Brunelleschi...* cit., pp. 2-3.

<sup>26</sup> [ID.], *Brunelleschi anticlassico...* cit., p. 194. G. MICHELUCCI, *Brunelleschi Mago*, a cura di M.A. Toscano, Pistoia 1972; per questo volume, si veda da ultimo E. FERRETTI, *Michelucci e Michelangelo. Rompere “lacci e catene”*, in 1972. *Michelucci, Moore e Michelangelo. La vitalità del marmo*, catalogo della mostra (Carrara, 30 aprile-15 settembre 2022), a cura di M. Ciampolini, E. Ferretti, Firenze 2022, pp. 10-19.

<sup>27</sup> ALVM, A-B0068-f6, [1977], [Convegno, mostra e varie], “Convegno internazionale di Studi Brunelleschiani”.

<sup>28</sup> Emilio Garroni (1925-2015) è stato un filosofo e docente che si è occupato con continuità di estetica e semiotica, con particolare riguardo all’architettura. Per questo versante della riflessione di Garroni si veda M. RICCI, *Garroni e l’architettura*, “Aestetica”, 119, 2022, <https://www.mimesisjournals.com/ojs/index.php/aestetica-preprint/article/view/1974/1553> (consultato il 19 settembre 2024). Edoardo Sanguineti (1930-2010), scrittore e docente di letteratura italiana, che, nella sua

Sono enunciati poi otto temi trasversali:

concavità e convessità tra ordito e volumetria, nella Sacrestia e nella Cappella Pazzi; scambio tra ordito e superfici, indicando dilatazioni, tensioni, rotazioni e profondità nell’affresco di Masaccio, nel Cristo, nella Cappella, in San Lorenzo e Santo Spirito; scansioni a due, tre e quattro dimensioni, con riferimenti al Beato Angelico, agli Innocenti e alle due chiese; dinamica dei piani reali ottenuta per mezzo dei piani di luce, segreto della magia, valenza metafisica o, in gergo concettuale, rimando tra spazio concreto e spazio virtuale; lo scontro con la materia, dramma troppo spesso ignorato dalla critica, conflitti tra pesi e levitazioni, gusto insospettato, talora sull’orlo dell’espressionismo, delle distorsioni e dei tagli implacabili, poetica del non-finito, o meglio, dell’interrotto, del proposto e subito negato; la luce come strumento di polidirezionalità spaziale, nel gioco degli esterni che diventano interni e in quello ancor più rivoluzionario degli interni che sembrano corti non chiuse, e perciò schermate da velari; compressione nei piani visivi, schiacciamento della materia, di cui si annotano i segni<sup>37</sup>.

Un’ulteriore articolazione di questa parte della mostra è costituita dalla restituzione di un concetto ermeneuticamente complesso, informato dall’“efficacissimo”<sup>38</sup> metodo dei se, “cioè se la concezione originaria avesse avuto esito”<sup>39</sup>.

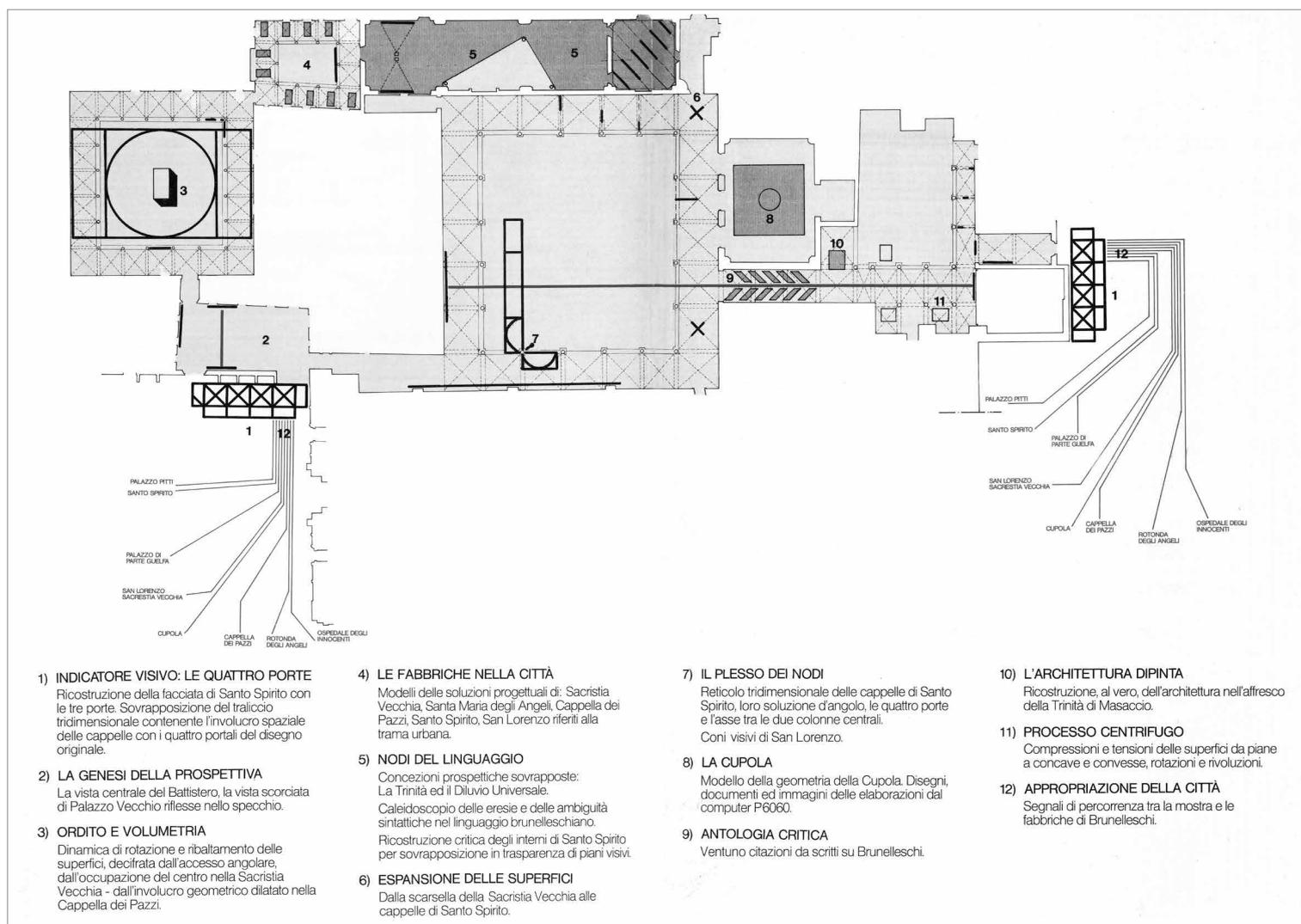
Ad oggi non è stato possibile precisare il processo che Zevi mette in campo per concretizzare il progetto museologico. Sulla base della collaborazione instaurata in vista dell’esposizione brunelleschiana con la Facoltà di Architettura dell’Università di Firenze (e in particolare con Piero Sanpaolesi e i suoi allievi)<sup>40</sup> è possibile affermare che Zevi abbia adottato una modalità operativa simile a quella esperita nelle precedenti mostre dedicate a tematiche simili (*Identità di Biagio Rossetti* 1956; *Mostra critica delle opere michelangelolesche* 1964)<sup>41</sup>. Zevi, infatti, prevede l’utilizzo di modelli interpretativi e gigantografie fotografiche, da realizzarsi appositamente, che si alternano a pannelli illustrativi e vere e proprie installazioni<sup>42</sup>. Non sono previsti,

inoltre, una rigida scansione delle sezioni tematiche e la creazione di percorsi di visita predeterminati così da prefigurare un approccio libero<sup>43</sup>. Alcuni fili conduttori sono evidenziati, comunque, da specifici espedienti espositivi: scelte cromatiche e materiche, infatti, evidenziano peculiari nuclei tematici, trasversali alla narrazione.

L’allestimento prevede l’utilizzo di materiali poveri come tubi innocenti o travi metalliche, facilmente smontabili, che consentissero la riproposizione in altri luoghi, come auspicava il piano originario della mostra. L’idea di utilizzare elementi di questo tipo può essere nata dall’esigenza di spostare agevolmente la mostra, ma anche forse dal desiderio di costruire in filigrana un dialogo con la provvisorietà del contesto sociale e culturale contemporaneo che, nel caso fiorentino, era stato segnato dieci anni prima dalle devastazioni dell’alluvione del 1966, i cui segni erano ancora visibili in molte parti della città<sup>44</sup>. Del resto, una soluzione simile, seppur con elementi di sezione minore, era stata utilizzata nella celebre *Mostra degli studi sulla proporzione* alla Triennale del 1951, che costituisce – anche per altri aspetti – un riferimento significativo per l’evento fiorentino<sup>45</sup>. Inoltre, un sistema analogo era stato utilizzato in piazza San Marco a Venezia nell’ambito della mostra *Friuli: Memori, partecipazione, ricostruzione* di Nani Valle, a sua volta debitrice di altre simili installazioni<sup>46</sup>.

Il progetto museologico si giova anche delle acquisizioni e delle ricerche svolte in previsione dell’apertura dei cantieri di restauro, con particolare riguardo alla Sagrestia Vecchia di San Lorenzo, alla cupola di Santa Maria del Fiore e a Santo Spirito<sup>47</sup>.

Se Zevi è stato il vero protagonista, anche i due curatori/allestitori ufficiali hanno avuto un ruolo altrettanto importante. È infatti fondamentale richiamare quanto dichiara Sartogo: egli ritiene che una mostra di architettura sia una cosa contraddittoria e demoralizzante perché, a differenza di quelle di pittura o scultura, non è possibi-



le esporre gli originali ma soltanto i loro surrogati: fotografie, disegni e al massimo modelli<sup>48</sup>; si tratta dunque di strumenti inadeguati a comunicare il messaggio architettonico dato che le mostre “si riducono spesso a ingrandimenti di pagine di libri”<sup>49</sup>. Ognuno di questi strumenti surrogati, singolarmente e nel loro insieme, risulta inadatto e incapace di rappresentare le architetture e, in particolare, l’elemento più importante dell’architettura: lo spazio<sup>50</sup>. Questo perché, sostiene Sartogo, un organismo architettonico esiste in quanto tale solo nella sua realtà materica, dimensionale, come esperienza unica a chi lo fruisce direttamente vivendolo e percorrendolo in una completa esperienza di partecipazione. È necessario quindi esporre in mostra quanto altro ne costituisce la sua informazione, sia in termini di fisicità del manufatto che in termini di progetto, e ciò è possibile attraverso modelli critici. Evidenziare questo ‘altro’ è quindi il compito dell’esposizione che, qui come nelle altre mostre zevisiane, trovandosi a poca distanza dai manufatti originali, ha potuto instaurare un gioco di riman-

di con essi, scegliendo di mostrare quanto di questi edifici fosse stato modificato, non compreso o alterato intenzionalmente degli esecutori e dai successori di Brunelleschi<sup>51</sup>.

Per quanto riguarda la selezione degli artisti non è emersa documentazione specifica, anche se si nota che si tratta figure che ruotano intorno a Bonito Oliva<sup>52</sup>. Zevi può contare sulla cospicua somma 156.800.000 lire che a consultivo risulteranno essere ulteriormente incrementate fino a raggiungere 208.711.695 lire<sup>53</sup>.

### **Brunelleschi anti-classico. Il progetto museografico e l’allestimento**

Il progetto museografico e l’allestimento sono firmati dagli architetti Capolei e Sartogo in quanto “calati negli impegni progettuali e quindi inclini a privilegiare la comunicazione per immagini rispetto a quella verbale”<sup>54</sup>. Ai due progettisti non solo è richiesto “di rileggere le architetture del Brunelleschi in chiave attuale, e di sintetizzare la revisione critica condotta negli ultimi decenni negli studi storici ma di più: trasmettere questo

vasta produzione, conta anche contributi sull’arte, C. BEARZATTI, *L’arte con gli occhi di un poeta. Scritti di Edoardo Sanguineti fra gli anni Cinquanta e Sessanta*, Venezia 2020.

<sup>48</sup> Si veda il presente contributo a p. 26.

<sup>49</sup> Si vedano gli scritti di Zevi sulla mostra citati in nota 2.

<sup>50</sup> ZEVI, *Brunelleschi e noi...* cit., p. 996.

<sup>51</sup> *Ibidem.*

<sup>52</sup> *Ibidem.*

<sup>53</sup> *Ivi*, pp. 996-997.

<sup>54</sup> Gli ambienti interessati sono: l’atrio d’accesso al convento, l’androne d’ingresso, il chiostro della Porta, il chiostro Dati, il refettorio, la Cappella dei Magi, la sala delle Quattro Porte, il chiostro verde, il Cappellone degli Spagnoli, il passaggio per il chiostro dei Morti, il Chiostro dei Morti, la cappella dell’Annunciazione, la cappella di Sant’Antonio abate, la cappella di Sant’Anna, la cappella dei Santi Filippo e Giacomo, per terminare nel secondo ingresso situato in prossimità del prospetto posteriore della basilica, G. RAVALLI, *La chiesa e il convento di Santa Maria Novella (XIV secolo)*, in *Santa Maria Novella. La basilica e il convento*, I (Dalla fondazione al tardogotico), a cura di A. De Marchi, Firenze 2015, pp. 10-11; G. FANELLI, *Firenze. Architettura e città*, II, Firenze 2002, p. 306.

<sup>55</sup> CAPOLEI, SARTOGO, *Brunelleschi anticlassico...* cit., p. 25. In questa maniera il gioco di rimandi all’organismo originale che un’esposizione di architettura deve avere secondo Sartogo (Id., *Dopo «Brunelleschi anticlassico»...* cit., p. 84) è risolto al meglio: i tracciati rossi dipinti per terra hanno la funzione di collegare la mostra agli otto monumenti brunelleschiani presenti in città.

<sup>56</sup> [ZEVI], *Brunelleschi anticlassico...* cit., p. 194.

<sup>57</sup> *Ivi*, p. 195.

<sup>58</sup> ZEVI, *Peripezie...* cit., p. 433. Per l’elenco completo dei se si veda CAPOLEI, SARTOGO, *Brunelleschi anticlassico...* cit.

<sup>59</sup> [ZEVI], *Brunelleschi anti-classico: Filippo Brunelleschi...* cit., pp. 2-3. Per i rapporti tra Zevi e Firenze si veda E. GODOLI, *Zevi e la Toscana*, in *Bruno Zevi e la sua eresia necessaria*, a cura di A.I. Lima, Palermo 2018, pp. 185-200.

<sup>41</sup> Per la mostra di Zevi dedicata a Biagio Rossetti, si veda B. ZEVI, *Come dovevasi dimostrare: le mostre di architettura sono possibili*, "L'Architettura. Cronache e Storia", II, 11, 1956, p. 325. Per la mostra michelangiolesca di Zevi e Portoghesi si vedano E. FRANCESCONI, *Bruno Zevi, Paolo Portoghesi, Corrado Maltese*. 37. *Mostra critica delle opere michelangiolesche, Roma, palazzo delle Esposizioni, 1964*, in *Michelangelo e il Novecento*, catalogo della mostra (Firenze, Modena, 18 giugno-20 ottobre 2014), a cura di E. Ferretti, M. Pierini, P. Ruschi, Cinesello Balsamo 2014, pp. 245-246; S. CATTI, *Exploring Michelangelo Through Exhibitions: Closer to the Master, Closer to the Public*, in *Monographic Exhibitions and the History of Art*, edited by M. Wellington Gahtan, D. Pegazzano, New York 2018, pp. 224-240; A. BRODINI, *Le mostre di Bruno Zevi*, in *Fare mostre: Italia, 1920-2020: colpi di scena e messinscena*, a cura di M. Doimo, M. Pogacnik, Sesto San Giovanni 2020, pp. 212-227. Per la collaborazione degli studenti di Zevi alle mostre da lui curate, si veda A. BRUSCHI, *Modelli critici per capire Michelangelo*, in *Grattages di Mario Deluigi: complesso monumentale San Michele a Ripa Grande ex Carcere Minorile*, catalogo della mostra (Roma, San Michele a Ripa, 13 dicembre 2004-20 gennaio 2005), Roma 2005, pp. 117-124.

<sup>42</sup> La mostra è anticipata dalla pubblicazione dei numeri estivi (262-263 dei mesi di luglio-agosto) della rivista diretta da Zevi "L'Architettura. Cronache e Storia". Il volume era diviso in due sezioni: una prima parte in cui era spiegato teoricamente l'approccio alla mostra; e una seconda parte occupata dalle fotografie di Pino Abbrescia (curatore del progetto fotografico della mostra insieme a Pupa Bucci Casari, Fabio Santinelli e Eugenio Monti), molte delle quali saranno impiegate nelle gigantografie della mostra e una, scattata nella Cappella Pazzi, verrà utilizzata come locandina e copertina del catalogo (p. 229). Queste fotografie, come lo erano state per la mostra su Michelangelo del '64, era concepite come un vero e proprio strumento critico per restituire le letture inedite che la mostra dava dei monumenti. [ZEVI], *Brunelleschi anti-classico*... cit.

<sup>43</sup> "La sequenza delle «stazioni» può essere capovolta senza alterare il senso dell'esegesi critica, poiché i termini delle rotture linguistiche sono intercambiabili, disposti in modo volutamente ambiguo, con rimandi e incastri continui, onde stimolare ciascun visitatore a sintonizzarsi col «proprio» Brunelleschi": B. ZEVI, *Cronache di Architettura* n. 21. *Da Brunelleschi anti-classico alla Carta del Machu Pic-chu*, Bari 1978, p. 73.

<sup>44</sup> Nei mesi in cui la mostra fu progettata la facciata di Santo Spirito, come la piazza anteriore e molte zone della città dopo l'alluvione del 1966, era in restauro. I ponteggi sulla facciata ricordano moltissimo, ovviamente, quelli utilizzati per gli ingressi alla mostra; potrebbe essere stata una suggestione (si veda l'immagine che accompagna *Santo Spirito sta cambiando volto*, "L'Unità", LIII, 3 agosto 1977, p. 10). Si potrebbe ipotizzare che la mostra sia stata allestita nei chiostri di Santa Maria Novella per via del loro recente restauri post-alluvionali e per la vicinanza alla stazione di Santa Maria Novella.

<sup>45</sup> A.C. CIMOLI, *Musei effimeri. Allestimenti di mostre in Italia, 1949-1963*, Milano 2007, p. 64. F. IRACE, A.C. CIMOLI, *La divina proporzione. Triennale 1951*, Milano 2007. Si veda nota 59.

<sup>46</sup> Polano ricorda, a tal proposito, l'allestimento pubblicitario nella galleria Vittorio Emanuele di Milano ad opera di Marcello Nizzoli e Edoardo Persico (1934); quello, nello stesso luogo, di Bianchetti e Pea (1947), e quello per la mostra veneziana del '76, S. POLANO, *Mostrare. L'allestimento in Italia dagli anni Venti agli anni Ottanta*, Milano 2000 (prima ed. 1988), p. 42. Per la mostra veneziana del '76 si veda F. SEMI, *Due allestimenti e un'installazione*, in *La concretezza sperimentale. L'opera di Nani Valle*, a cura di S. Maffioletti, Padova 2016, pp. 179-188. Di grande rilievo anche l'allestimento, con lo stesso tipo di struttura, del Salone d'Onore nella X Triennale di Albini e Helg: *Il Salone d'Onore alla Triennale*,

messaggio per iniziati al grande pubblico senza perdere il rigore e il livello di una cultura di élite"<sup>55</sup>. Il progetto prevede due ingressi, uno da piazza di Santa Maria Novella e l'altro da piazza della Stazione, così da creare un dialogo con l'antica basilica e con la stazione di Michelucci<sup>56</sup>. Tali accessi, definiti come *Indicatori visivi*, sono contraddistinti da due installazioni omologhe (alte circa 15 metri), che evocano il prospetto della basilica di Santo Spirito. Si tratta di una articolata composizione, formata da un telaio metallico verniciato a minio con quattro fornic, con cui si intende richiamare la disposizione dei portali concepita inizialmente da Brunelleschi; dietro a questa sorta di pronao viene posto un reticolo diagonale di ponteggi da cantiere che dà corpo alla matrice geometrica alla base del dimensionamento della facciata della stessa chiesa e su cui è sovrapposto un ulteriore sistema trilitico di colore giallo, a restituire l'assetto degli accessi – effettivamente realizzato – al corpo delle navate<sup>57</sup> (fig. 3).

L'atrio di ingresso al convento, un ambiente a pianta rettangolare di limitate dimensioni, è occupato da *La genesi della prospettiva* e il tema è illustrato mediante una vera e propria installazione. Sul lato corto (sud) e sul lato lungo (ovest) sono disposte due gigantografie che riproducono le tavolette prospettiche brunelleschiane dedicate al Battistero e a Piazza della Signoria. Sostenute da un reticolo di tubi innocenti sospeso e parallelo alla superficie pavimentale, le due grandi fotografie sono disposte in diagonale rispetto alle pareti, impiegando modalità ostensive consolidate che sembrano riproporre soluzioni già adottate nelle mostre zeviane<sup>58</sup> e, prima, in *Architettura misura dell'uomo* di Rogers per la Triennale del 1951<sup>59</sup> (fig. 4). Completa l'allestimento dell'ambiente un grande specchio (est) che permette una visione sincrona delle due immagini conferendo dinamicità allo spazio.

Passando poi attraverso un androne il visitatore entra nella sezione *Ordito e volumetria* che oc-

cupa tutto il chiostro della Porta, concettualmente restituito nella planimetria del dépliant della mostra come uno spazio evocativo dell'impianto di Cappella Pazzi che, insieme alla Sagrestia Vecchia è il soggetto della narrazione espositiva. Lungo i bracci porticati sono disposte grandi foto, la cui ubicazione è pensata per dare conto delle componenti percettive che animano il progetto brunelleschiano<sup>60</sup>: la porta d'ingresso, vista dall'interno, della Cappella Pazzi in prossimità dell'accesso centrale; e la porta d'angolo della Sagrestia Vecchia in prossimità dell'accesso in angolo. Al centro del chiostro viene posta un'automobile<sup>61</sup> a cui è appoggiato un cartello con la seguente scritta:

Brunelleschi occupa il centro a terra della Sagrestia Vecchia con il sarcofago di Agherardo de' Medici detto Giovanni di Bicci per spingere i visitatori ad usare dinamicamente lo spazio. In analogia una automobile occupa il centro del chiostro escludendo una visione statica del suo spazio<sup>62</sup>.

Segue poi una parte denominata *Le fabbriche nella città*, dove sono collocati modelli interpretativi delle fabbriche brunelleschiane (Sagrestia Vecchia, Santa Maria degli Angeli, Cappella Pazzi, Santo Spirito, San Lorenzo), con anche modelli che ne illustrano l'inserimento nel contesto urbano<sup>63</sup>, e un significativo fotomontaggio realizzato sovrapponendo a una foto aerea zenitale del centro storico di Firenze la graficizzazione della composizione ideata per segnare gli ingressi: si tratta in questo caso di una elaborazione che sembra dialogare con le sperimentazioni di Aldo Rossi per la Biennale di Venezia del 1976 (*La città analoga*), prefigurando al contempo alcuni temi enucleati nella mostra *Roma interrotta* (1978)<sup>64</sup>.

La quinta stazione, *I nodi del linguaggio*, è ospitata nel refettorio e nella Cappella dei Magi. La prima grande campata del refettorio accoglie due fotografie di architetture dipinte – disposte una davanti all'altra – che documentano una di-



Fig. 3 Veduta dell'ingresso della mostra da piazza di Santa Maria Novella, 1977 (da Mostra «Brunelleschi anticlassico»... cit., p. 201).

versa modalità di utilizzazione dello strumento prospettico, sia sul piano concettuale che in quello figurativo: la *Trinità* di Masaccio e il *Diluvio Universale* di Paolo Uccello. La parte restante del Refettorio, invece, è occupata da un'ampia struttura divisoria composta da due pareti perpendicolari di diversa lunghezza, che formano un triangolo rettangolo con ipotenusa tangente al lato lungo di tale ambiente. Questa struttura suddivide lo spazio omogeneo del cenacolo dinamicamente e ha la funzione di supporto per la proiezione di immagini che illustrano particolari o partiti architettonici.

Continuando il percorso ed entrando nella Cappella dei Magi il visitatore incontra la "ricostru-

zione critica degli interni di Santo Spirito per sovrapposizione in trasparenza dei piani visivi"<sup>65</sup>. Disposta sulla diagonale della stanza quadrata si trova una struttura metallica a base rettangolare in tubi innocenti a creare un telaio tridimensionale che sostiene sei pannelli disposti trasversalmente. Su tali elementi in materiale plastico trasparente sono applicate delle rielaborazioni fotografiche che evocano l'organizzazione spaziale e i costrutti architettonici della basilica di Santo Spirito. Due degli angoli della sala sono segnati da altri due pannelli che vogliono dare conto dell'assetto delle colonne in asse dell'abside (realizzata ma occultata dall'"orrido tabernacolo" cinquecentesco)<sup>66</sup> e della facciata (secondo

"Domus", 300, 1954, pp. 6-8. Il Salone d'Onore alla Triennale, "Domus", 300, 1954, pp. 6-8. Si deve inoltre segnalare l'uso di tubi innocenti nella *Esposizione aeronautica italiana 1934*; anche Lina Bo li utilizza al MASP di San Paolo (1947-1950): O. LANZARINI, «Arte al servizio di un'idea». *Il ruolo dell'"Esposizione dell'Aeronautica italiana" (1934) nel dialogo tra arte, architettura, politica e pubblico*, "Il Capitale Culturale. Studies on the Value of Cultural Heritage", XIV, 2016, pp. 739-786; EAD., *The Living Museum. Franco Albini-BBPR-Lina Bo Bardi-Carlo Scarpa*, Roma 2020, pp. 65-68. <sup>47</sup> Per i restauri del 1977-78 si veda P. RUSCHI, *San Lorenzo, restauri e diagnostica*, in *L'architettura di Lorenzo il Magnifico*, catalogo della mostra (Firenze, 8 aprile-26 luglio 1992), a cura di G. Morolli, C. Acidini Luchinat, L. Marchetti, Cinisello Balsamo 1992, p. 243; S. DI PASQUALE, *Primo rapporto sulla cupola di Santa Maria del Fiore*, Firenze 1977. Proprio nei giorni del convegno un'importante notizia arrivò dal cantiere di restauro di Santo Spirito: erano state ritrovate, intatte e rifinite all'interno del muro di tamponamento perimetrale, le cappelle del Brunelleschi (*Scoperta in Santo Spirito*, "La Nazione", CXIX, 29 ottobre 1977, p. 6). L'aspetto curioso è che vari convegnisti, tra cui Capolei, Luporini e Zevi, proposero di abbattere i muri esterni per rendere visibile l'estradosso delle cappelle: CAPOLEI, SARTOGO, *Dopo «Brunelleschi anticlassico»*... cit., p. 87; E. LUPORINI, *Brunelleschi e noi*, in *Filippo Brunelleschi. La sua opera*... cit., pp. 1000-1002: 1002.

<sup>48</sup> CAPOLEI, SARTOGO, *Dopo «Brunelleschi anticlassico»*... cit., p. 84.

<sup>49</sup> LATTES, *Intervista con Bruno Zevi*... cit.

<sup>50</sup> B. ZEVI, *Saper vedere l'architettura*, Torino 1970 (prima ed. 1948), pp. 33-48.

<sup>51</sup> CAPOLEI, SARTOGO, *Dopo «Brunelleschi anticlassico»*... cit., p. 84.

<sup>52</sup> Bonito Oliva afferma di essere stato invitato da Zevi, Capolei e Sartogo a coordinare la sezione e a selezionare gli artisti (A. BONITO OLIVA, *Brunelleschi e noi*, in *Filippo Brunelleschi. La sua opera*... cit., pp. 1002-1004: 1004). Bettina Della Casa (Studio Giulio Paolini), contattata a riguardo in data 22/03/23, riferisce che Paolini non ricorda chi sia stato il suo interlocutore, ma che è "sempre stato in ottimi rapporti con tutti e tre", riferendosi a Zevi, Sartogo o Bonito Oliva, oltre ad affermare che "non era stata data alcuna indicazione, piena libertà di decidere cosa esporre".

<sup>53</sup> AAT, H090, *Convegni (busta nuova)*, fasc. Brunelleschi (1977), "Allegato n.2. Pro memoria per il presidente", Firenze, 7 maggio 1977.

<sup>54</sup> [ZEVI], *Brunelleschi anticlassico*... cit., p. 194.

<sup>55</sup> F. CAPOLEI, P. SARTOGO, *Brunelleschi anticlassico*, "Finsider", 1977, pp. 45-49: 45-46. Si può notare che dal secondo dopoguerra erano stati pubblicati numerosi lavori monografici su Brunelleschi, caratterizzati da approcci ermeneutici molto diversi fra loro; testi che saranno, tra l'altro, fondamentali per gli apporti teorici della mostra. Si ricordano qui le monografie di Argan e Ragghianti, dal taglio più interpretativo (G.C. ARGAN, *Brunelleschi*, Milano 1955; C.L. RAGGHIANI, *Filippo Brunelleschi. Un uomo un universo*, Firenze 1977); quella di Luporini, da cui saranno riprese per la mostra *Brunelleschi anti-classico* molte intuizioni sulle due basiliche brunelleschiane (E. LUPORINI, *Brunelleschi. Forma e Ragione*, Milano 1964); e quella di Battisti, la cui importanza risiede anche nella fondamentale campagna di rilievi delle opere di Brunelleschi (E. BATTISTI, *Filippo Brunelleschi*, Milano 1976). Zevi, durante il convegno, afferma che le acquisizioni degli studi scientifici appena citati siano rimaste in un ambito specialistico e, per questo motivo "aver usato il termine «anticlassicismo» risponde alla precisa volontà di portare a livello di una cultura di massa gli apporti acquisiti finora da una cultura di élite", ZEVI, *Brunelleschi e noi*... cit., p. 996.

<sup>56</sup> CAPOLEI, SARTOGO, *Brunelleschi anticlassico*... cit., p. 5.

Fig. 4 Veduta di una sala della mostra 'Architettura misura dell'uomo' curata da Ernesto Nathan Rogers, 1951 (© Archivio della Triennale di Milano).



<sup>57</sup> ID., *Dopo «Brunelleschi anticlassico»*... cit., p. 84. Gli obiettivi di una tale operazione sono di evitare l'uso tradizionale e simmetrico dello spazio, quattro porte col pieno centrale affinché ogni visione risulti obliqua; e laicizzare lo spazio sacro; infatti il tradizionale percorso unico verso l'altare risulta così annullato: B. Zevi, *Storia e contro storia dell'architettura in Italia*, Roma 1997, p. 332.

<sup>58</sup> Per le mostre zeviane su Rossetti e Michelangelo si veda nota 41.

<sup>59</sup> CIMOLI, *Musei effimeri*... cit., pp. 50-61. Rogers aveva utilizzato nella mostra milanese fotografie adagiate obliquamente sul pavimento e aveva previsto un percorso senza alcuna indicazione o sequenza logica: il visitatore era chiamato a far parte dello spazio muovendosi attraverso i pannelli che, con riproduzioni fotografiche apparentemente scollegate, lasciava all'osservatore "il compito di accostare, discernere e sintetizzare". Queste scelte si ritrovano anche nel caso fiorentino.

<sup>60</sup> Il riferimento qui è alla Sacrestia Vecchia di San Lorenzo e alla Cappella Pazzi, delle quali vengono restituite le concezioni spaziali. Provenendo dall'ingresso sulla piazza di Santa Maria Novella, l'accesso allo spazio aperto è centrale, come nella Cappella Pazzi, mentre arrivando dalla stazione l'accesso è posto in un angolo, esattamente come la soluzione dinamica di fruizione dello spazio proposta da Brunelleschi nella Sacrestia Vecchia: CAPOLEI, SARTOGO, *Brunelleschi anticlassico*... cit., pp. 41-43, 59-62.

il progetto iniziale). Per dare risalto a questi due elementi viene concepita un particolare sistema di illuminazione. Il progetto espositivo, in questo caso, coinvolge anche la superficie pavimentale, dove viene riprodotto un brano della planimetria di Santo Spirito nella versione 'brunelleschiana' tramandata dal *Codice Barberiniano* di Giuliano da Sangallo.

Il percorso prosegue nel Chiostro Verde dove, lungo le pareti, è disposta una serie di immagini (parallele o perpendicolari alle pareti perimetrali, una delle quali in relazione con altre parti della mostra) che esplorano il tema della *Espansione delle superfici*, ovvero i movimenti concavo-convessi che caratterizzano rispettivamente la scarsella della Sagrestia Vecchia e le Tribune

Morte, oltre alle cappelle semicircolari estradosate sui fianchi di Santo Spirito. Due campate del chiostro sono inoltre arricchite da due oggetti scultorei a pianta cruciforme ("foto ortogonalmente incastrate")<sup>67</sup>, composti da grandi fotografie su supporto ligneo di particolari di San Lorenzo e Santo Spirito, disposte su piani sfalsati.

Lo spazio aperto del chiostro vede una installazione di grande rilievo che interagisce con l'architettura medievale: *Il plesso dei nodi*, che declina ancora una volta temi compositivi relativi a Santo Spirito. Qui i curatori cercano di restituire più aspetti del progetto brunelleschiano. Il primo è rappresentato dall'analisi della morfologia dell'innesto fra transetto e corpo delle navate, caratterizzato dal particolare assottigliamen-

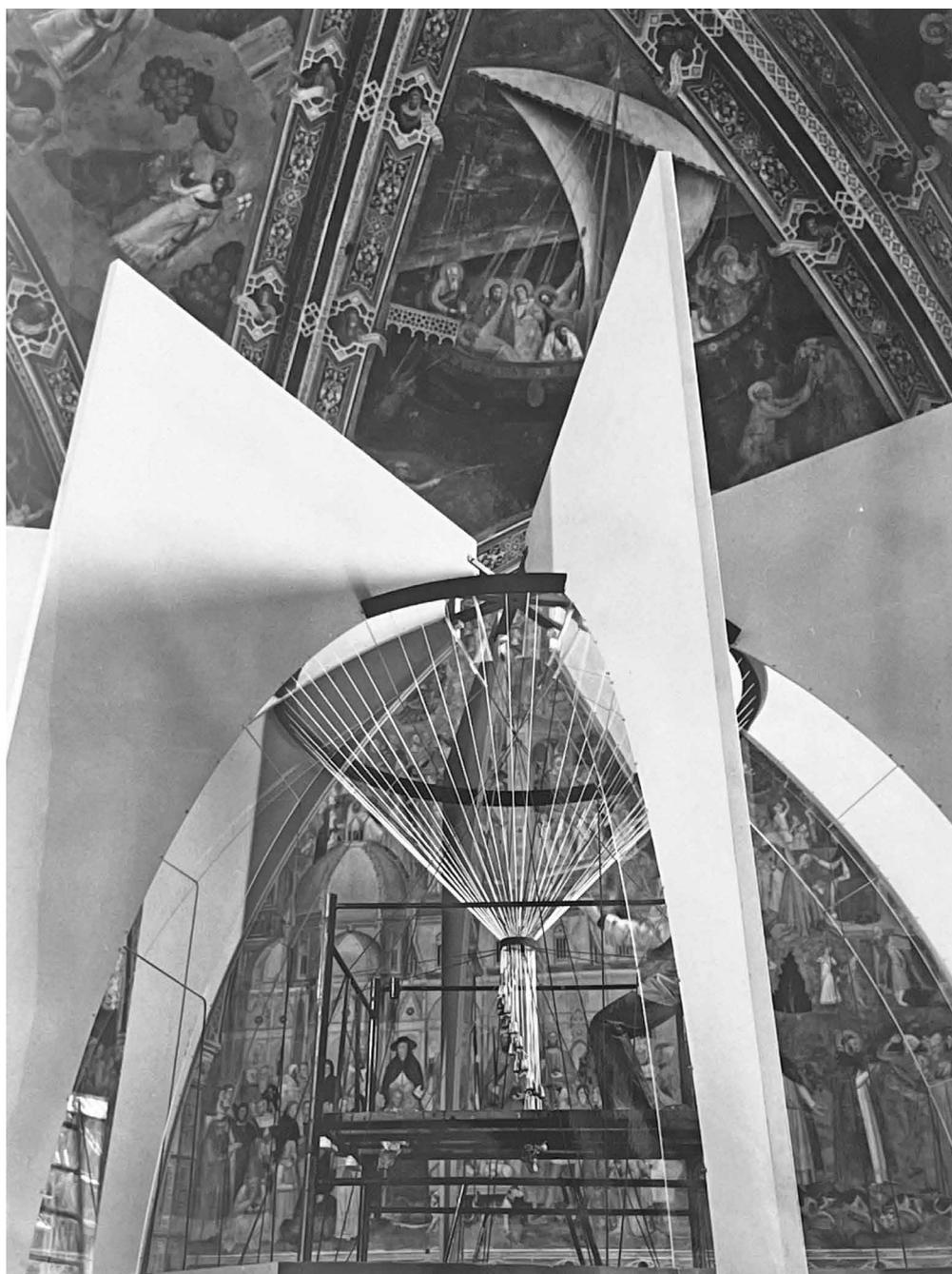


Fig. 5 Modello critico della cupola di Santa Maria del Fiore nel Cappellone degli Spagnoli, 1977 (© Archivio Lara-Vinca Masini, Centro per l'Arte Contemporanea Luigi Pecci di Prato).

to delle pareti perimetrali nel punto di tangenza fra i due semicerchi. Questo significativo nodo compositivo è reso attraverso una struttura metallica in scala dipinta di giallo come gli elementi che danno conto del costruito nell'installazione all'ingresso della mostra. Contigui a questo elemento complesso si trova un'altra installazione, costruita davanti a tre campate del lato sud del chiostro e costituita da un alto reticolo in tubi innocenti che vuole rappresentare la configurazione tridimensionale della facciata nel progetto brunelleschiano, come rivelano anche i profili metallici delle quattro porte di colore giallo. Tale struttura dialoga con una gigantografia posta sulla parete sud del chiostro, raffigurante una ricostruzione dell'assetto della controfacciata

della basilica, che a sua volta è collegata, concettualmente e fisicamente, mediante un asse longitudinale (di 54 metri circa) materializzato da un cordolo metallico ("lunga squillante sbarra d'acciaio")<sup>68</sup> ad un'altra immagine della colonna in asse nel presbiterio di Santo Spirito, collocata nella cappella di Sant'Antonio abate. L'artefice espositivo è rafforzato dalla similitudine fra il suddetto cordolo e la striscia marmorea che caratterizza l'articolazione pavimentale della medesima basilica fiorentina.

Nel Cappellone degli Spagnoli, dove si trova l'affresco di Andrea Bonaiuti che costituisce una straordinaria testimonianza visiva della cattedrale di Santa Maria del Fiore con la cupola secondo il progetto pre-brunelleschiano, i curatori al-

<sup>61</sup> Nel corso della mostra l'auto cambia; è possibile riconoscere una Fiat 500 e una Fiat 128 del 1975, PEDIO, *Mostra «Brunelleschi anticlassico»...* cit., p. 212.

<sup>62</sup> *Ibidem*.

<sup>63</sup> Per i modelli di Santo Spirito e San Lorenzo: progetto: P. Rosselli; esecuzione del modello dell'edificio: O. Superchi; esecuzione del plastico urbanistico: S. Galleri, M. Bartolozzi, O. Martelli. Per il modello della Cappella Pazzi. Progetto: P. Rosselli; esecuzione: O. Superchi. Per i modelli della Sacrestia Vecchia e della Rotonda degli Angeli: progetto: C. Pietramellara; esecuzione: C. Polastri, P. Petrozzi: [ZEV1], *Brunelleschi anti-classico...* cit., pp. 2-3.

<sup>64</sup> Per *Roma interrotta*: M.C. GHIA, *Al modo degli architetti. Mostra critica delle opere michelangiottesche 1964 e Roma interrotta 1978*, "Storia dell'Urbanistica", XIII, 2021, pp. 195-224.

<sup>65</sup> [ZEV1], *Brunelleschi anti-classico...* cit., pp. 4-5. È possibile avere una idea dell'installazione dalla ricostruzione fatta successivamente: si veda fig. 10.

Fig. 6 Veduta dell'allestimento del corridoio verso la cappella di Sant'Antonio abate, 1977 (© Archivio Lara-Vinca Masini, Centro per l'Arte Contemporanea Luigi Pecci di Prato).



<sup>66</sup> CAPOLEI, SARTOGO, *Brunelleschi anticlassico*... cit., p. 67.

<sup>67</sup> PEDIO, *Mostra «Brunelleschi anticlassico»*... cit., p. 205.

<sup>68</sup> B. ZEVI, *Architettura. Chi ha tradito Brunelleschi?*, "L'Espresso", XXIII, 41, 16 ottobre 1977, p. 119.

<sup>69</sup> Largo 4,50 m, alto 3 m, e sollevato a quota 1,20 m per poter essere ispezionato da sotto penetrandovi dal basso, ZEVI, *Architettura*... cit., p. 122.

<sup>70</sup> PEDIO, *Mostra «Brunelleschi anticlassico»*... cit., p. 217.

<sup>71</sup> *Cupola di Santa Maria del Fiore: il cantiere di restauro, 1980-1995*, a cura di C. Acidini Luchinat, R. Dalla Negra, Roma 1995.

<sup>72</sup> CAPOLEI, SARTOGO, *Brunelleschi anticlassico*... cit., p. 29. Di questa struttura venne realizzata un'altra versione, simile ma migliorata, per il padiglione italiano l'Expo di Tsukuba del 1985 progettato sempre da Sartogo con l'architetta e moglie Nathalie Grenon, P. SARTOGO, N. GRENON, *Tsukuba Expo'85: Padiglione italiano B*, "Scienza e tecnologia per la vita dell'uomo", "L'Architettura. Cronache e Storia", XXXII, 365, 1986, pp. 186-201.

<sup>73</sup> W. LATTES, *I visitatori alla mostra «Brunelleschi anticlassico»*. *Delusi da una provocazione*, "La Nazione", CXIX, 17 ottobre 1977, p. 3. Un articolo parla di «una multivisione di 900 immagini», M. LAZZERINI, *Oltre 13 mila visitatori alla mostra di Santa Maria Novella. Alla ricerca dei tesori brunelleschiani*, "L'Unità", LIII, 3 novembre 1977, p. 10.

lestiscono un'intera sezione dedicata alla grande impresa costruttiva (fig. 5). Trovano infatti spazio un complesso modello interpretativo della cupola<sup>69</sup>, con cui si intende comunicare la sua meta-funzione di innesco di un "processo centrifugo"<sup>70</sup>. L'oggetto in scala di 1:10 circa e percorribile, è costruito con corde e pannelli lignei ed è realizzato sotto la direzione di Salvatore Di Pasquale, che aveva partecipato alle ricerche e agli studi sul monumento propedeutici ai restauri che inizieranno nel 1980<sup>71</sup>. Gli otto setti in legno, relazionati al cono centrale (a sua volta formato da corde tenute in tensione da pesi), sono funzionali alla visualizzazione di come la "cupola di rotazione" risulta essere, in ogni punto rispetto alla candela centrale, l'intersezione fra coni e ci-

lindri<sup>72</sup>. Un altro modello della cupola più piccolo, questa volta in plexiglas, riporta in nero le lesioni riscontrate in occasione della rimozione delle tegole. Sempre in questo ambiente sono presenti disegni, documenti e immagini elaborate dal Minicomputer della Olivetti P6060, in grado di proiettare in pochi istanti un enorme numero di immagini della cupola, interne ed esterne da ogni prospettiva<sup>73</sup>.

Nel lungo corridoio che conduce alla cappella di Sant'Antonio abate grandi pannelli, appoggiati sul pavimento e inclinati a 30°, riportano 21 citazioni da scritti su Brunelleschi, selezionate da Franco Borsi<sup>74</sup>. La superficie pavimentale, che separa la doppia serie di pannelli, è segnata dal passaggio del lungo cordolo metallico sopra ricordato (fig. 6).



Fig. 7 Veduta della cappella dell'Annunciazione con installazione dedicata alla Trinità di Masaccio, 1977 (Firenze, Press Photo, Archivio Storico, n.856863; © Press Photo di Firenze).

La cappella dell'Annunciazione è occupata da un'installazione complessa, curata da Piero Sanpaolesi. Un modello al vero restituisce l'architettura della *Trinità* di Masaccio e, a fianco, sagome metalliche ripropongono le figure e il loro assetto nell'affresco (fig. 7). Nella parte basamentale, di quest'ultima composizione, è collocata una lavagna con un testo, scritto a mano, che si prolunga sul pavimento ed è firmato dallo stesso Sanpaolesi<sup>75</sup>. Zevi scrive che questa ricostruzione avrebbe voluto mettere in relazione l'architettura dipinta di Santa Maria Novella con l'assetto della Cappella Barbadori in Santa Felicità<sup>76</sup>.

L'ultima stazione, *Processo centrifugo*, localizzata nei pressi delle cappelle di Sant'Anna e di

Sant'Antonio abate, accoglie la gigantografia della colonna in asse di Santo Spirito, che costituisce il punto di arrivo dell'elemento longitudinale più volte richiamato. Tale spazio è caratterizzato dalla presenza di una serie di "tele emulsionate", tese tra ponteggi metallici, raffiguranti i "nodi anticlassici" (ripresi con visuali non ortogonali) delle architetture brunelleschiane: "compressioni e tensioni delle superfici da piane a concave e convesse, rotazioni e rivoluzioni"<sup>77</sup> (figg. 8-9).

Il percorso si conclude come è iniziato, ovvero con un *indicatore visivo* dal quale dipartono le strisce rosse, dello stesso colore, dunque, delle quattro porte previste nel progetto brunelleschiano del fronte di Santo Spirito.

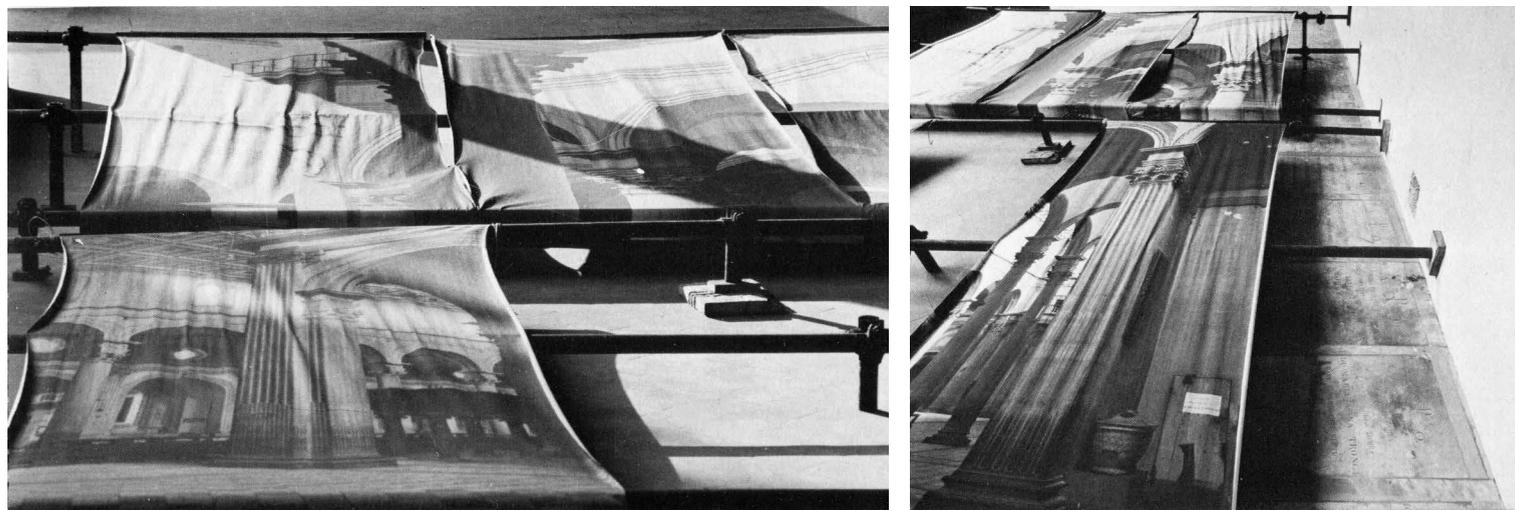
<sup>74</sup> ZEVI, *Architettura...* cit., p. 122. Purtroppo dei ventuno frammenti di testo soltanto nove sono stati riportati nel catalogo: oltre ai testi su Brunelleschi di Argan (1955), Sanpaolesi (1962); Luporini (1964), Michelucci (1972) e Ragghianti (1977), anche dal *De pictura* di Alberti (1435 ca.), dalla *Cronaca* di Benedetto Dei (seconda metà del XV secolo), dalla lettera del 15 maggio 1486 di Giuliano da Sangallo e da *Le vite* di Milizia (1786).

<sup>75</sup> Potrebbe trattarsi di una delle didascalie esplicative aggiunte in un secondo momento di cui parlano i quotidiani: si veda nota 83.

<sup>76</sup> ZEVI, *Architettura...* cit., p. 122.

<sup>77</sup> PEDIO, *Mostra «Brunelleschi anticlassico»...* cit., p. 205. Firpo, criticando pesantemente la mostra, riporta che "due giorni dopo [l'apertura] molte di quelle lenzuola erano afflosciate per le terre, con scoraggiato abbandono", L. FIRPO, *Il Brunelleschi e "loro"*, "La Stampa", CXI, 30 ottobre 1977, p. 2.

Figg. 8-9 Veduta dell'allestimento nei pressi della cappella di Sant'Antonio abate, 1977 (da Mostra «Brunelleschi anticlassico»... cit., p. 222).



<sup>78</sup> Le premesse di Zevi erano state di un “invito a pranzo con Brunelleschi”, ipotesi che però Bonito Oliva “ha trasformato in un dialogo pretestuale [chiedendo] agli artisti di occupare uno spazio in realtà inesistente” perché già occupato da un altro impegnativo intervento, quello degli architetti, carico di rimandi e di segni allusivi. L.V. MASINI, 1977, *giocare con Brunelleschi. Provocazioni e non, di scena a Firenze*, “Gazzetta del Popolo”, CXXXIV, 7 dicembre 1977, p. 18. Chiari al convegno afferma che l’invito, molto stimolante e provocatorio, toglieva molti timori perché diceva “be’, non c’è nessun bisogno che tu faccia uno studio su Brunelleschi. Ti chiediamo di agire con Brunelleschi come pretesto”: G. CHIARI, *Brunelleschi e noi*, in *Filippo Brunelleschi. La sua opera...* cit., pp. 1004-1005: 1004.

<sup>79</sup> Zevi, *Architettura...* cit., p. 122.

<sup>80</sup> ALVM, A-B0068-f11, 1977, [Articolo di Lara Vinca Masini]. AAT, H090, *Convegni (busta nuova)*, fasc. Brunelleschi (1977), Dépliant del Convegno Internazionale di Studi Brunelleschiani.

<sup>81</sup> MASINI, 1977, *giocare con Brunelleschi...* cit.

<sup>82</sup> M. PISTOLETTO, *L’arte assume la religione*. 1978, in *Michelangelo Pistoletto. Divisione e moltiplicazione dello specchio. L’arte assume la religione*, catalogo della mostra (Torino, Galleria Giorgio Persano, marzo 1978), Torino 1978, s.p.

<sup>83</sup> *Molti studenti per «Brunelleschi anti-classico»*, “L’Unità”, LIII, 25 novembre 1977, p. 10; *Quarantamila visitatori a «Brunelleschi anti-classico»*, “L’Unità”, LIV, 1 febbraio 1978, p. 11. Nei giorni successivi all’apertura della mostra, viste le iniziali critiche relative alle difficoltà di comprensione, viene apportata qualche modifica: sono aggiunti un discorso critico di Brandi in continua diffusione; delle didascalie chiarificatrici; e vengono organizzate visite guidate da parte degli architetti allestitori, L’ATDES, *I visitatori alla mostra...* cit.; EAD., *Intervista con Bruno Zevi...* cit.

<sup>84</sup> [B. Zevi], «Brunelleschi anticlassico» all’estero, “L’Architettura. Cronache e Storia”, XXIV, 269, 1978, p. 613; Roma, Archivio Bruno Zevi, 07/30, “1978”, 32; *La settimana dell’Architettura a Roma*, “L’Architettura. Cronache e Storia”, XXV, 286-287, 1979, pp. 204-209; G. GOLDFINE, *A fresh look at Brunelleschi*, “The Jerusalem Post Magazine”, 31 ottobre 1980, s.p.

Il percorso espositivo è arricchito da un’ulteriore mostra, connessa ma autonoma, all’evento principale: *Brunelleschi e noi*. Achille Bonito Oliva seleziona un gruppo di artisti chiamati a creare opere in dialogo con l’eredità brunelleschiana, che sono anche lasciati liberi di creare mettendosi in relazione con il costruito storico<sup>78</sup>. Gli artisti chiamati ad intervenire in questo “colloquio rischioso ed ipnotico, tra il futuribile e un modernissimo antecedente”<sup>79</sup> sono: Anselmo, Chiari, Fabro, Kounellis, Mauri, Merz, Paolini, Pisani, Pistoletto, Scialoja e Vedova (quest’ultimo però non presenta opere)<sup>80</sup>.

Degni di nota sono i contributi di Paolini, Merz e Pistoletto. In particolare, quest’ultimo, per *La luce è cieca*, utilizza uno spazio buio, “un recesso dentro le mura secolari del chiostro”<sup>81</sup> (fig. 10), sulla cui parete applica una piccola lastra di plexiglas trasparente riportante il titolo. Impercettibile all’inizio, abituandosi all’oscurità, la scritta compare rivelando un gioco poetico di contrasti chiaroscurali. La prima proposta di Pistoletto era quella di uno specchio come pala d’altare ma, scrive l’artista stesso, “ho cambiato idea dopo aver visto il rischio di essere frainteso che veniva dal ridondante uso di specchi fatto dagli architetti nella stessa mostra”<sup>82</sup>.

Nonostante le iniziali incomprensioni da parte del grande pubblico e degli esperti la mostra consegue un grande successo, soprattutto tra i non addetti ai lavori. Viene infatti colta la novità dell’approccio all’opera di Brunelleschi, e l’evento si conclude con un bilancio positivo (afflusso giornaliero di oltre 400 studenti, e oltre 40.000 visitatori totali)<sup>83</sup>. Il fascino e l’interesse suscitati portarono la mostra, concepita fin dall’origine come itinerante, a percorrere un tragitto mondiale che si concluderà nel 1980<sup>84</sup> (fig. 11).



Fig. 10 Michelangelo Pistoletto, 'La luce è cieca', opera collocata nel percorso espositivo della mostra, 1977 (© Archivio Pistoletto Biella).

Fig. 11 Roma, Chiostro di Santa Maria della Pace, Veduta dell'installazione dedicata alla basilica di Santo Spirito nell'ambito del riallestimento della mostra 'Brunelleschi anti-classico', 1979 (da F. Capolei, *Vertice al vortice*, Roma 1979, p. 120).

