

MARIO BELLINI E IL PROGETTO DI ALLESTIMENTO DELLA MOSTRA *IL TESORO DI SAN MARCO* PRESENTATO DALLA OLIVETTI (1984-1987)

The 1980s marked a period of intense collaboration between Mario Bellini and the Olivetti company, encompassing the creation of both design objects and display solutions. Among these was the design for the Treasure of St. Mark exhibition, inaugurated in Paris in March 1984 and subsequently toured in Cologne, London, New York, Los Angeles, Dallas, Chicago, Rome, Milan, and Venice. The event was part of Olivetti's broader initiative aimed to the preservation and enhancement of the Italian cultural heritage, showcasing a selection of some of the most valuable artifacts from Venice's collection of Eastern Byzantine and Islamic art, and of Western medieval art. Bellini's exhibition design emphasized the rarity and uniqueness of the artefacts through innovative display solutions. Central to this approach was the use of pyramid-shaped cases illuminated from above, designed to be mobile and adaptable to different museum contexts, while enveloping the surrounding space in semi-darkness to heighten the visual impact of the exhibits. By analyzing textual and visual sources preserved in the Olivetti Historical Archive Association and the Mario Bellini Architects studio, the article aims to reconstruct and critically examine this exhibition, while investigating the role played by the Olivetti company and the groundbreaking design solutions proposed by the Milanese architect and designer for this occasion.

Gli anni Ottanta corrispondono per Mario Bellini a un periodo di intensa collaborazione con l'azienda Olivetti, che investe tanto la progettazione di oggetti di design (come la serie di macchine per scrivere elettroniche ET 111 del 1983 ed ETP 55 del 1987), quanto la creazione di soluzioni espositive per la grande mostra del Tesoro di San Marco inaugurata nel marzo 1984 al Grand Palais di Parigi, poi itinerante tra Colonia, Londra, New York, Los Angeles, Dallas, Chicago, Roma, Milano e Venezia.

L'evento s'inserisce nell'ambito dell'attività di conservazione e valorizzazione del patrimonio storico-artistico nazionale promossa dall'azienda di Ivrea, che negli anni Settanta aveva trovato un importante precedente nel restauro dei Cavalli della basilica di San Marco e nella loro esposizione, tra il 1979 e il 1982, a Londra, New York, Città del Messico, Parigi, Milano e Berlino. A pochi anni di distanza, la mostra dedicata al Tesoro della basilica marciana su proposta del responsabile delle iniziative culturali Olivetti, Renzo Zorzi, riprende e rilancia questa formula espositiva itinerante offrendo all'attenzione del pubblico internazionale una selezione di alcuni tra i più preziosi oggetti della raccolta veneziana di arte dell'Oriente bizantino e islamico, e del Medioevo occidentale.

L'allestimento di Bellini esalta il carattere di rarità e unicità dei manufatti esposti, attraverso la creazione di dispositivi ostensivi fondati sul tema della vetrina piramidale illuminata dall'alto, mobile e flessibile nell'adattarsi alle diverse am-

bientazioni museali, calando lo spazio circostante nella semioscurità.

Attraverso lo studio di fonti testuali e visive conservate presso l'Archivio Storico Olivetti e lo studio Mario Bellini Architects, le pagine che seguono intendono ricostruire e analizzare questo caso espositivo ancora privo, ad oggi, di mirati approfondimenti storico-critici, indagando il ruolo della committenza e le inedite soluzioni progettuali proposte per l'occasione dall'architetto e designer milanese¹.

Le ragioni della mostra e il precedente espositivo della quadriga marciana

La mostra il Tesoro di San Marco – la più importante raccolta di oreficeria medievale – organizzata dalla Olivetti in collaborazione con la Procuratoria di San Marco, conclude a Venezia, nei Saloni di palazzo Ducale, un percorso che l'ha vista nel giro di quasi tre anni ospite dei maggiori musei europei ed americani.

I suoi risultati culturali, così come il successo di pubblico (oltre due milioni di visitatori), sono stati di grande rilievo: la mostra, infatti, oltre agli studi per il catalogo, edito da Olivetti, ha dato luogo al simposio newyorkese sull'arte bizantina e ad una serie non ancora conclusa di ricerche e contributi specialistici².

Con queste parole il comunicato della mostra sul Tesoro di San Marco, diffuso il 10 aprile 1987 dall'ufficio stampa della Olivetti, sintetizza i principali traguardi raggiunti – in termini sia di pubblico, sia di aggiornamento scientifico – dalla grande esposizione itinerante avviata tre

anni prima e giunta, a quella data, alla sua tappa conclusiva. Dopo la presentazione inaugurale a Parigi presso il Grand Palais (24 marzo-25 giugno 1984), un'ampia selezione di circa quaranta pezzi della prestigiosa raccolta marciana era stata esposta presso rilevanti sedi europee e statunitensi, quali il Römisch-Germanisches Museum di Colonia, il British Museum di Londra, il Metropolitan Museum of Art di New York, il County Museum of Art di Los Angeles, il Museum of Art di Dallas, l'Art Institute di Chicago, il palazzo del Quirinale a Roma, il palazzo Reale a Milano e, infine, il palazzo Ducale a Venezia. Organizzata dalla Direzione Relazioni Culturali dell'azienda di Ivrea, la mostra aveva assunto sin dalla sua gestazione una chiara dimensione istituzionale e internazionale, grazie alle collaborazioni instaurate con la Procuratoria di San Marco, la Réunion des musées nationaux di Parigi e il Metropolitan Museum of Art di New York³.

Le ragioni di un simile, ambizioso progetto devono essere rilette – come anticipato – alla luce dell'impegno profuso dalla Olivetti nella tutela e promozione del patrimonio artistico italiano; un'attenzione concretizzata soprattutto a partire dalla seconda metà degli anni Sessanta tanto in campagne di conservazione e restauro a favore dei beni storico-artistici diffusi sul territorio nazionale, quanto in grandi mostre pensate come veri e propri progetti culturali⁴. Questi interventi, com'è stato puntualmente sottolineato, “quasi sempre hanno superato la dimensione della pura sponsorizzazione finanziaria, per assumere, in



pagina 29

Fig. 1 E. Bonfante, Copertina del libro-catalogo della mostra itinerante 'Il Tesoro di San Marco', 1986.

linea con la sensibilità e l'impostazione aziendale di Adriano Olivetti, la forma di un contributo di idee, di cultura, competenze tecnologiche e capacità organizzative finalizzate a un'autentica valorizzazione del patrimonio artistico"⁵.

Si tratta di un'azione culturale che aveva trovato un primo ed emblematico banco di prova, abbracciando tanto il filone del restauro quanto quello della promozione espositiva, nella mostra itinerante dedicata tra il 1968-1971 agli affreschi fiorentini. Questi ultimi, rimossi dai loro luoghi originari a causa della grave alluvione che aveva colpito la città di Firenze nel novembre 1966 e restaurati grazie al contributo dell'azienda eporediese, erano stati presentati al pubblico in sei diverse istituzioni europee e americane anche come segno di gratitudine del capoluogo toscano e dell'Italia intera verso tutti quei paesi che avevano tempestivamente offerto il loro aiuto e sostegno a seguito di quel tragico evento. Tra le sedi museali ed espositive che aderirono al progetto, figurano il Metropolitan Museum di New York e il palazzo Reale di Milano; realtà che avrebbero ospitato alcuni anni dopo le mostre itineranti dei Cavalli e del Tesoro di San Marco, come a sancire una sorta di continuità ideale tra queste iniziative⁶.

Risulta rilevante sottolineare il ruolo di primo piano svolto in queste come in altre simili imprese da Renzo Zorzi, responsabile dal 1965 della Direzione Relazioni Culturali, Disegno Industriale, Pubblicità (DRCDIP) della Olivetti. Per circa un ventennio, Zorzi coordina lo stile, l'immagine e l'identità della colta e raffinata azienda di Ivrea promuovendo attività di restauro, la creazione di libri d'arte e di grandi mostre itineranti dedicate alla valorizzazione di opere d'arte del passato, così come alla cultura del progetto tecnico e creativo integrato con i processi produttivi⁷. Determinante, in questo processo, è il coinvolgimento di grandi architetti e designer italiani ed esteri tanto nella progettazione di oggetti, showroom, stabilimenti e allestimenti espositivi,

quanto nella comunicazione grafica ed editoriale. Un disegno, quindi, in cui lo sguardo rivolto al patrimonio storico e alla tradizione convive e si alimenta grazie a un proficuo dialogo con l'innovazione nei diversi ambiti della cultura progettuale e creativa.

Per la mostra degli affreschi fiorentini presso la sede londinese della Hayward Gallery (*Frescoes from Florence*, 3 aprile-15 giugno 1969), è lo stesso Zorzi a incaricare come progettista dell'allestimento Carlo Scarpa, che trasforma per l'occasione gli interni brutalisti, in cemento a vista, dell'edificio del Southbank Centre in una sequenza razionale e al contempo altamente suggestiva⁸. "Gli spazi irregolari e sordi", ricorda Zorzi, "furono annullati dalla sapienza dell'illuminazione e dall'impiego di pannelli e separazioni che crearono un nuovo ambiente, isolando gli affreschi, talora frammenti stupendi, ma anche opere restituite nella loro interezza, dal contesto, dando a ciascuno una visibilità e un vigore, una presenza perentoria e insieme una concretezza di smagliante evidenza"⁹.

L'interesse riscosso a livello internazionale dalle soluzioni espositive adottate per l'occasione da Scarpa, portò alla scelta di coinvolgere nuovamente l'architetto veneziano in quello che si sarebbe profilato come "l'evento fino a quel momento più importante delle iniziative Olivetti nel campo delle esposizioni d'arte"¹⁰, ossia la grande mostra itinerante ideata nel 1978 e sviluppata tra il 1979-1982 intorno alle antiche statue equestri in bronzo avventurosamente approdate a Venezia dopo la conquista crociata di Bisanzio (1204) e innalzate in posizione dominante sulla facciata della basilica di San Marco.

L'iniziativa era stata promossa dall'azienda di Ivrea in diretta continuità con l'intervento di restauro realizzato grazie al suo stesso contributo e che nel corso degli anni Settanta aveva reso necessario l'allontanamento della quadriga marcianna dalla città di Venezia¹¹. Collocata sotto la loggia della chiesa e quindi costantemente esposta

¹ Questa ricerca ha beneficiato dei fondi dell'Università di Parma attraverso l'azione Bando di Ateneo 2021 per la ricerca cofinanziata dal MUR-Ministero dell'Università e della Ricerca - D.M. 737/2021-PNR-PNRR-NextGenerationEU. Lo studio è stato condotto nell'ambito del progetto Medieval Art on display: exhibition designs in Italy from the second post-war period to today (2022-2023), coordinato da chi scrive e da Giorgio Milanese. Desidero ringraziare Raffaele Cipolletta (Mario Bellini Architects) e Lucia Alberton (Associazione Archivio Storico Olivetti) per il prezioso supporto dato a questa ricerca.

² *Il Tesoro di San Marco ritorna a Venezia*, comunicato stampa, Venezia, 10 aprile 1987, Associazione Archivio Storico Olivetti, Ivrea (d'ora in avanti AASOI), Fondo DCUS-Direzione Comunicazioni Ufficio Stampa, Comunicati Stampa, 982.

³ È quanto specificato nel colophon del libro-catalogo *Il Tesoro di San Marco*, catalogo della mostra, ed. it. a cura di R. Cambiagli, Milano 1986.

⁴ Sul tema degli imprenditori italiani e del loro sostegno alla cultura si veda, più in generale: G. BERTA, *Le idee al potere. Adriano Olivetti e la fabbrica di Comunità*, Milano [1980]; A. BOIME, *Artisti e imprenditori*, Torino 1990; *Fare impresa con la cultura: Milano nel secondo dopoguerra (1945-1960)*, a cura di P. Landi, Bologna 2013.

⁵ E. TINACCI, *Mia memore et devota gratitudine. Carlo Scarpa e Olivetti 1956-1978*, Roma 2018, p. 226.

⁶ Oltre al Metropolitan Museum e al palazzo Reale, le altre sedi espositive coinvolte furono la Hayward Gallery di Londra, il Rijksmuseum di Amsterdam, il Nationalmuseum di Stoccolma e la Lyngby Park Kapel di Copenhagen.

⁷ Per approfondimenti sulle 'mostre tecniche' ideate e organizzate dalla Olivetti nel corso degli anni si rimanda a: C. TOSCHI, *L'idioma Olivetti 1952-1979*, Macerata 2018; *Identità Olivetti. Spazi e linguaggi 1933-1983*, a cura di D. Fornari, D. Turrini, Zurigo 2022 (in particolare pp. 116-241).

⁸ Cfr. TINACCI, *Mia memore et devota gratitudine...* cit., pp. 225-239. Sulla mostra e sull'allestimento scarpiano si veda inoltre M. DALAI EMILIANI, *Mostra Frescoes from Florence. Londra, Hayward Gallery, 3 aprile-15 giugno 1969*, in *Carlo Scarpa. Mostre e musei 1944-1976. Case e paesaggi 1972-1978*, catalogo della mostra (Verona, Museo di Castelvecchio, Vicenza, Centro Internazionale di Studi Andrea Palladio, 10 settembre-10 dicembre 2000), a cura di G. Beltrami, K.W. Forster, P. Marini, Milano 2000, pp. 212-215.

⁹ R. ZORZI, *Per una storia dei rapporti tra Carlo Scarpa e Olivetti*, in *Carlo Scarpa. Mostre e musei...* cit., pp. 25-40: 38.

¹⁰ *Ibidem*.

¹¹ *I Cavalli di San Marco*, [a cura di G. Perrocco, R. Zorzi], s.l. 1981.

ai danni degli agenti atmosferici e dell'inquinamento, la serie di statue bronzee era stata oggetto sin dal decennio precedente di viva attenzione da parte di studiosi e specialisti, come attesta un trafiletto della rivista *Domus* relativo al convegno svoltosi nell'ottobre 1965 a Spoleto e centrato proprio sugli urgenti problemi conservativi del gruppo scultoreo¹². La scelta di Olivetti di intervenire in un progetto di tale natura era stata in parte guidata dalla posizione di Bruno Visentini, che ricopriva all'epoca il ruolo di presidente dell'azienda ed era inoltre a capo della Fondazione Cini e del Comitato Italiano per la tutela di Venezia¹³.

L'incarico di allestire la mostra dedicata a uno dei simboli più iconici della città lagunare venne accettato con entusiasmo da Scarpa (dato anche il tema "così veneziano che lo toccava nelle viscere", ricorda sempre Zorzi)¹⁴, che iniziò a lavorare alla proposta per la prima tappa londinese quando un tragico incidente avvenuto il 28 novembre 1978 a Sendai, in Giappone, mise fine alla sua vita. I lavori vennero ripresi così dall'architetto inglese Alain Irvine – già collaboratore di Scarpa per la mostra *Frescoes from Florence* – che ideò per l'occasione soluzioni espositive sempre variate per presentare, nelle diverse sedi museali, la quadriga marciana attraverso punti di vista inediti rispetto alla sua consuetudinaria sistemazione sulla facciata della basilica¹⁵. Il programma di restauro prevedeva, difatti, una diversa presenza degli antichi cavalli nelle varie sedi coinvolte nell'iniziativa: "dalla sola testa del primo di essi, già uscita dal restauro smagliante di riflessi dorati, nella prima sede, via via fino all'intero gruppo dei quattro" esposto a Berlino e a Milano¹⁶, dove la quadriga venne presentata su una piattaforma sopraelevata circondata da ampie gradinate, consentendo così ai visitatori di osservare l'intero gruppo scultoreo da diverse angolazioni e prospettive.

Il dialogo avviato allora con la Procuratoria di San Marco e il grande successo riscosso dal tour

internazionale delle antiche statue equestri (che raggiunse i due milioni e mezzo di visitatori)¹⁷, posero le basi per il progetto espositivo itinerante volto a presentare al grande pubblico una ricca selezione di capolavori di oreficeria, smalti e pietre lavorate appartenenti a una delle più prestigiose raccolte d'arte medievale, il cui nucleo originario era giunto a Venezia – come i cavalli bronzee – dopo la conquista di Bisanzio, subendo nel corso dei secoli alterne vicende e ricevendo nuovi apporti da culture diverse per epoca e per civiltà.

La diretta continuità e complementarità tra i due eventi è sottolineata dal presidente della Olivetti, Carlo De Benedetti, in apertura del suo contributo per l'approfondito e rigoroso libro-catalogo del *Tesoro di San Marco* (fig. 1), quando afferma che le due esposizioni

nascono da una stessa ispirazione e intenzione, si integrano vicendevolmente e in qualche modo si completano, anche se tanti elementi di differenza e di alterità ne segnano la fisionomia, i limiti temporali e i valori culturali. Ma entrambe hanno come necessario punto di partenza un evento che influì profondamente sulla storia d'Europa, la conquista di Costantinopoli da parte dei veneziani al tempo della quarta Crociata, con tutto ciò che essa significò per gli sviluppi dell'arte, della cultura e più in generale della storia e della civiltà del Continente; entrambe hanno come fulcro, elemento di convergenza e di irradiazione, quel monumento unico, insieme centro di vita religiosa e civile, luogo dello spirito e testimonianza di genialità umana, che è la basilica di San Marco a Venezia; entrambe sotto il segno di un tema specifico, allora quello delle origini della misteriosa quadriga [...], ora quello di un "Tesoro" [...] senza possibilità di confronti per preziosità, rarità (e in qualche caso di assoluta unicità) degli oggetti che lo costituiscono¹⁸.

Come sottolineato da alcuni articoli pubblicati per il vernissage parigino, il progetto di questo nuovo evento espositivo si pone anch'esso in diretta continuità con un delicato intervento di restauro, intrapreso – in questo caso – in occasione della ristrutturazione degli ambienti del

¹² *Un convegno per la salvaguardia dei Cavalli di San Marco*, "Domus", 422, 1965, s. p.

¹³ B. VISENTINI, *Varietà e unità di Venezia*, in *I Cavalli di San Marco*... cit., pp. XIII-XVI.

¹⁴ ZORZI, *Per una storia*... cit., p. 39.

¹⁵ Dopo la prima tappa inglese alla Royal Academy di Londra, la mostra venne ospitata tra il 1979 e il 1982 presso le seguenti sedi: Metropolitan Museum of Art di New York, Musée de l'Art Moderne di Città del Messico, Gran Palais di Parigi, palazzo Reale a Milano e Martin Gropius Bau di Berlino.

¹⁶ ZORZI, *Per una storia*... cit., p. 40.

¹⁷ Questo dato viene significativamente riportato in una recensione dedicata alla mostra sul *Tesoro di San Marco: Assessore e Olivetti tra i Tesori*, "L'Unità" (supplemento Milano Lombardia), 3 ottobre 1986, AASOI, Fondo Centro Culturale Olivetti Milano, Grandi Esposizioni, 111.

¹⁸ C. DE BENEDETTI, in *Il Tesoro di San Marco*... cit., pp. XIII-XV: XIII. Il volume, pubblicato in inglese nel 1984 (ma stampato nel 1985) e in italiano nel 1986, è introdotto da una serie di contributi a firma di Guido Perocco, Hansgerd Hellenkemper, Sergio Bettini, a cui segue un catalogo delle opere strutturato in quattro ampie sezioni (Antichità e Alto Medioevo, Arte bizantina, Arte islamica, Arte occidentale), con saggi di approfondimento degli studiosi Daniel Alcouffe, Margaret E. Frazer, William D. Wixom, Danielle Gaborit-Chopin, e schede storico-critiche di quarantasette pezzi appartenenti alla raccolta. Tra i principali testi di riferimento per gli studi sul *Tesoro* che anticipano l'impresa culturale della Olivetti, si ricorda l'opera diretta da H.R. HAHNLOSER, *Il Tesoro di San Marco*, I-II, Milano 1965-1971.

Fig. 2 M. Bellini, *Teche per l'allestimento della mostra itinerante 'Il Tesoro di San Marco'*, 1984-1987 (foto M. Carrieri; © Mario Bellini Archive).



complesso marciano in cui la raccolta era stata fino ad allora conservata e presentata. “Il Tesoro”, si legge in un ritaglio stampa del 15 marzo 1984, “era custodito fino a ieri in alcune vetrine, soltanto in parte ben visibili al pubblico: quando tornerà [...] sarà posto in una luce migliore e quindi valorizzato, come è avvenuto per i quattro cavalli di bronzo dorato, che sono da un anno nel cosiddetto museo, al riparo dalle intemperie, dopo il restauro”¹⁹. È ciò che puntualizza lo stesso Zorzi rimarcando la finalità di questo tipo di operazioni culturali orchestrate dall’azienda di Ivrea da oltre un decennio: “Come tutte le mostre Olivetti, anche questa del Tesoro di San Marco è una proposta storico-critica, ma anche una riflessione sui problemi del restauro e della conservazione delle opere che vengono segnalati all’attenzione delle istituzioni e dell’opinione pubblica”²⁰. Oltre alla rarità e varietà degli oggetti esposti (quali calici, patene, vasi, lampade, reliquiari, legature, croci, candelabri, realizzati

per usi religiosi o civili nei materiali più pregiati dall’oro all’argento, dal cristallo di rocca alle pietre dure), l’eccezionalità dell’evento risiede nel fatto che si tratta della prima occasione in cui i pezzi del Tesoro fuoriescono dalle mura della basilica di San Marco, luogo in cui erano conservati da oltre sette secoli, per essere presentati e ricontestualizzati temporaneamente all’interno di ambienti museali.

Mario Bellini per la Olivetti

In questa nuova impresa culturale, il progetto di allestimento gioca – ancora una volta – un ruolo di primo piano, come dimostra la scelta di affidarne la sua ideazione e realizzazione a Mario Bellini, architetto e designer milanese di riconosciuta fama che vantava a quella data una collaborazione ventennale con la Olivetti.

Fino a quel momento però, l’intensa e continuativa attività professionale di Bellini per l’azienda di Ivrea era stata rivolta pressoché esclusiva-

¹⁹ Il famoso Tesoro di San Marco sarà esposto a Parigi, “Il Gazzettino”, 15 marzo 1984, AASOI, Fondo DCUS-Direzione Comunicazioni Ufficio Stampa, Terzo versamento, 3869.

²⁰ La citazione è riportata in G. CARRARI, *Ori, smalti, argenti antichi a Parigi: il Tesoro di San Marco*, “La Repubblica”, 16 marzo 1984, AASOI, Fondo DCUS-Direzione Comunicazioni Ufficio Stampa, Terzo versamento, 3869.

mente alla progettazione di macchine elettroniche e da calcolo, caratterizzate da una “ricerca tesa non solo alla soluzione formale dei diversi problemi, ma a uno studio accurato dell’impiego di nuove tecnologie e di nuovi materiali”, consentendo così “ad ogni macchina di identificarsi con un suo design particolare ed essenziale”²¹. Una ricerca in continuo sviluppo avviata nei primi anni Sessanta con la creazione della marchetta magnetica CMC7 (1963) e della calcolatrice programmabile P101 (1965); antesignana, quest’ultima, del personal computer e caratterizzata, come altri progetti di quegli anni, da un “un design morbido”, dalle curve controllate, “attentamente studiato per non intimorire gli utenti”, senza però nascondere l’innovativa tecnologia presente al suo interno²².

Il lavoro di Bellini per la Olivetti si protrarrà nei decenni successivi trovando nel corso degli anni Ottanta – quindi in concomitanza con l’incarico per l’allestimento della mostra itinerante *Il Tesoro di San Marco* – nuove occasioni di sperimentazione con l’ideazione di quattro macchine per scrivere elettroniche, quali Praxis 35 (1980), Praxis 20 (1983), ET 11 (1983) ed ETP 55 (1987). Si tratta di oggetti che abbandonano sia le linee morbide, quasi organiche, dei primi progetti, sia le influenze pop alla base di alcuni successivi prodotti (come il calcolatore elettronico ‘da mano’ Divisumma 18 del 1973), per sviluppare forme più spigolose, dai toni scuri o ‘fangosi’, giocate sul tema del piano inclinato; caratteristiche, queste, che è possibile in un certo qual modo ritrovare – sia pur su una diversa scala progettuale – nelle coeve teche piramidali progettate per la mostra del Tesoro.

Nonostante l’attività di Bellini si fosse fortemente orientata, fino a quella data, nel campo dell’industrial design grazie alle collaborazioni instaurate con le principali aziende italiane del settore²³, non erano mancate significative sia pur sporadiche occasioni di confronto con il tema

dell’allestimento temporaneo. È ciò che testimonia uno dei suoi primi incarichi giovanili, commissionatogli nel 1960 da Augusto Morello e da Gio Ponti, promotori del premio di design Compasso d’Oro istituito sei anni prima da La Rinascente e promosso dall’Associazione per il Design Industriale (ADI)²⁴. L’incarico riguardava la presentazione di trentadue prodotti del design italiano premiati o soltanto segnalati per quella sesta edizione. Per l’occasione, Bellini colloca liberamente gli oggetti e gli arredi in maniera scenografica al centro dello spazio, privo di delimitazioni interne, della sala delle Cariatidi posta al piano nobile del palazzo Reale di Milano (lo stesso luogo in cui sarebbe stata allestita la mostra sul Tesoro). La documentazione fotografica dell’evento restituisce il suggestivo contrasto creatosi così tra l’ambiente neoclassico – sia pur rovinosamente danneggiato dai bombardamenti del 1943 e allora non ancora restaurato – e le forme innovative degli oggetti selezionati, tra cui spiccano visivamente per scala dimensionale una tenda da campeggio, un’imbarcazione con vele tenute costantemente gonfie da un ventilatore, un’automobile e un aeroplano da turismo²⁵.

A circa vent’anni di distanza, la scelta della Olivetti di incaricare Bellini per un progetto interamente dedicato alla presentazione dei preziosi manufatti del Tesoro può essere ricondotta proprio alla familiarità e sensibilità dimostrata nel corso di tutta la sua attività verso la scala dell’oggetto in tutti i suoi diversi aspetti tecnologici, funzionali e formali.

Il Tesoro esposto e il tema della vetrina-contenitore

L’allestimento della mostra itinerante trova difatti il suo perno nel dispositivo ostensivo della vetrina-contenitore concepita come entità autonoma e replicabile, tale da potersi adattare a tutti i luoghi e riconfigurare di volta in volta lo spa-

²¹ Mario Bellini per la Olivetti, “Domus”, 494, 1971, pp. 32-41: 32. Dopo essersi laureato nel 1959 presso il Politecnico di Milano, Bellini intraprende una collaborazione con l’Ufficio Sviluppo de La Rinascente diretto da Augusto Morello. Nel 1962, all’età di ventisette anni, inizia a lavorare nella Divisione Elettronica della Olivetti.

²² D. Sudjic, *Il caso Mario Bellini*, in Mario Bellini. *Italian Beauty. Architecture, design and more*, catalogo della mostra (Milano, Triennale, 19 gennaio-19 marzo 2017), a cura di F. Moschini, Cinisello Balsamo 2017, pp. 61-71: 63.

²³ Per approfondimenti sull’attività di Bellini designer, si rimanda a *Mario Bellini designer, exhibition catalogue* (New York, Museum of Modern Art, 24 June-12 September 1987), edited by C. McCarty, New York 1987; E. MORTEO, *Furniture, Machines & Object*, London 2015.

²⁴ Il premio Compasso d’Oro si svolse dal 25 febbraio al 12 marzo 1960 presso il palazzo Reale di Milano. Cfr. *Mario Bellini architetto*, a cura di E. Ranzani, Cinisello Balsamo 2016, p. 296.

²⁵ Un’ampia selezione di immagini fotografiche dell’allestimento è pubblicata sul sito web dello studio Mario Bellini Architects e accompagnata da una nota descrittiva di Ermanno Ranzani: <https://bellini.it/portfolio-articoli/installation-for-exhibition-design-compasso-doro-1960/> (consultato il 4 settembre 2024). L’anno successivo, Bellini avrebbe ricevuto un nuovo incarico dall’ADI per allestire, in occasione della grande manifestazione Italia ’61 a Torino (1 maggio-31 ottobre 1961), l’esposizione degli oggetti premiati e selezionati per la nuova edizione del premio Compasso d’Oro.

Fig. 3 M. Bellini, *Teca della mostra itinerante 'Il Tesoro di San Marco'*, 1984-1987 (foto M. Carrieri; © Mario Bellini Archive).



²⁶ Riporta la nota: “L’espositore che è divisibile in due parti per facilitarne il trasporto è munito di illuminazione regolabile e incorporata e di sofisticati sistemi di allarme. I materiali impiegati sono acciaio inox verniciato e cristallo temperato. Base in acciaio inox verniciato. Piano in lastra di alluminio e lega rivestita in seta. Campana in acciaio inox verniciato e cristallo temperato. Lampade in acciaio inox verniciato e plastica. Sistemi di sicurezza meccanici, elettrici e magnetici”. *Bacheca progetto di Bellini per la mostra itinerante dei “Tesori di San Marco”*, AASOI, Fondo Centro Culturale Olivetti Milano, Grandi Esposizioni, 111.

²⁷ G. CELANT, *Prefazione*, in *Mario Bellini. Italian Beauty...* cit., pp. 13-35: 21. Appartengono inoltre a questa serie di oggetti progettati da Bellini per Cassina in forma di ‘microarchitettura’, i tavoli *La Corte* (1976), *La Rotonda* (1977) e *La Basilica* (1977).

zio dell’esposizione (figg. 2-3). La teca ideata per l’occasione da Bellini si compone di due parti tra loro scomponibili per agevolarne il trasporto, come sottolinea un foglio dattiloscritto conservato tra le carte dell’azienda di Ivrea e contenente alcune note descrittive su questo elemento strutturante l’intero progetto allestitivo²⁶. La parte inferiore è caratterizzata da quattro massicce gambe a forma cilindrica che si innestano ai vertici della superficie piana quadrata destinata alla collocazione degli oggetti da esporre. Si tratta di una

configurazione che presenta evidenti richiami al tavolo *Il Colonnato* (1977) appartenente alla serie di mobili progettati alcuni anni prima dal designer-architetto milanese per l’azienda Cassina²⁷: una ‘microarchitettura’ che, in un gioco di rimandi e citazioni dal sapore postmodernista, rievoca l’aspetto dei portici colonnati dei templi classici, riprendendo in forma stilizzata ed essenziale il tema della successione di pilastri volti a sostenere qui il piano del tavolo (fig. 4). Nonostante la materia nobile del marmo impiega-



Fig. 4 M. Bellini, *Il Colonnato*, tavolo, Cassina, 1977
(© Mario Bellini Archive).

ta nel design domestico di Cassina lasci il posto, nella vetrina-contenitore, all'acciaio inox verniciato, permane l'idea estetica e concettuale volta a ripensare l'oggetto come fosse un monumento in scala ridotta, un tempio in miniatura con la finalità di solennizzare, in questo caso, i capolavori del Tesoro collocati al di sopra di esso.

Sopra la base quadrata, s'innesta una campana in cristallo trasparente temperato di forma piramidale, con un faretto d'illuminazione laterale e un altro nascosto all'interno della cuspide, tale da irradiare la luce dall'alto e accrescere così l'aura del manufatto esposto isolatamente al suo interno. Alla componente estetica e comunicativa dell'oggetto-vetrina si unisce quella legata alla sperimentazione tecnologica, come rileva nell'ottobre 1987 una nota di *Domus* (diretta allora dallo stesso Bellini)²⁸, puntando l'accento sull'impiego di uno speciale cristallo, il 'Visalarm' fornito dall'azienda Saint Gobain, che risponde alle particolari esigenze di sicurezza connesse all'esposizione dei preziosi reperti del Tesoro. "Il 'Visalarm' – si legge – associa alla sicurezza passiva data dalla sicurezza stessa del vetro stratificato, la sicurezza attiva del cristallo temperato che, frantumandosi capillarmente, interrompe il circuito e fa scattare l'allarme"²⁹.

Una quarantina sono le bacheche 'a tempio' allestite nei vari contesti espositivi per presentare altrettanti oggetti dell'antica collezione veneziana. Grazie alla documentazione fotografica dell'evento conservata presso lo studio Mario Bellini Ar-

chitects ed eseguita da Mario Carrieri (autore specializzato nella fotografia d'oggetto tutta giocata su un attento e calibrato gioco di luci)³⁰, è possibile individuare un aspetto ricorrente nelle diverse riproposizioni della mostra itinerante, ossia quello di calare l'intero ambiente nella penombra. Una scelta, questa, volta a ricreare scenograficamente l'atmosfera di semioscurità e raccoglimento propria dei luoghi di culto. Quella stessa atmosfera che, nella storia della museografia italiana del secondo dopoguerra, era stata suggestivamente esaltata da Franco Albini riconfigurando, tra il 1952-1956, gli ambienti ipogei della cripta di San Lorenzo a Genova in uno scrigno atto ad accogliere le opere di oreficeria e argenteria di epoca medioevale, rinascimentale e barocca appartenenti al tesoro della cattedrale.

Nell'allestimento di Bellini, la dimensione di semioscurità consente tanto di annullare i connotati degli spazi museali ed espositivi – *altri* rispetto al contesto di provenienza del Tesoro veneziano – in cui la mostra viene di volta in volta allestita, quanto di attenuare i riflessi e quindi la materialità delle superfici vetrate delle bacheche. Viene conferita così piena centralità alle piramidi di luce e quindi alle coppe, ai calici, ai reliquiari e agli altri oggetti che, osservabili da ogni lato nei loro diversi profili, colori e materiali, appaiono "sospesi e assoluti in quelle smaterializzate lanterne magiche"³¹.

Sulla dimensione scenografica e teatrale dell'allestimento – componente, questa, che è stata

²⁸ Nel 1986 Bellini diviene direttore di *Domus*, incarico che ricoprirà fino al 1991.

²⁹ *Tesoro in mostra*, "Domus", 687, 1987, s. p. Si segnala inoltre come la rivista milanese avrebbe dedicato dieci anni dopo all'allestimento di Bellini il servizio *Mario Bellini. Vettrine per un tesoro. Show-cases for a treasure*, in *Esporre: la messinscena dell'effimero*, "Domus Dossier", V, 1997, 5, pp. 49-51.

³⁰ Carrieri inizia il proprio percorso fotografico negli anni Cinquanta a Milano, specializzandosi dall'inizio del decennio successivo nella fotografia legata all'industria del design da un lato, e al patrimonio artistico dell'Umanità dall'altro (in particolare, in quest'ultimo caso, alle sculture antiche di varie epoche e provenienze). Sempre di Carrieri sono inoltre le immagini fotografiche degli oggetti del Tesoro di San Marco pubblicate nel libro-catalogo della Olivetti. Per approfondimenti sulla sua attività fotografica, si veda: *Mario Carrieri. Amata luce*, catalogo della mostra (Milano, Fondazione Stelline, 21 ottobre-18 dicembre 2004), a cura di G. Chiaramonte, Firenze-Milano 2004.

³¹ L. PIETROPAOLO, *Il tempo "orizzontale" di Mario Bellini*, in *Mario Bellini. Italian Beauty...* cit., pp. 179-185: 183.

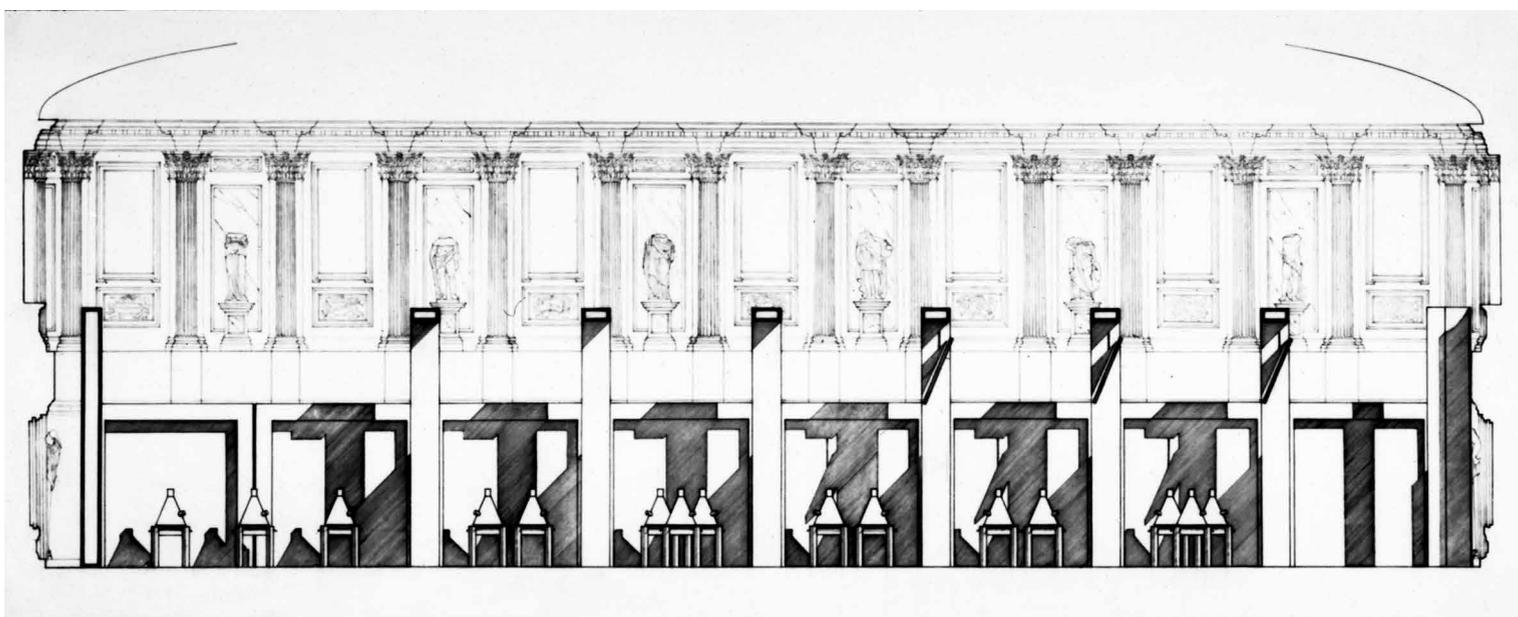
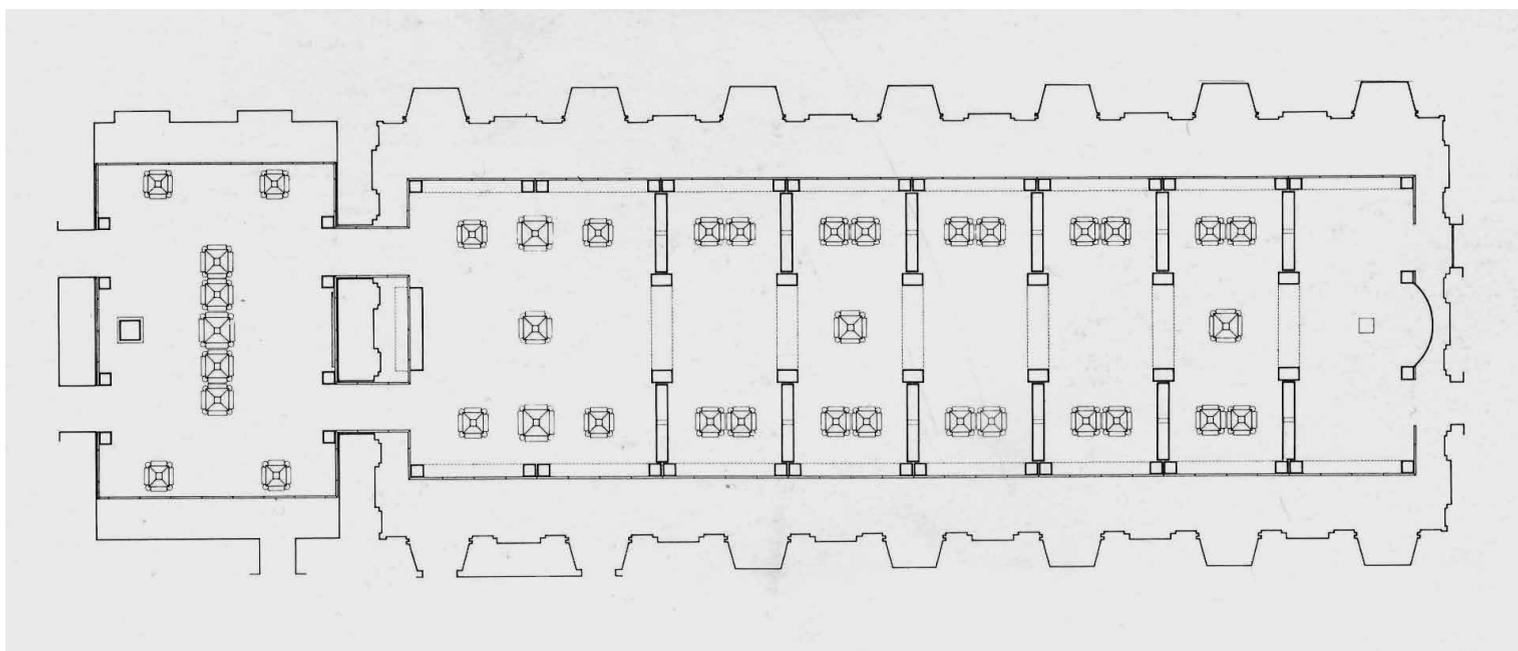


Fig. 5 M. Bellini, *Pianta della sala delle Cariatidi del palazzo Reale di Milano con l'allestimento della mostra 'Il Tesoro di San Marco', ottobre 1986-gennaio 1987* (© Mario Bellini Archive).

Fig. 6 M. Bellini, *Sezione longitudinale della sala delle Cariatidi del palazzo Reale di Milano con l'allestimento della mostra 'Il Tesoro di San Marco', ottobre 1986-gennaio 1987* (© Mario Bellini Archive).

³² K. FRAMPTON, *L'opera di Mario Bellini: dall'object-type alla mise-en-scene*, in *Mario Bellini architetto...* cit., pp. 6-8.

³³ E. NOVAZIO, *San Marco a Parigi*, "La Stampa", 24 marzo 1984. Riguardo all'accoglienza positiva ricevuta in Francia dall'intero progetto culturale promosso da Olivetti, si segnala inoltre il contributo di André Chastel pubblicato sulla prima pagina di "Le Monde": A. CHASTEL, *Le trésor de Saint-Marc au Grand Palais*, "Le Monde", 23 marzo 1984. Entrambi gli articoli citati sono conservati in AASOI, Fondo DCUS-Direzione Comunicazioni Ufficio Stampa, Terzo versamento, 3869.

³⁴ M. NEGRO, *Il Tesoro di San Marco a Milano*, "L'Eco di Bergamo", 20 dicembre 1986, AASOI, Fondo DCUS-Direzione Comunicazioni Ufficio Stampa, Terzo versamento, 3869.

recentemente individuata da Kenneth Frampton come una costante dell'intera progettualità di Bellini architetto³² – si soffermano numerose recensioni pubblicate all'indomani dell'apertura della prima tappa espositiva all'interno della monumentale struttura primonovecentesca in acciaio e vetro del Grand Palais di Parigi. Emblematico, al riguardo, il passaggio dell'articolo pubblicato su *La Stampa* il 24 marzo 1984, in cui si legge: "Il lavoro dell'architetto Mario Bellini è stato, qui, molto importante, decisivo. Ogni pezzo è stato isolato, chiuso in una piramide di vetro (per sottolinearne il mistero, il suo rapporto quasi magico col tempo, e renderlo 'totalmente visibile', da ogni lato), avvolto in luci sobrie, che piovono dall'alto [...], unito agli altri collegato e fuso con loro, ricreando l'atmosfera della cattedrale"³³.

La sequenza e gli accostamenti degli oggetti esposti seguono, nelle varie sedi, un ordinamento impostato su criteri scientifici, volto a far dialogare i singoli manufatti – secondo sequenze coerenti per provenienza, epoca e stile – all'interno di quattro aree tematiche: *Antichità e alto Medioevo*, *Arte bizantina*, *Arte islamica* e *Arte occidentale*³⁴, le stesse categorie individuate nel catalogo della mostra per l'articolazione dei contributi saggistici e delle schede storico-critiche³⁵.

Dagli elaborati progettuali e dalla documentazione fotografica dell'allestimento è possibile apprendere inoltre come la disposizione delle teche risultasse sempre variata in base alle caratteristiche dimensionali e morfologiche dello spazio a disposizione nelle diverse sedi.

Nel caso del palazzo Reale di Milano (figg. 5-8),

Figg. 7-8 M. Bellini, *Allestimento della mostra 'Il Tesoro di San Marco' nella sala delle Cariatidi del palazzo Reale di Milano, ottobre 1986-gennaio 1987* (foto M. Carrieri; © Mario Bellini Archive).

ad esempio, la sala delle Cariatidi viene ridisegnata attraverso un sistema di sobrie pannellature, ribassate rispetto al soffitto, tali da suddividere lo spazio in ideali 'cappelle' aperte lungo un corridoio-navata centrale. I vani così configurati rispondono, con ogni probabilità, alla necessità di ovviare all'assenza di scansioni interne e alle ampie altezze dell'ambiente che avrebbero in un certo qual modo compromesso l'esposizione e la visibilità organica e coerente delle vetrine. Il vano centrale di passaggio, scandito da una successione di aperture a forma di portali, risulta punteggiato da una serie di teche disposte singolarmente e allineate tra loro a distanze regolari. Negli altri spazi invece – come restituito dalla pianta e dalla sezione longitudinale – le vetrine risultano per lo più disposte, in maniera ravvicinata, a coppie o a formare una lunga sequenza continua. Una scelta dettata in questo caso, come puntualizzano alcune recensioni dell'evento, dalle dimensioni più contenute della sala delle Cariatidi rispetto allo spazio, di quattro volte superiore, offerto dal Grand Palais³⁶.

Durante la conferenza stampa organizzata in occasione della penultima tappa della mostra a Milano, è lo stesso Zorzi a sottolineare il successo riscosso a livello internazionale dalle soluzioni allestitive ideate da Bellini e, in particolar modo, dall'elemento della vetrina piramidale, invariante e adattabile ai diversi contesti espositivi: "Sono talmente piaciute, che le direzioni di molti musei americani ci hanno chiesto il permesso di farne delle copie"³⁷.

Nell'estate del 1987, in concomitanza con la chiusura del tour internazionale del Tesoro di San Marco che aveva fatto allora il suo rientro a Venezia, Bellini sceglie significativamente di includere un esemplare della vetrina progettata per la mostra olivettiana all'interno dell'ampia, prestigiosa personale dedicata dal Museum of Modern Art di New York ai suoi primi venticinque anni di lavoro nell'ambito dell'industrial

design³⁸. È Bellini stesso a curarne l'allestimento (prima di quel momento, solo Charles e Ray Eames avevano goduto di questo privilegio)³⁹, inserendo sulla parete di fondo di una delle sale del museo newyorkese la teca piramidale contenente al suo interno due identici modelli della calcolatrice Divisumma 18 ideata nei primi anni Settanta per Olivetti. Sulla parete di fianco, la veduta fotografica dell'allestimento mostra il dialogo instaurato, all'interno del medesimo ambiente, con un altro iconico oggetto progettato durante i suoi primi anni di lavoro per l'azienda di Ivrea, ossia la macchina da calcolo P101 (1965), resa visibile anche di scorcio per sottolineare l'esplicita ispirazione formale derivante dal profilo di uno squalo⁴⁰. In questo angolo del MoMA, Bellini sembra voler offrire così un compendio della sua lunga e continuativa collaborazione con la Olivetti dando rilievo – insieme alla sua più nota produzione legata alle nuove sfide aperte dall'elettronica – all'attività di progettista-allestitore emblematicamente richiamata dalla piramide di cristallo, tesa alla finalità del 'mostrare' nelle sue molteplici sfaccettature funzionali, estetiche e comunicative.



³⁵ Cfr. nota 18.

³⁶ M. GARZONIO, *Un tesoro arrivato dal Medioevo*, "Corriere della Sera", 3 ottobre 1986 e M. BERTONCINI, *San Marco, il Tesoro e lo sponsor*, "Il Borghese", 4 gennaio 1987, AASOI, Fondo DCUS-Direzione Comunicazioni Ufficio Stampa, Terzo versamento, 3869.

³⁷ La citazione è riportata in E. MURITTI, *Un tesoro a palazzo Reale*, "Il Giornale", 3 ottobre 1986, AASOI, Fondo DCUS-Direzione Comunicazioni Ufficio Stampa, Terzo versamento, 3869.

³⁸ Mario Bellini designer... cit., p. 65.

³⁹ M. SAMMICHELI, *Il design come sperimentazione*, in Mario Bellini. *Italian Beauty*... cit., pp. 83-89: 83.

⁴⁰ L'immagine fotografica è accessibile online nella sezione Exhibition History del sito web del Museum of Modern Art di New York: https://www.moma.org/calendar/exhibitions/1785/installation_images/34515 (consultato il 4 settembre 2024).