

# “TUTTE LE ARTI IN UNA SOLA MANIFESTAZIONE”. IL FESTIVAL DE L'ART D'AVANT-GARDE DI MARSIGLIA

*When Le Corbusier's Unité d'Habitation in Marseille was inaugurated in 1952, it immediately became an icon of the European postwar landscape, used as a place with a multifaceted character from its very beginning. In summer 1956, its interior hosted the first Festival de l'Art d'Avant-Garde, an event encompassing a wide array of artistic expressions including painting, sculpture, dance, and cinema.*

*The lack of spaces specifically designed for the display of modern art contributed to the selection of this venue. Indeed, the festival's promoters regarded at Le Corbusier's building as the ideal setting to evoke the zeitgeist through the simultaneous presentation of diverse contemporary languages, aligning with the designer's lifelong pursuit of the synthesis of the arts. After providing an overview of the event, this paper aims to investigate the role of architecture not only as a device to display the arts, but also as an active protagonist and an “exhibited” object within the show. This latter aspect stands as a unicum in the art-historical panorama of the period, offering an opportunity to reflect on the potential of exhibiting architecture through the interplay of other art forms.*

Nell'immediato secondo dopoguerra, su scala internazionale, sono pochi gli spazi appositamente progettati per presentare l'arte contemporanea. Le esigenze e le conquiste dei nuovi linguaggi e dei nuovi media talvolta non trovano un valido corrispettivo architettonico in grado di valorizzarli. I musei, nel loro circoscrivere le possibilità esplorative delle diverse arti, sono ritenuti inadeguati e fronteggiati da un sistema di mostre e sperimentazioni temporanee che instaurano un rapporto critico con il modello istituzionale<sup>1</sup>. Anche lo spazio espositivo delle gallerie, rappresentativo dei legami tra arte e mercato, viene marginalizzato o neutralizzato da opere e/o azioni che travalicano confini e limiti disciplinari<sup>2</sup>. Malgrado la capacità degli enti privati di intercorsi con incisività tra pubblico e contesto sociale, si assiste a operazioni sempre più estese che contaminano la realtà tramite l'utilizzo di spazi canonicamente estranei. In contrapposizione all'“artificio” espositivo tipico dei musei, in buona parte dei casi questa scelta rappresenta l'esigenza di indagare le potenzialità di alcune pratiche e contesti idonei a presentare l'oggetto artistico come processo<sup>3</sup>. Al fine di rendere sempre più sottile il rapporto con la scala del reale, molte proposte sono pensate in circostanze di vita concreta per consentire a un pubblico allargato di comprendere l'utilità spirituale e materiale dell'arte. All'interno di questo quadro si registra una delle più emblematiche sperimentazioni espositive del secondo dopoguerra: nel 1956 il complesso residenziale dell'Unité d'Habitation (Cité ra-

dieuse) di Marsiglia, progettato da Le Corbusier, si distingue come fondale e dispositivo ideale per accogliere la messa in scena di una manifestazione d'arte contemporanea. Questo episodio, che vede sostenitori e detrattori, consente di riflettere sull'interferenza (o invadenza) e sulla rilevanza che può avere una scenografia architettonica dall'alto valore iconico utilizzata per presentare e per far dialogare le diverse arti.

## Avanguardia nell'avanguardia

Il complesso dell'Unité d'Habitation di Marsiglia viene inaugurato nel 1952: per le sue proporzioni e per il ruolo rivestito nel panorama postbellico non tarda a diventare l'icona della ricostruzione europea (fig. 2). L'imponente edificio genera immediata divisione in parte lenita dalla volontà di utilizzarlo fin da subito come luogo dal carattere trasversale: efficace scelta, incoraggiata da Le Corbusier e sostenuta dalle amministrazioni politiche per mitigare le critiche che riguardavano l'impatto e la natura dell'architettura stessa<sup>4</sup>. Nonostante le avversità al carattere accentratore del complesso, dal 4 al 14 agosto 1956, l'Unité ospita il primo *Festival de l'Art d'Avant-Garde*: un evento che rappresenta un manifesto d'intenti, caratterizzato da un insieme di proposte che vanno dalla pittura al cinema, accompagnate a un ricco calendario di conferenze a cui presenziano, nel solo giorno inaugurale, circa duemila persone<sup>5</sup>. Non una semplice mostra, ma una manifestazione funzionale ad accogliere un pubblico allargato. Scelta ferma-

mente caldeggiata da Bernard Chochoy, segretario di stato della ricostruzione, che non manca di sottolineare come la ricerca di nuove modalità espressive in campo artistico possa essere ospitata solo in questa cornice dall'alto valore culturale e sociale:

[...] L'immeuble lui-même demaure une solution d'avant-garde de l'habitat, et aucun cadre ne paraissait mieux adapté à une telle initiative. Peinture, sculpture, théâtre, musique, films vont se rencontrer pour souligner les volumes de cette œuvre aux proportions majestueuse, et lui donner toute sa valeur culturelle et sociale [...]<sup>6</sup>.

In una missiva recapitata a Le Corbusier da parte dell'organizzazione del festival, verosimilmente stilata dal coordinatore Jacques Polieri pochi mesi prima del debutto, si rimarcano le ragioni della scelta del luogo:

Pour la première fois au monde, nous avons essayé de réunir tous les arts en une seule manifestation, et de créer une sorte de confrontation utile à tous. [...] Notre apport est aussi utile aux hommes que celui des autres chercheurs. Votre 'Cité Radieuse' à Marseille nous a paru le lieu idéal pour cette rencontre des arts d'aujourd'hui. Nous vous prions de bien vouloir nous considérer comme des amis et accepter notre manifestation comme un hommage<sup>7</sup>.

In poche parole: l'edificio si configura come un contenitore da omaggiare attraverso espedienti che contribuiscono a un'esperienza diretta dell'architettura, l'unica arte che, in fondo, ne esce vincente ponendosi essa stessa come ope-

## Danse et sculpture

Les photographies que nous reproduisons ici ont été réalisées récemment dans l'atelier du sculpteur Nicolas Schöffer. Elles doivent être considérées comme une expérience d'intégration du corps humain dans un ensemble plastique. Il a semblé, en effet, intéressant de confronter les lignes souples et sinueuses du corps de jeunes danseurs aux lignes rigides et orthogonales de sculptures spatiodynamiques. Il est ainsi apparu que, loin de s'opposer, les deux éléments humain et plastique se complétaient harmonieusement et apportaient une animation nouvelle aux œuvres, ce qui prouve que la sculpture abstraite n'est point, comme le croient encore certains, une spéculation intellectuelle hors de la vie, mais constitue, au contraire, un cadre vivant et adapté aux besoins esthétiques de l'homme. Cette expérience, nul chorégraphe ne pouvait mieux la réaliser que Maurice Béjart, le jeune animateur des ballets de l'Etoile (à qui Mlles Cécile Baua et Michèle Seigneuret apportèrent leur concours). Sa conception nouvelle et essentiellement plastique de la danse, faisant fi de tout élément anecdotique ou mélodramatique, correspond, en effet, parfaitement aux tendances actuelles de la sculpture.

Guy HABASQUE.

Photos E.R. Weill.



pagina 71

Fig. 1 Pagina della rivista 'Aujourd'Hui. Art et Architecture' con l'articolo di Guy Habasque del 1955 (Id., *Dance et Sculpture... cit.*, p. 27).

Fig 2 Cartolina raffigurante l'Unité d'Habitation di Marsiglia, 1960 ca. (Milano, collezione privata).



\* Grazie a Isabelle Godineau (Fondation Le Corbusier, Parigi); Caterina Iaquina; Dimitri Salmon (Archives Nicolas Schöffer, Parigi).

<sup>1</sup> Benché sia sporadica la costruzione di nuove architetture per ospitare linguaggi artistici contemporanei, soprattutto a partire dagli anni Sessanta si accelera il processo di intramissione dell'arte contemporanea entro numerosi musei di carattere storico: *Exhibitions That Made Art History. 1962-2002, II (Biennials and Beyond)*, edited by B. Altshuler, London-New York 2013, pp. 11-24.

<sup>2</sup> B. O'DOHERTY, *Inside the White Cube. L'ideologia dello spazio espositivo*, Monza 2012 in particolare i capitoli *Il contesto come contenuto*, pp. 55-72 e *La galleria come gesto*, pp. 73-88.

<sup>3</sup> Rispetto a contesti istituzionali, sono predilette più 'grezze' ambientazioni come fabbriche, studi d'artista e in generale anonimi luoghi di lavoro capaci di mettere in risalto (ed esporre simultaneamente) il processo creativo piuttosto che l'opera compiuta: R. GREENBERG, *The Exhibited Redistributed. A case for reassessing space*, in *Thinking about Exhibitions*, edited by ead., B.W. Ferguson, S. Nairne, London 1996, pp. 349-367.

<sup>4</sup> A confermare la fulminea necessità di utilizzare l'architettura come spazio di accadimenti, il 25 luglio 1953 (in conclusione al II CIAM 9 svoltosi ad Aix-en-Provence), il Théâtre National Populaire organizza una serata con il supporto di Iannis Xenakis e Edgard Varèse proprio sul tetto delle Unité: R. GARGIANI, A. ROSELLINI, *Le Corbusier. Béton Brut and Ineffable Space, 1940-1965. Surfaces, Materials and Psychophysiology of Vision*, Lausanne 2011, pp. 459-464.

<sup>5</sup> Il programma completo del festival è pubblicato sulla più esaustiva disamina a oggi esistente: M. CORVIN, *Festival de l'art d'avant-garde. Marseille, Nantes, Paris. 1956-1960*, Paris 2004. Si vedano in particolare le pp. 20-123 e la sezione *Annexes*. Rimando anche al più recente: N. PEZOLET, *Reconstruction and the Synthesis of the Arts in France, 1944-1962*, London-New York 2018, pp. 127-147, 178-187. Il numero delle presenze durante l'inaugurazione è rimarcato all'interno di articoli dattiloscritti conservati presso il fondo Polieri (Bibliothèque nationale de France (d'ora in avanti BnF), Département des Arts du spectacle, Fonds Jacques Polieri, 4-COL-252(94), *Ensemble de dossiers concernant l'organisation et les suites du festival*).

<sup>6</sup> Testo dattiloscritto di Bernard Chochoy datato 6 luglio 1956 in CORVIN, *Festival de l'art d'avant-garde... cit.*, sezione *Annexes*, s.p.

<sup>7</sup> Lettera del Festival de l'art d'avant-garde a Le Corbusier, 19 giugno 1956, Archivio Fondation Le Corbusier, Parigi, 03-07-332-001. Il Festival è organizzato da Jacques Polieri e dall'associazione 'Mouvement Villes Radieuse' in accordo con gli abitanti dello stabile che concedono gratuitamente l'utilizzo di alcuni spazi. In fase iniziale, stando alle prime comunicazioni recapitate all'amministrazione comunale di Marsiglia, che concede il patrocinio, il comitato artistico del Festival

ra in mostra, quindi protagonista dell'intera comunicazione del festival. Assieme alla stampa del palinsesto, per l'occasione è inciso un vinile con brani eseguiti nelle serate musicali, sulla cui copertina campeggia la metafisica quinta del tetto-palcoscenico dell'Unité, pronto ad accogliere le svariate proposte (fig. 3). La promozione della Cité radieuse, non a caso, era iniziata ben prima rispetto alla sua conclusione tramite un'accurata e ponderata divulgazione fotografica delle fasi di cantiere, come se si trattasse di un'azione artistica performativa da registrare<sup>8</sup>. Nel 1952, in un famoso discorso pronunciato a Venezia, Le Corbusier parla di "cantieri di sintesi": situazioni in continua attività o atelier di ricerca capaci di mettere in contatto artisti e architetti anche attraverso esposizioni (cita le Triennali e le Biennali) "permanenti o viaggianti"<sup>9</sup>. L'intenzione dell'autore è quella di ricercare in maniera sempre più puntuale un nuovo orientamento: "La sintesi di natura plastica che i cantieri porteranno farà appello ben presto a tutte le arti espressive dell'emozione umana: alla musica, al teatro, al balletto, alla letteratura e vitalizzerà del pari le arti in piena evoluzione come il cinema"<sup>10</sup>. La dimensione plastico-scultorea del complesso di Marsiglia diventa tempestivamente emblema di una ricerca in grado di accomunare processi artistici e progettuali: risolto ottenuto grazie a un sistema di proporzioni sia in accordo con il corpo umano (*Modulor*) sia con i valori espressivi del calcestruzzo a vista.

Con l'esclusione dell'architettura, protagonista silente, il festival contempla tutte le arti all'interno di quello che i promotori ritenevano essere l'unico scenario possibile per mostrare la contemporaneità simultaneamente: una manifestazione che oggi non fatteremmo a definire *site specific*. Per l'organizzazione, Polieri si avvale del supporto di André Wogensky dell'atelier Le Corbusier (quest'ultimo nonostante l'appoggio non presenzierà alla manifestazione), del critico d'arte Michel Ragon per le arti plastiche, di Maurice Béjart per la danza, di Charles Ford per il cinema, di André Hodeir per la musica, mentre Polieri stesso si occupa del coordinamento teatrale di uno spettacolo in più repliche di Ionesco e Tardieu. Gli organizzatori del festival, che assieme agli artisti presenti per l'occasione soggiornano all'interno dello stabile, nella già citata lettera inviata a Le Corbusier, specificano che per "Avant-garde" intendono quanto autenticamente prodotto in campo artistico negli ultimi dieci anni: Ragon stesso sottolinea come questa "insolita" manifestazione rappresenti il tentativo più importante di ricerca verso una sintesi di linguaggi capaci di riflettere l'attualità<sup>11</sup>. Anche la comunicazione ufficiale evidenzia questo passaggio:

[...] Mais peut-être est-ce la première fois qu'une manifestation de ce genre se propose de présenter non pas un art 'classé' mais des œuvres qui expriment au mieux notre temps. Nous espérons que cette expérience sera enrichissante pour tous les ar-

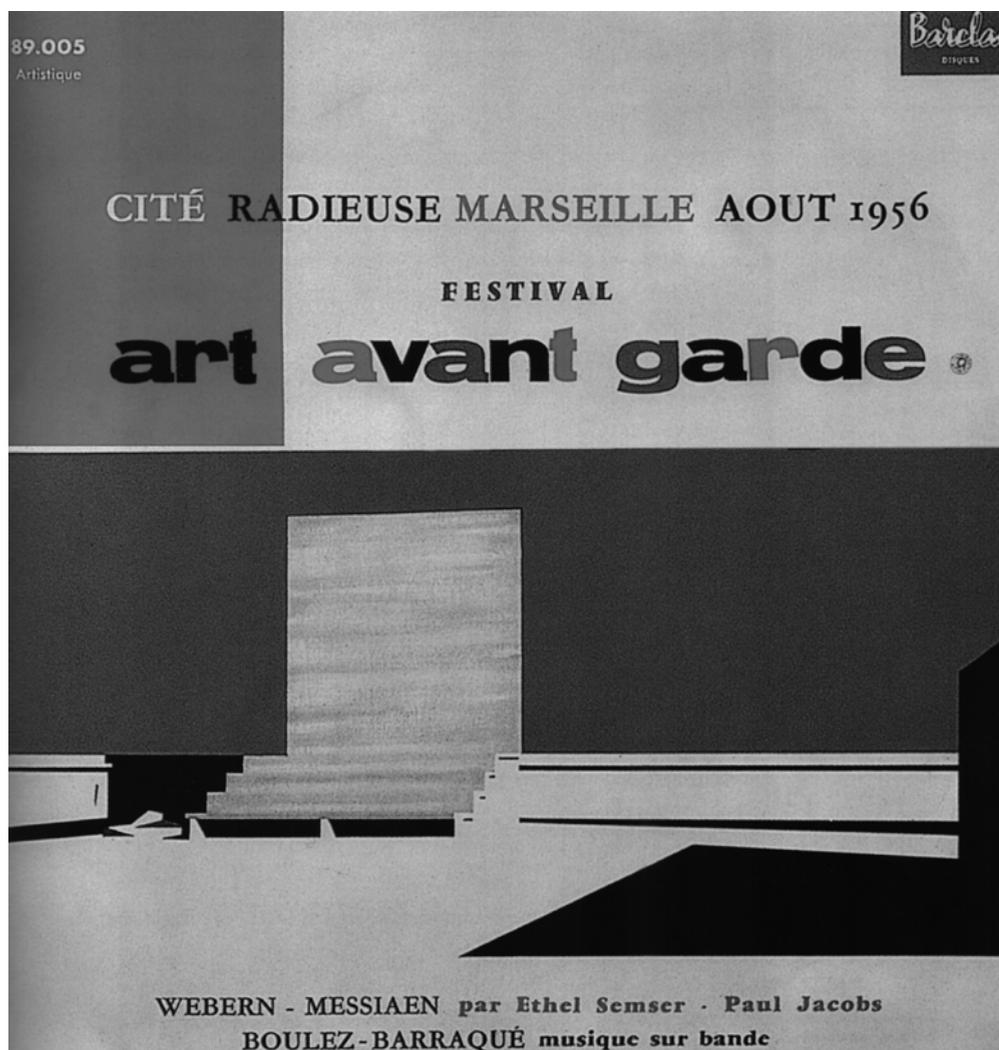


Fig 3 Copertina del vinile inciso sul tetto della Cité radieuse, 'Festival de l'Art d'Avant-Garde', Marsiglia, agosto 1956 (© Barclay Disques).

tistes et que le public, ayant pour la première fois une vue d'ensemble, pourra s'apercevoir de la coordination involontaire qui existe entre ces divers modes d'expression, et que cet art moderne est un art naturel et spontané<sup>12</sup>.

Non esistono rapporti prestabiliti tra le discipline ma una loro “coordinazione involontaria”<sup>13</sup>. Alcuni spazi dell'edificio sono utilizzati per meglio assecondare l'eterogeneità delle proposte che convivono in maniera spontanea con l'ambiente. Si tratta di interventi nella realtà capaci di esprimere lo spirito del tempo, stando a quanto impresso nella programmazione dell'evento. Le arti plastiche (pittura e scultura) sono esposte negli ampi locali interni dell'ultimo piano che successivamente avrebbero ospitato un ristorante. La possibilità di sfruttare questo spazio entro un'architettura emblematica di un nuovo modo di concepire la socialità, quasi in termini urbani, rappresenta un punto di forza per Michel Ragon, allora giovane critico d'arte curatore della sezione, sostenitore di una necessaria intromissione delle arti in contesti di vita reale e del valo-

re politico-sociale dell'arte astratta contro le sue derive borghesi e commerciali<sup>14</sup>. Nello stesso anno (1956) Ragon dà alle stampe un importante testo sulla storia dell'arte astratta – *L'Aventure de l'art abstrait* – culminante in un'indagine sulla giovane scena francese in un momento in cui si iniziava a intravedere la crisi della stagione informale verso linguaggi extra-pittorici<sup>15</sup>. Gli artisti selezionati per il festival ben esemplificano questo panorama: scartati gli autori afferenti all'astrattismo geometrico, ritenuto accademico e passatista, sono scelti perlopiù esponenti francesi dell'astrattismo lirico e cinetico tra cui Atlan, Hartung, Fautrier, Soulages, Poliakov, Tinguely, Agam, Soto, Sam Francis, César, Klein<sup>16</sup>. L'inclinazione artistica dell'edificio, che trae vantaggio dalle imperfezioni del materiale impiegato (*béton brut*), è arricchita da opere che calcano sull'espressività segnica, gestuale, cromatica e dinamica. Le carte d'archivio registrano la presenza di 42 tele e 6 sculture, non facilmente verificabile dall'esigua documentazione fotografica che lascia tuttavia intendere come gli ambienti

contempla, tra gli altri, Charlie Chaplin (al tempo residente in Svizzera), Picasso, Gordon Craig e Le Corbusier. Nel comitato d'onore sono invece menzionate figure come François Mitterand (al tempo ministro degli interni) e Claudius Petit (ministro della ricostruzione): BnF, Département des Arts du spectacle, Fonds Jacques Polier, 4-COL-252(94), *Ensemble de dossiers concernant l'organisation et les suites du festival*.

<sup>8</sup> Gli esiti, resi noti dalle più importanti testate d'arte e architettura internazionali, avevano fatto accorrere in loco artisti e architetti da tutta Europa: A. ROSELLINI, *Unité d'habitation in Marseille. Experimental Artistic Device*, in *What Moves Us? Le Corbusier and Jorn in Art and Architecture*, edited by R. Baumeister, Zürich 2015, pp. 38-45. Si veda anche il recente S. GROAZ, *New Brutalism. The Invention of a Style*, Lausanne 2023, pp. 37-47. Fra il 1949 e il 1961, anche per merito dell'interessamento di Le Corbusier stesso, l'edificio divenne il soggetto di alcuni film: GARGIANI, ROSELLINI, *Le Corbusier...* cit., p. 459.

<sup>9</sup> LE CORBUSIER, *Synthèse des arts comme Le Corbusier*, “Arti Visive”, I, 1952, 2, p. 1. Il discorso in lingua originale (mai pubblicato) è conservato presso l'Archivio della Fondation Le Corbusier, Parigi, U3-10-318-001/004.

<sup>10</sup> *Ibidem*. Il naufragio del progetto del padiglione della sintesi delle arti di Porte Maillot, a cui Le Corbusier stava lavorando in questi anni, non consente di stabilire se l'iniziale ricerca sui più canonici media (affreschi, mosaici, sculture) si sarebbe nel tempo tramutata in esperienze slegate dalle più consuete circostanze di sintesi come avvenne a Marsiglia.

<sup>11</sup> Ragon citato in una bozza di articolo recapitata al musicista e compositore André Hodeir: BnF, Département des Arts du spectacle, Fonds Jacques Polier, 4-COL-252(94), *Ensemble de dossiers concernant l'organisation et les suites du festival*. Sul termine “avant-garde”: lettera del *Festival de l'art d'avant-garde* a Le Corbusier, 19 giugno 1956, Archivio Fondation Le Corbusier, Parigi, 03-07-332-001: “[...] Par 'Avant-Garde' nous entendons tout ce que notre génération a produit de plus authentique et de plus valable depuis une dizaine d'années. Œuvres de poètes, de peintres, d'hommes de théâtre, de sculpteurs, de musiciens”.

<sup>12</sup> G. POLIERI citato in CORVIN, *Festival de l'art d'avant-garde...* cit., p. 35.

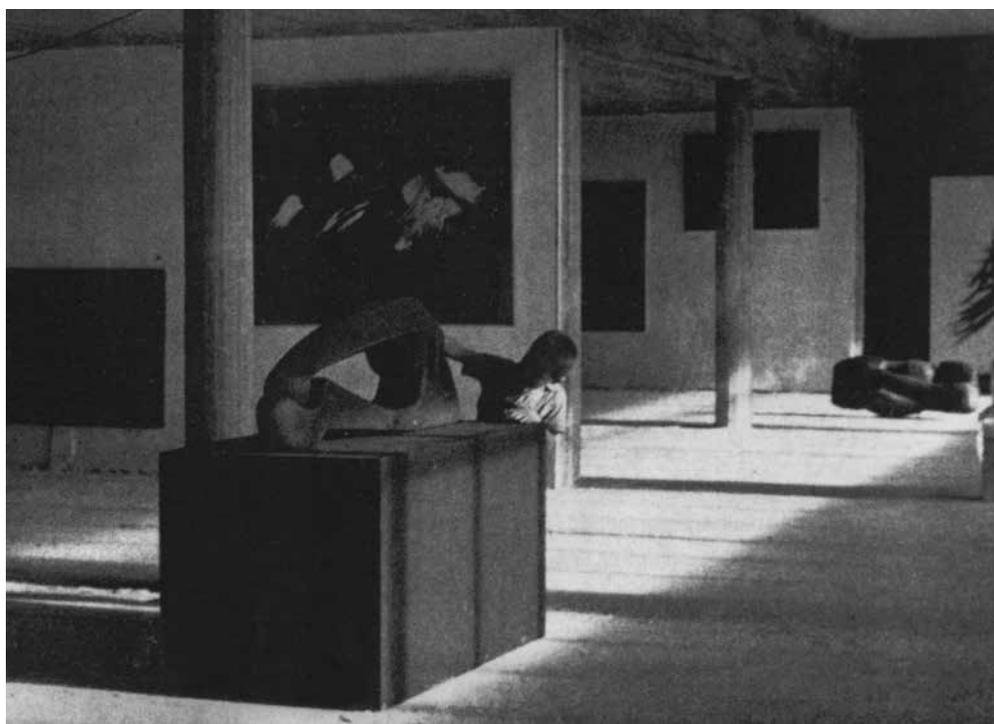
<sup>13</sup> *Ibidem*.

<sup>14</sup> In Francia, a partire dalla prima metà degli anni Cinquanta, questa ricerca rappresenta una missione portata avanti dalle attività del *Groupe Espace*, nato nel 1951 su volere di André Bloc e Félix Del Marle, sostenitori di una sempre più incisiva azione sociale dell'arte astratta nella vita di tutti i giorni. Non più “intégration des arts plastiques”, ma “intégration des arts plastiques dans la vie”, scrive Bloc in occasione di una rassegna tenutasi nell'estate del 1954 a Biot, in Costa Azzurra, dove gli artisti di tutta Europa membri del *Groupe Espace* avevano presentato le loro realizzazioni a diretto contatto con la natura per la mostra *Espace Architecture Formes Couleur*: A. BLOC, *Intégration des arts plastiques dans la vie*, in *Espace Architecture Formes Couleur*, catalogue d'exposition (Biot, 10 juillet-10 septembre 1954), Paris 1954, pp. 4-5. Si veda anche: P. GUÉGUEN, *André Bloc et la réintégration de la plastique dans la vie*, Boulogne sur Seine 1954. In seguito alla preparazione del festival e alle discussioni avute con Le Corbusier e Wogenscky, Ragon sposterà i suoi interessi storico-critici verso l'architettura: P. RESTANY, *Ragon, un nouveau critique pour une nouvelle architecture*, “Domus”, 487, 1970, pp. 3-5.

<sup>15</sup> M. RAGON, *L'aventure de l'art abstrait*, Paris 1956.

<sup>16</sup> Come si legge nel programma, la sezione *Arti plastiche* rimane allestita fino al 31 agosto 1956. Le opere esposte provengono da collezioni private e da gallerie francesi tra cui: Galerie Arnaud; Galerie Kéber; Galerie Rive-Droite; Galerie Denise René. CORVIN, *Festival de l'art d'avant-garde...* cit., sezione *Annexes*. Buona parte degli artisti afferenti al *Groupe Espace* sono assenti in quanto più affini a linguaggi dell'astrattismo geometrico.

Fig 4 Vista dell'allestimento della sezione Arti plastiche all'interno della Cité radieuse, Festival de l'Art d'Avant-Garde, Marsiglia, agosto 1956 (da CORVIN, Festival de l'art d'avant-garde... cit., p. 41).



dell'ultimo piano mostrassero meglio di altri spazi l'anima del complesso, privo di pavimentazione e di rifiniture, essendo ancora in fase di cantiere<sup>17</sup>. Con questi presupposti e al fine di far leva su un più vivo dialogo con l'architettura, non è introdotto alcun filtro di allestimento se non alcune basi stereometriche funzionali a ospitare sculture e a inframmezzare il tracciato di visione e percorrenza caratterizzato da un'infilata di ambienti aperti affacciati su un lungo corridoio. Una vera e propria *promenade architecturale* offre allo spettatore una fruizione completa: si può compiere un'esperienza conoscitiva dell'architettura e delle diverse arti (fig. 4).

Il tetto-terrazzo, pensato da Le Corbusier come una composizione pittorica in cui padiglioni, elementi di servizio e schermi per proiezioni sono modellati in forme plastiche<sup>18</sup>, accoglie una serrata scaletta di spettacoli di musica, danza, teatro e cinema. In questo contesto, due coreografie, *Etudes Rythmiques* e *Tek* della compagnia di Maurice Béjart (che prende parte come danzatore a più spettacoli), si sviluppano attorno alle sculture di Marta Pan e al robot cibernetico *CY-SPI* di Nicolas Schöffer. Scultura, quest'ultima, nata da un raffinato processo di sintesi tecnologica, intesa come emancipazione e liberazione dell'arte per un rinnovato e (per l'autore) auspicabile contesto urbano lontano da logiche espositive di gallerie e musei. *CY-SPI* è un meccanismo autonomo per lo spettacolo in grado di rispondere a stimoli cromatici e sonori e registra-

re suoni circostanti al fine di rimpiazzare il ruolo dell'essere umano. La dimensione robotica e post-umana trova un suo concreto risultato entro un'architettura paradigma della misura e del corpo umano che è qui coinvolto e stimolato dalla musica tramite un linguaggio che si dilata entro uno spazio totalizzante (fig. 5)<sup>19</sup>. Sezione non a caso sponsorizzata dalla Philips, già multinazionale leader nel settore elettronico.

### Inquadrare la realtà

L'edificio, scelto come cornice per il festival, si delinea come un dispositivo di presentazione: attrae l'attenzione su di sé per poi rimetterla sui lavori presentati. Benché estremamente connotata, l'architettura favorisce un confronto tra le arti che non si limita ai caratteri estetici, ma a un singolare modello di insieme: paradigma di una nuova dimensione sociale proprio come desiderato dal segretario nazionale della ricostruzione. Nel 1948 Le Corbusier parla di *Teatro spontaneo* come spazio in cui la presenza dell'uomo comune può esprimersi a partire da un'interconnessione con un'architettura capace di favorire questo scambio: una logica di appropriazione libera degli spazi che aveva in parte pilotato la progettazione del terrazzo inteso come un teatro "ready-made"<sup>20</sup>. Il sostegno del festival entro la Cité radieuse consente a Le Corbusier di valutare quanto teorizzato: la 'spontaneità' espositiva contribuisce a donare al fruitore una funzione integrante e performativa. L'evento propone

<sup>17</sup> BnF, Département des Arts du spectacle, Fonds Jacques Polier, 4-COL-252(94), *Ensemble de dossiers concernant l'organisation et les suites du festival*. Gli scatti, alcuni dei quali a colori, descrivono anche le fasi di allestimento e il preciso ruolo di alcune sculture, come quella di Gilioli, collocata sulla balaustra aperta verso l'esterno a instaurare un più serrato dialogo con il paesaggio. Buona parte delle fotografie sono riportate in CORVIN, *Festival de l'art d'avant-garde...* cit. La scultura di Gilioli è ripresa dalla camera di Louis Sciarli, che successivamente dedicherà ampia attenzione fotografica al complesso di Marsiglia.

<sup>18</sup> Su questa "sinfonia plastica", così chiamata da Le Corbusier: GARGIANI, ROSELLINI, *Le Corbusier...* cit., pp. 11-18.

<sup>19</sup> Il titolo dell'opera è la contrazione dei termini 'cybernetics' e 'spatiodynamic'. La più esaustiva spiegazione del concetto di "Spatiodynamisme" è fornita dall'autore stesso in un discorso tenuto nel 1954 alla Sorbona di Parigi e poi pubblicato in N. SCHÖFFER, *Le Spatiodynamisme*, Paris 1955. Si vedano anche: G. COTTIN, "CYSP1". *Danseuse-étoile est un robot*, "Science et Vie", 468, 1956, pp. 62-66; G. HABASQUE, *Dance et Sculpture*, "Aujourd'Hui. Art et Architecture", 3, 1955, pp. 26-27. Per un più generale inquadramento all'interno dell'opera dell'artista: Nicolas Schöffer. *Espace, Lumière, Temps*, catalogue d'exposition (Lille, LaM, 23 février-20 mai 2018), sous la direction A. Pierre, Bruxelles 2018, pp. 88-95.

<sup>20</sup> *Le Corbusier. Œuvre Complète 1946-1952*, edited by W. Bosiger, V. Zürich 1970, p. 222. Sul teatro spontaneo: LE CORBUSIER, "Le théâtre spontané", in *Architecture et Dramaturgie*, Paris 1950, pp. 149-186.



Fig 5 Tania Bari e Marie-Claire Carrié del corpo di ballo di Maurice Béjart, danzano con la scultura 'CYSP 1' di Schöffer, sul tetto della Cité radieuse, 'Festival de l'Art d'Avant-Garde', Marsiglia, agosto 1956 (Archives Nicolas Schöffer, Paris; © Marseille, Agence Dalmas/Fonds de dotation Nicolas Schöffer).

un'orchestrazione unica grazie a una regia architettonica che non circoscrive il posto dello spettatore: parte attiva delle opere e allo stesso tempo all'interno di una più grande opera. Tuttavia, per quanto ampiamente considerato e auspicato, il ruolo del fruitore/spettatore non è registrato dalle testimonianze fotografiche. Ad avvalorare l'azione pedagogica è una recensione che mette in luce come gli abitanti della 'Ville radieuse', riuniti entro un'associazione che pubblicava un bollettino in cui si discuteva di come utilizzare gli spazi dell'edificio, nato per la socialità, rimasero meno 'scioccati' dei visitatori, essendo familiari a un contesto d'avanguardia<sup>21</sup>. L'unica relazione restituita dalla documentazione riguarda il rapporto che le proposte artistiche instaurano con il contesto costruito. Un fotomontaggio realizzato successivamente all'evento ben evidenzia questo aspetto, giocando sul posizionamento delle opere e delle molteplici iniziative del festival entro la griglia architettonica a sottolineare una sinergia con lo spazio, occupato anche da più anonime tracce di vita quotidiana – pannisti – al pari di un atelier in uso e in continua evoluzione (fig. 6)<sup>22</sup>. Come sottolinea Corvin, le linee guida del festival muovevano da un'idea di integrazione tra le arti scaturita da fenomeni quali il movimento, l'astrazione, il primato della materia e la deflagrazione dello spazio<sup>23</sup>. Malgrado l'insistenza su un modello di insieme, il programma del festival distingue chiaramente il ruolo, il tempo e lo spazio delle discipline. Tut-

tavia, pittura, scultura, danza e musica, si spingono oltre le loro convenzionali definizioni senza trovare una corretta nomenclatura capace di racchiuderne gli esiti. Mentre gli ambienti interni, dove sono esposte le arti plastiche, sono utilizzati tramite una più consueta occupazione della parete, dal pavimento al soffitto, il vero dialogo con il contesto avviene sul terrazzo. Il rapporto tra scultura e corpo umano in movimento genera nuove possibilità che solo successivamente saranno categorizzate come *performance* (fig. 1). I corpi danzanti sono interscambiabili con le sculture ma non si eclissano a vicenda: hanno lo stesso ruolo di rafforzamento, rappresentazione e misura di uno spazio-tempo dettato dal contesto. La scenografia della Cité radieuse, oltre a concorrere alla riuscita del risultato finale, è protagonista al pari delle altre arti. Diversamente, negli anni a venire, l'evoluzione di quest'ultimo linguaggio verte sulla smaterializzazione e sul riduzionismo: al fine di esaltare il ruolo del corpo umano, la *performance* verrà perlopiù 'esposta' entro modelli *white cube* o entro ambientazioni urbane dove sono le azioni a determinare lo spazio, non il contrario<sup>24</sup>. In antitesi rispetto all'oggetto decontestualizzato degli allestimenti museali o alla neutralità espositiva in stile *white cube*, il Festival d'Art d'Avant-garde è un intervento nella realtà dove il contesto, un'architettura in cui convergono tutte le arti, è una componente primaria della manifestazione. Malgrado l'efficacia, proprio il luogo selezionato

<sup>21</sup> H. JANNIÈRE, *Michel Ragon: la critique d'architecture, de la Synthèse des arts au GIAP*, "Critique d'Art", 29, 2007: <http://journals.openedition.org/critiquedart/937> (consultato il 5 settembre 2024).

<sup>22</sup> Il fotomontaggio è pubblicato sulla copertina della rivista tedesca "Festival 7" del 25 novembre 1956.

<sup>23</sup> CORVIN, *Festival de l'art d'avant-garde...* cit., p. 17.

<sup>24</sup> R.L. GOLDBERG, *Space as Praxis*, "Studio International", 190, 977, 1975, pp. 130-135. Sulla cosiddetta messa in scena della *performance* segnalò: P. BIANCHI, *Exposer la performance: une forme nouvelle d'interface spatiale*, "Les Chantiers de la Création", 8, 2015, pp. 2-12: <https://journals.openedition.org/lcc/1055> (consultato il 5 settembre 2024).

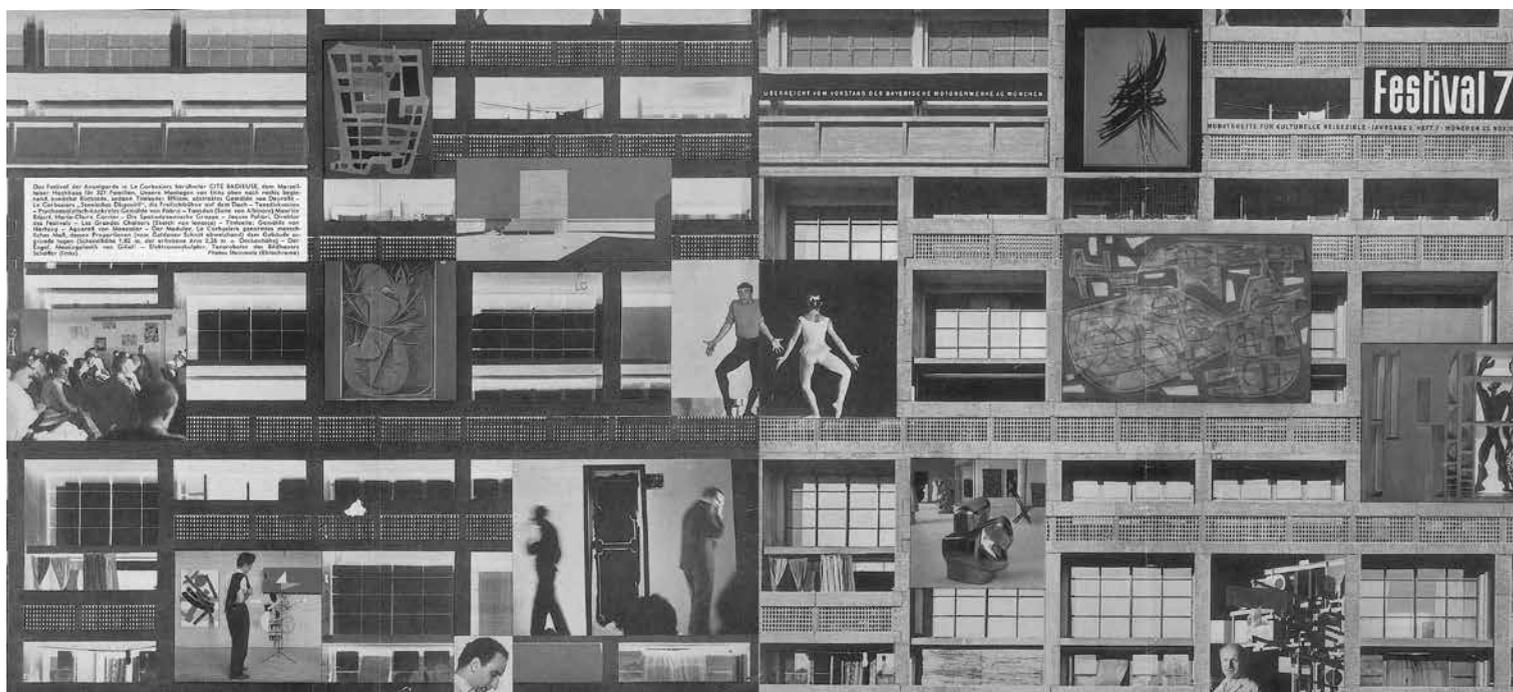


Fig 6 Fotomontaggio ispirato al 'Festival de l'Art d'Avant-Garde', Marsiglia, agosto 1956 (copertina della rivista tedesca 'Festival 7', 25 novembre 1956).

per il festival genera divisione. Il 31 luglio 1956 i membri dell'internazionale lettrista, che avevano già preso di mira nel loro bollettino "Potlatch" la "miserabile" Cité radieuse progettata da quel "ripugnante costruttore di celle mortuarie", pubblicano un ordine di boicottaggio del festival<sup>25</sup>. Nelle loro parole, la frettolosa riduzione della vita a spettacolo e la presentazione di artisti retrogradi entro una cornice repressiva è inaccettabile. I lettristi (gemellati con gli esponenti del Bauhaus immaginista) tramite una visione socialista si oppongono all'idea di un'architettura come 'oggetto d'arte' in città-museo. Per contro, promuovono una critica alla vita quotidiana a favore di un'originale interazione tra il costruito e il comportamento a partire dal nomadismo, dall'uso ludico degli spazi, dalla modificabilità degli edifici, ma soprattutto dall'impegno sociale e rivoluzionario dell'artista di cui interessa l'atto creativo e il superamento dell'opera<sup>26</sup>. Il corpo dell'artista o dello spettatore, senza alcuna distinzione, è chiamato a esplorare la città tramite un'azione cognitiva non di certo confinabile sul tetto dell'edificio più famoso della ricostruzione europea. Il tetto dell'Unité è infatti uno spazio isolato anche grazie all'innalzamento di cortine murarie perimetrali pensate da Le Corbusier come schermi volti a escludere la visione di Marsiglia per astrarre ed esaltare la sua stessa architettura<sup>27</sup>. Ciononostante, l'anno successivo (1957), ad avvalorare la tesi di una calcolata promozione architettonica, la seconda edizione del festival si

svolge nuovamente all'interno di un edificio di Le Corbusier: la Cité radieuse di Nantes<sup>28</sup>.

#### Lo spettacolo dell'architettura

Negli anni a venire, l'orientamento (o il disorientamento) sostenuto nel 1956 dai lettristi, ha la meglio. Le condizioni di scambio tra le arti a partire da un contesto architettonico connotato (da leggere e interpretare) sono sporadiche. Raramente sono impiegate costruzioni iconiche riconosciute dalla collettività e non specificamente destinate alla presentazione di manifestazioni artistiche temporanee. Bisognerà aspettare gli anni Settanta quando l'agire fuori da un'istituzione, il più delle volte in luoghi pubblici per un'originale indagine conoscitiva del contesto urbano e del coinvolgimento diretto dell'abitante, saranno imperativi. In questi termini la scelta di un fondale o addirittura di un'architettura-icona come soggetto principale, si configura come una ben precisa presa di posizione politica o di critica al 'potere'. Una dimostrazione di questo risvolto avviene nel 1972 quando Marilyn Wood con il suo *Celebration Group*, un gruppo di artisti, architetti, registi, danzatori e musicisti appositamente formato per concepire *performance* in luoghi-simbolo delle città, si avvale dell'architettura del Seagram Building di Mies van der Rohe. Grazie al ruolo di Phyllis Lambert, coinvolta fin dall'inizio nella progettazione assieme a Mies van der Rohe e Philips Johnson, si chiarifica la vocazione del grattacielo nel supporta-

<sup>25</sup> "Il y a un homme particulièrement répugnant, nettement plus flic que la moyenne. Il construit des cellules unités d'habitations, il construit une capitale pour les Népalais, il construit des ghettos à la verticale, des morgues pour un temps qui en a bien l'usage, il construit des églises" ("Potlatch" 5, 1954, s.p.). La comunicazione per il boicottaggio del festival, firmata da Debord, Jorn e Wolman, è impressa su un volantino e pubblicata su "Potlatch", 27, 1956, s.p. Una precisa ricostruzione dei fatti è fornita da: PEZOLET, *Reconstruction and the Synthesis of the Arts...* cit., pp. 178-187. Malgrado l'opposizione, alcuni membri del gruppo lettrista (tra cui Estival, Isou, Lemaitre) partecipano al festival nella sezione *Arti plastiche*.

<sup>26</sup> M. BANDINI, *L'estetico e il politico: da Cobra all'internazionale situazionista 1948-1957*, Ascona-Milano 1999 (prima ed. 1977), pp. 17-66.

<sup>27</sup> Stratagemma già impiegato nella progettazione dell'attico Beistegui in avenue des Champs-Élysées a Parigi (1929-1931): GARGIANI, ROSELLINI, *Le Corbusier...* cit., pp. 11-13.

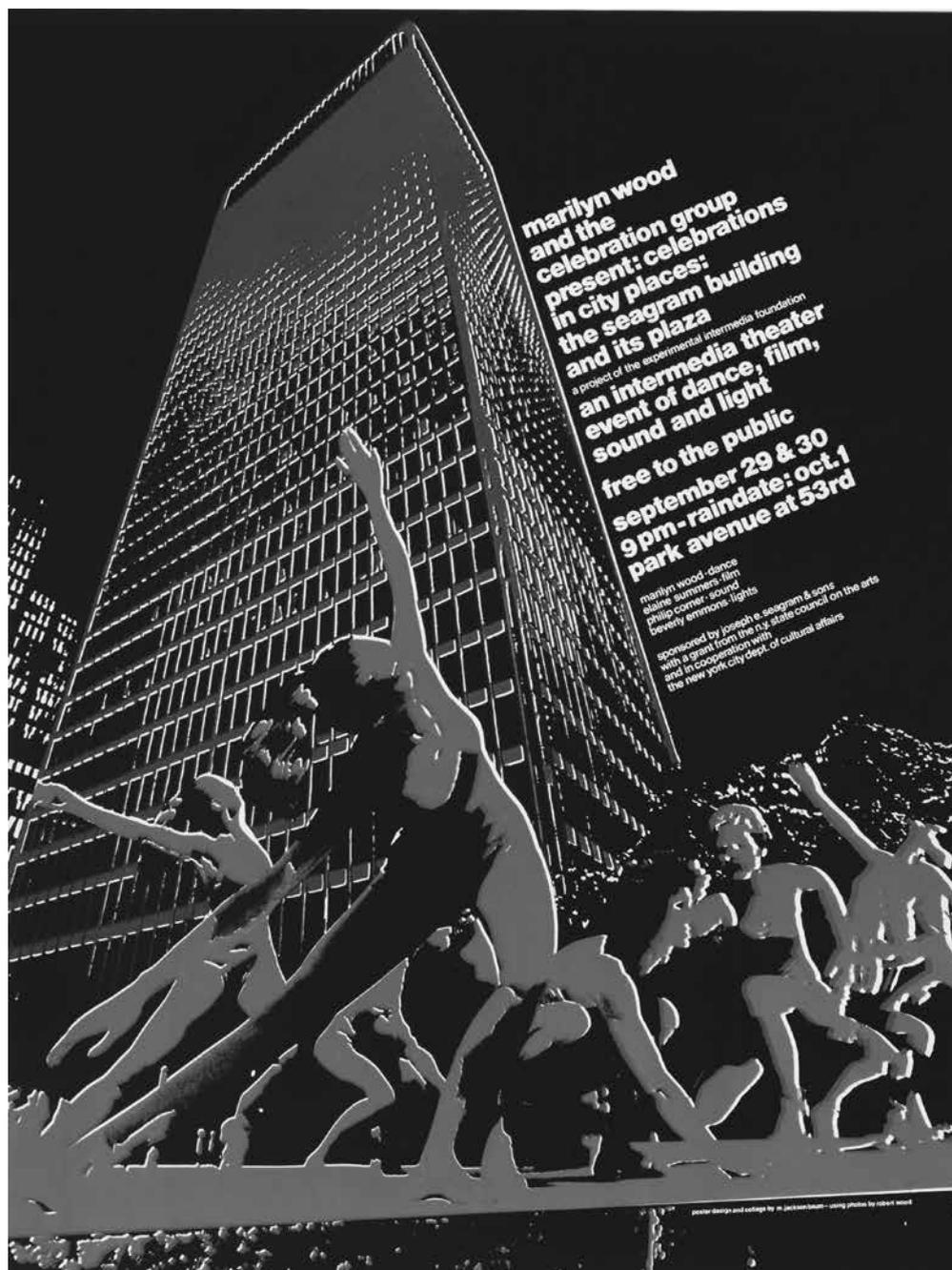


Fig 7 Poster della performance di Marilyn Wood con il Celebration Group, 'Celebrations in City Places: The Seagram Building and its Plaza', New York, 29-30 settembre 1972 (CCA, Montréal, Seagram Building fonds, AP134; © Canadian Centre for Architecture, Montréal).

re un programma per l'arte contemporanea<sup>29</sup>. Alcuni ambienti interni dell'edificio sono dedicati alla presentazione di opere della collezione e a mostre temporanee, ma il risultato più efficace si registra nella piazza antistante, ritenuta come ineguagliabile luogo espositivo per manifestazioni temporanee. Nella *performance* di Marilyn Wood i danzatori usano l'architettura non solo come sfondo ma come elemento strutturante e organismo scultoreo con cui interagire. I corpi danzanti, accompagnati da musica elettronica plasticamente diffusa a partire dalla conversione del suono naturale dell'acqua della fontana dell'edificio, come sculture cinetiche si profilano tra le vetrate e si muovono tra le porte gi-

revoli della lobby al piano terra. La 'celebrazione' si conclude nella piazza gremita di spettatori che si riversano su Park Avenue lasciandosi andare a danze scatenate entro un inatteso teatro cittadino di cui il Seagram è nuovamente, o diversamente, protagonista (fig. 7)<sup>30</sup>.

<sup>28</sup> CORVIN, *Festival de l'art d'avant-garde...* cit., pp. 124-153. La terza edizione (1960) si svolge a Parigi in sedi dislocate.

<sup>29</sup> P. LAMBERT, *Building Seagram*, New Haven-London 2013, pp. 150-193.

<sup>30</sup> M. WOOD, *Celebrating the Seagram Building*, "Design and Environment", 4, 1972, pp. 24-27.