

L'ARCHITETTURA ALLA XXX BIENNALE D'ARTE, 1960. CARLO SCARPA E I *BOZZETTI IMMAGINARI* DI ERICH MENDELSON

The Erich Mendelsohn exhibition, designed by Carlo Scarpa for the XXX Biennale in 1960, was the culmination of a long process. Efforts to include architecture exhibitions alongside those dedicated to the arts had begun in 1948, spearheaded by prominent figures such as Carlo Ludovico Ragghianti and Bruno Zevi. However, the contrast with the Milan Triennale hindered any possibility of showcasing architecture for nearly a decade. Finally, the persistent advocacy of both scholars with the Biennale's Advisory Committee in 1958-1959 succeeded in securing the inclusion of Mendelsohn and Wright in the program for the XXX edition. Only the exhibition dedicated to the master of German Expressionism was realized, yet this milestone paved the way for the inclusion of architecture, as an official Biennale's disciplines in 1973. Scarpa designed a space that conveyed the dynamism inherent in Mendelsohn's one hundred Bozzetti immaginari (imaginary sketches); at the same time, the display devices conceived for the room allowed the sketches to be enhanced both as sequential narratives and as individual works, making them accessible to the public.

L'architettura si fa spazio

Presentata al pubblico alla XXX Biennale d'arte di Venezia (18 giugno-16 ottobre 1960) con il magistrale allestimento di Carlo Scarpa, la mostra monografica *Erich Mendelsohn. Bozzetti immaginari*, fissa un primo traguardo nell'annosa controversia intorno alla possibilità di accogliere tra le discipline artistiche di competenza dell'ente l'architettura¹.

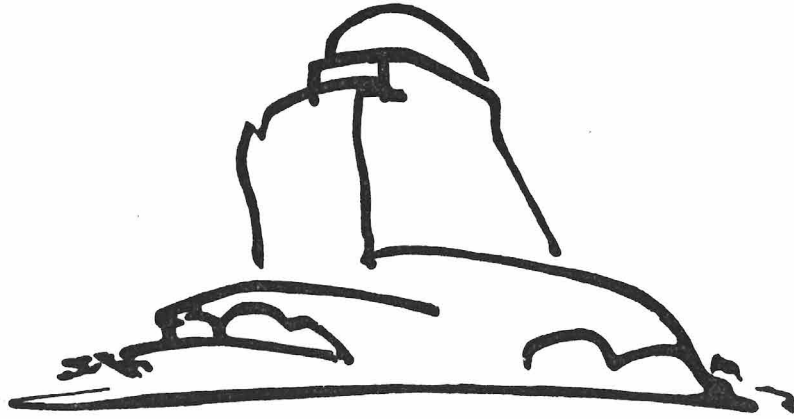
L'intenso lavoro che avrebbe condotto a un tale risultato – fatto di accordi, compromessi e talvolta prevaricazioni tra i diversi attori coinvolti – inizia durante le fasi organizzative della XXIV edizione, che segna la ripresa delle esposizioni biennali in età postbellica. Nel corso delle riunioni tenutesi dal 9 al 12 settembre 1947, la Commissione per le arti figurative, presieduta da Giovanni Ponti affiancato dal neoletto Segretario generale, Rodolfo Pallucchini, aveva ventilato l'ipotesi di dare spazio all'architettura². L'idea ha vita breve, dato che il 6 gennaio 1948 viene rigettata con una motivazione che diventerà ricorrente in ogni dibattito sul tema: “cade [...] la proposta di una sezione di architettura. La Commissione ritiene che la Biennale debba essere riservata solo all'arte pura [...], lasciando queste diverse manifestazioni d'arte che, per quanto interessanti e lodevoli, si addicono ad *altre istituzioni* più adatte”³. Il riferimento sottaciuto ma palese è al diritto di prelazione esercitato fin dal 1933 dalla Triennale di Milano⁴, che non si farà scrupolo a rivendicarlo negli anni seguenti. Seppure lenta, infatti, l'azione di promozione dell'arte del costruire in seno alla Biennale non poteva

essere fermata, trovando sostegno in alcune figure apicali del panorama culturale, in particolare Carlo Ludovico Ragghianti⁵, ma anche dell'Istituto Universitario di Architettura di Venezia (IUAV), quali il direttore Giuseppe Samonà, tornato in carica nel 1945, e soprattutto Bruno Zevi, in organico dal dicembre 1948⁶.

In quell'anno vengono organizzate, con il patrocinio della Scuola di Venezia, altre due iniziative propedeutiche a stimolare l'interesse del pubblico. La prima è la *Mostra Internazionale di Architettura Contemporanea*, allestita nella sala Napoleonica del museo Correr su istanza di Ettore Sottsass senior, come ricorda Duilio Torres nel discorso inaugurale: “mi scrisse qualche mese addietro ricordando le nostre prime battaglie perché il nuovo sia nuovo e perché non distugga l'antico, e mi chiese di interessarmi a far sì che il materiale raccolto potesse essere esposto anche a Venezia”⁷. Tra i progetti presentati spiccano quelli di Richard Neutra, invitato il 30 ottobre seguente a tenere una conferenza a Ca' Giustinian, promossa dallo IUAV e dalla Biennale⁸. Incoraggiato dall'evento, premiato da un generoso afflusso di pubblico⁹, il pittore Luigi Velluti scrive al presidente Ponti una lunga lettera dove dichiara: “ho intenzione di lanciare a mezzo della Stampa la proposta di istituire a Venezia, alternata con la Biennale delle arti figurative, la Biennale dell'Architettura”, animata da “convegni, concorsi, conferenze e proiezioni” per garantire “uno scambio di idee fra architetti di tutto il mondo”; a proposito del ‘convitato’ tutt'altro che ‘di pietra’ che aleggia sul progetto Velluti sotto-

linea: “l'Esposizione che sarebbe naturalmente internazionale [...] non interferirebbe neppure con la Triennale di Milano, che conserva [...] un carattere regionale”¹⁰. La proposta, forse redatta sulla scorta dei suggerimenti di Gio Ponti, in visita alla XXIV Biennale e ospite del pittore¹¹, riceve risposta negativa il 9 novembre: “la Triennale”, sottolinea Ponti, “con la larga disponibilità di mezzi di cui gode e col desiderio che ha di creare grandi manifestazioni di pittura moderna, verrebbe di conseguenza spinta ad invadere il campo sinora riconosciuto di dominio della Biennale”, concludendo che una diversa “istituzione altrettanto seria ed importante” – lo IUAV? – poteva occuparsi di architettura “senza con ciò incorrere in un simile grave pericolo”¹².

L'azione di mutuo controllo tra le due istituzioni rende difficile l'avvento alla Biennale dell'architettura, ma la crociata per promuoverne la pubblica esibizione si stava svolgendo anche in altri poli. Il 28 ottobre 1948, quasi in concomitanza con le azioni veneziane, Ragghianti informava l'amico Zevi, in qualità di “magna pars della APAO”, l'Associazione per l'architettura organica, che la programmazione della ‘Strozzina’, sede dello Studio italiano di storia dell'arte, intendeva includere delle mostre dedicate a Le Corbusier, Mies van der Rohe, Aalto e Wright¹³. Il piano verrà attuato parzialmente e con difficoltà, ma l'impegno dei due studiosi nel costruire un asse Firenze-Venezia raggiunge un importante traguardo con l'arrivo in Laguna di Frank Lloyd Wright nel 1951 per ricevere dallo IUAV la laurea *ad honorem*, qualche giorno prima dell'aper-



26. Torre Einstein, Potsdam, 1920; matita.



27. Torre Einstein, Potsdam, 1920; pastello.



28. Torre Einstein, Potsdam, 1920; matita.

* Il contributo è stato elaborato nell'ambito del progetto Finanziato dall'Unione Europea – NextGenerationEU - PNRR M4.C2.1.1 - PRIN 2022, 2022CHASRE - CUP G53D23005970006 – *Radical Exhibited Thought. Exhibitions of Architecture in Italy in the Contemporary Age*. Desidero ringraziare il personale dell'Archivio Storico della Biennale di Venezia e Sara Meoni della Fondazione Ragghianti per le informazioni fornitemi; grazie ancora a Lorenzo Mingardi e Guido Pietropoli.

¹ G. DORFLES, *Sala XXXIX - Erich Mendelsohn*, in *XXX Biennale Internazionale d'Arte*, catalogo della mostra (Venezia, Giardini di Castello, 18 giugno-16 ottobre 1960), Venezia 1960, pp. 156-161; W. VON ECKARDT, *Eric Mendelsohn*, Milano 1961; F. DAL CO, G. MAZZARIOL, *Carlo Scarpa. Opera completa*, Milano 1984, p. 123, cat. 136; *Carlo Scarpa*, a cura di A.F. Marciandò, Bologna 1984, p. 109; O. LANZARINI, *Carlo Scarpa. L'architettura e le arti. Gli anni della Biennale di Venezia 1948-1972*, Venezia 2003, pp. 55-57, 177-182.

² Pallucchini si era imposto su Barbantini e Ragghianti, candidatisi durante la riunione del 12-13 agosto 1947; per la copia dei due verbali: Venezia, La Biennale, Archivio Storico delle Arti Contemporanee (d'ora in avanti ASAC), *Fondo Storico*, Arti Visive, b. 7.

³ Verbale delle Commissioni per le arti figurative del 5-7 gennaio 1948, seduta del 6 gennaio, in ASAC, *Fondo Storico*, Arti Visive, b. 7, p. 12; corsivo mio.

⁴ A. PANSELA, *Storia e cronaca della Triennale*, Milano 1978, pp. 245-273.

⁵ Sull'interesse dello studioso per l'architettura: *Per mio conto e fuori dalle convenzioni scientifiche*. Carlo L. Ragghianti, *scritti sull'architettura del XX secolo*, a cura di V. La Salvia, Lucca 2015.

⁶ Lo IUAV di Giuseppe Samonà e l'insegnamento dell'architettura, atti del convegno (Roma, Complesso monumentale San Michele a Ripa Grande, 13-14 dicembre 2004), a cura di F. Mancuso, Roma 2007; R. DULIO, *Samonà, Zevi e le "chiamate" eccellenti*, in *Officina IUAV 1925-1980. Saggi sulla scuola di architettura di Venezia*, a cura di G. Zucconi, M. Carraro, Venezia 2011, pp. 91-98.

⁷ Citato in D. TORRES, *Prolusione*, 4 aprile 1948, dattiloscritto, in Venezia, Università IUAV, *Archivio Storico*, 15/4, p. 1.

⁸ Delle fasi organizzative si occupano Scarpa e Ettore Sottsass junior: LANZARINI, *Carlo Scarpa...* cit., pp. 55-57.

⁹ Si vedano le fotografie in <https://asac.labiennale.org/collezioni/fototeca/fascicoli/489282> (consultato il 31 ottobre 2024).

¹⁰ Lettera di C. Velluti a G. Ponti, ottobre 1948, in ASAC, *Fondo Storico*, Arti Visive, b. 9, pp. 1-2.

¹¹ Ivi, p. 4; Velluti conosceva anche Piacentini, ma la sua famiglia aveva intrattenuto rapporti anche con Scarpa: C. SONEGO, *Carlo Scarpa: gli anni '20*, in *Studi su Carlo Scarpa, 2000-2002*, a cura di K.W. Forster, P. Marini, Venezia 2004, pp. 27-86; 44-49; M. MANFRIN, *L'amarrezza delle cose belle: villa Velluti tra storia, arte e memoria*, in *Luoghi e itinerari della Riviera del Brenta e del Miranese*, a cura di A. Draghi, IV, Castelfranco Veneto 2014, pp. 69-124; 104-118.

¹² Lettera di C. Ponti a G. Velluti, 9 novembre 1948, in ASAC, *Fondo Storico*, Arti Visive, b. 9.

¹³ Citato in S. CACCIA GHERARDINI, *Carlo Ludovico Ragghianti e le mostre di architettura*, «argomento, come tu sai particolarmente difficile da trattare», in «*Mostre permanenti: Carlo Ludovico Ragghianti in un secolo di esposizioni*», a cura di S. Massa, E. Pontelli, Lucca 2018, pp. 91-100; 91-93; L. MINGARDI, *Contro l'analfabetismo architettonico*. Carlo Ludovico Ragghianti nel dibattito culturale degli anni Cinquanta, Lucca 2020, p. 110; sulle mostre: L. CAROTTI, *Del disegno e dell'architettura: il pensiero di Carlo Ludovico Ragghianti. Analisi critica delle mostre di Wright, Le Corbusier e Aalto a Palazzo Strozzi*, Lucca 2020.

¹⁴ Ivi, pp. 74-251.

tura, il 24 giugno, della mostra fiorentina dedicata ai suoi primi sessant'anni di lavoro¹⁴.

Dal dopoguerra in poi, un altro fattore determinante spinge avanti l'architettura alla Biennale, dandole un'inedita visibilità specie nella storica sede dei Giardini. Sia gli allestimenti di Scarpa, che sperimentano declinazioni dello spazio marcatamente architettoniche, specie nelle prime tre edizioni (1948-1952), sia la realizzazione di nuovi padiglioni – quelli scarpiani del Libro (1950) e del Venezuela (1953-1956), i padiglioni della Svizzera (1951-1952) di Giacometti, dell'Olanda (1953-1954) di Rietveld, della Finlandia di Aalto (1956) e altri – tengono alta la soglia di attenzione intorno a temi progettuali di rilievo. Va considerato, inoltre, il ruolo ancora più centrale assunto dallo IUAV con l'arrivo in organico di Franco Albini (1949), seguito negli anni Cinquanta da Belgiojoso, De Carlo, Gardella, Peressutti¹⁵, senza contare la presenza in Laguna di Rogers, assieme a Le Corbusier, per la scuola estiva dei CIAM, con la quale la Biennale avrà qualche interessante punto di tangenza¹⁶.

Nel segno di Zevi

Con la retrospettiva *De Stijl 1917-1932*, allestita da Rietveld nel periferico padiglione della Grecia e presentata da Giulio Carlo Argan, altro 'simpatizzante' dell'architettura, questa disciplina si affaccia alla XXVI Biennale del 1952, seppure entro la cornice generale del movimento fondato da Theo van Doesburg e con qualche critica¹⁷. Parallelamente si sviluppano le indagini di Scarpa, in quegli anni profondamente influenzato da De Stijl, e soprattutto le ricerche di Zevi, che porteranno alla pubblicazione nel 1953 del volume *Poetica dell'architettura neoplasticista*¹⁸.

Nel corso degli anni Cinquanta, lo studioso romano assume un ruolo ancora più decisivo nell'ammissione delle mostre di architettura alla Biennale, che si intreccia con l'acceso dibattito intorno alla riforma dello statuto. Nel mar-

zo 1955 Zevi approfitta di un cambio nella presidenza dell'ente, passata temporaneamente dal 'dubbioso' Ponti a Massimo Alesi, per pubblicare su *Cronache* una "lettera aperta", che si configura come un attacco frontale alla Triennale, accusata di occuparsi "di architettura ma in modo episodico, parziale, inobiettivo, com'è del resto naturale dacché la sua funzione riguarda la *promotion*, non la documentazione critica"¹⁹. La soluzione prospettata è univoca: "esiste una esposizione biennale di *arti figurative*, nelle quali ovviamente rientra l'architettura. Perciò il problema è uno soltanto: decidere di organizzare le mostre di architettura, stabilire le modalità tecniche, diramare le decisioni a tutti i paesi del mondo", con la consapevolezza che "anche l'architettura può essere *esposta*"²⁰; la perorazione si chiude con un appello alle varie istituzioni affinché si esprimano a favore della proposta.

Tuttavia, occorrerà aspettare altri due anni per vedere qualche breccia dovuta alla martellante azione di Zevi, accolto – assieme ad altri sostenitori dell'arte del costruire quali Argan, Bettini, Ragghianti, Venturi – tra i membri del Comitato di consulenza per la XXIX edizione, riunitosi il 24 novembre 1957²¹. Il 17 dicembre seguente, Ponti, ritornato ai vertici dell'ente, riceve dallo studioso alcune proposte per dare visibilità all'architettura²², discusse – con la solita raccomandazione "di non suscitare conflitti di prerogative con altri istituti, come la Triennale di Milano" –, durante l'incontro del 12 gennaio 1958: "1) mostra dei bozzetti relativi ai progetti per il nuovo palazzo della Biennale; 2) mostra di Le Corbusier (disegni, progetti e bozzetti, pitture); 3) mostra del Premio Olivetti (sei architetti)"²³, da collocarsi, per ragioni organizzative, nella sala Napoleonica o a palazzo Grassi. Le proposte, sostenute in particolare da Ragghianti, dallo scultore Mascherini e da Valsecchi, che propone di estendere l'invito "anche ai paesi stranieri partecipanti, specie a quelli che posseggono una *fi-*

rente architettura contro una *povera* pittura”, non vanno a buon fine²⁴. Il pregiudizio di fondo, però, era superato, come confermano le parole che Pallucchini scrive a Longhi il 21 febbraio: “sembra che il Ponti riunirà presto il Comitato di consulenza: non invidio di certo la sua situazione. Gli hanno imposto le mostre di architettura e ora non sa come cavarsela”²⁵.

Nonostante la XXIX Biennale non avesse incluso alcuna mostra di architettura, prima della sua chiusura, a settembre 1958, Zevi compila un breve editoriale dal titolo inequivocabile – *Gli architetti nella Biennale di Venezia 1960* – dove dichiara di aver ottenuto garanzia dal Comitato di consulenza, del quale sarà ancora membro per la XXX edizione, che “nel nuovo statuto” sarebbero state “incluse le mostre di architettura”²⁶, mozione appoggiata anche dal rinnovato Collegio degli Accademici di Venezia, presieduto da Diego Valeri, che nel 1958 aveva accolto Albini, Belgiojoso, Piccinato, Samonà e Scarpa, e tra gli accademici “onorari” Aalto, Dudok, Gropius, Le Corbusier, Mies, Oud e Wright²⁷.

Costruendo le basi della XXX edizione, Zevi si trova ancora di fronte a delle resistenze residue, compresa una reazione “di principio” della Triennale; a tale proposito, scrive a Ponti il 27 gennaio 1959: “nella presente situazione, la Biennale può scegliere una di queste tre soluzioni: 1. rinunciare alle mostre di architettura; 2. confermare la sua intenzione di organizzarle, avvisando tutti i rappresentanti dei paesi esteri in merito; 3. dilazionare una decisione con un atteggiamento che non esclude, pur senza annunciarle immediatamente, queste mostre”, dichiarandosi “per la soluzione due”. Il 31 seguente si sarebbe riunito il Comitato per discutere delle “mostre storiche” e a questo proposito lo studioso incalza: “sarebbe assai utile che fossero previste retrospettive di architettura”, nello specifico, una mostra sull’Art Nouveau e una sull’architettura californiana, che non avrebbero suscitato “le

ire della Triennale in quanto [riguardavano], più che fenomeni precipuamente architettonici, cicli artistici di cui l’architettura è una delle espressioni”²⁸. Le opinioni di Zevi vengono trasmesse al Comitato, suscitando altre perplessità, anche a seguito dell’“avvertimento dato dal Ministro [della Pubblica Istruzione] Moro” riguardo il latente conflitto tra ente veneziano e istituzione milanese, la quale, però, non si era sottratta dall’espone, come sottolinea Umbro Apollonio, “opere di arte figurativa ogni volta che ne [aveva] avuto l’opportunità”²⁹.

Mendelsohn e Wright

Ricevuto il verbale di gennaio, non risolutivo, Zevi avverte Ponti: “continuerò ad insistere sulle mostre di architetti alla Biennale, chiarendo ancora una volta che esse sono ben distinte dalle mostre di architettura della Triennale, queste ultime di carattere tipologico, mentre le prime di carattere ‘personale’”³⁰. Il suo sodale Raghianti, nel commentare gli esiti della stessa riunione al punto “mostre d’architettura come arte”, dichiara, memore di un passato ancora incombente: “sono nettamente contrario ad ogni partizione corporativa, che è del tutto esorbitante e di marca autoritaria”³¹.

Durante il successivo incontro del 18 aprile, l’impegno promozionale dello studioso lucchese si fa decisivo. All’interno di un accorato affondo sulle modalità con cui la Biennale avrebbe dovuto rinnovare il proprio compito di documentazione critica, Raghianti riporta l’apertura all’arte del costruire su un piano essenzialmente educativo: “il problema se si debba fare o non fare l’architettura, non si può nemmeno porlo, perché non possiamo mostrare dell’arte astratta senza mostrare certa architettura; [...] sono fenomeni che non sono distinguibili”, perché connessi da una “stessa radice”, uno “stesso processo”, una “stessa storia”. Ogni “mostra d’arte contemporanea”, afferma ancora “esige la presenza di quelle relazioni”, in

¹⁵ O. LANZARINI, *Tre maestri della progettazione nel nuovo assetto didattico: Carlo Scarpa, Franco Albini, Ignazio Gardella*, in *Officina IUAV...* cit., pp. 129-144.

¹⁶ Il tema progettuale della Scuola CIAM svoltosi dal 5 settembre al 4 ottobre 1953 sarà la messa a punto di un nuovo padiglione al posto del Palazzo Centrale ai Giardini: LANZARINI, *Carlo Scarpa...* cit., p. 135.

¹⁷ Erano esposti progetti e arredi di Rietveld, van’t Hoff, van Eesteren: G.C. ARGAN, *De Stijl 1917-1932*, in *XXVI Biennale di Venezia*, catalogo della mostra (Venezia, Giardini di Castello, 14 giugno-19 ottobre 1952), Venezia 1952, pp. 380-384; M. VENTUROLI, *Architetti moderni alla XXVI Biennale di Venezia. Case per misantropi nell’architettura di “De Stijl”, “Paese Sera”*, 23 settembre 1952, p. 6.

¹⁸ LANZARINI, *Carlo Scarpa...* cit., pp. 83-84, 156-171.

¹⁹ Parte dello scritto – ora in B. ZEVI, *Per un nuovo padiglione italiano alla Biennale. Spazi configurati dalle stesse opere d’arte (1 marzo 1955)*, in Id., *Cronache di architettura. 2 (Dallo scorcio dei lungarni alla chapelle de Ronchamp)*, Roma-Bari 1978, pp. 308-313, n. 42 – è citato in B. ZEVI, *Per una Biennale di Architettura*, “L’Architettura. Cronache e Storia”, I, 1, 1955, p. 11; in corsivo nel testo.

²⁰ *Ibidem*; in corsivo nel testo. Zevi fa riferimento, in particolare, al ruolo della “fotografia architettonica” diventata una “professione specializzata”, oltre che all’uso di “plastici, disegni, schizzi, particolari al vero”.

²¹ Si veda il verbale in ASAC, *Fondo Storico*, *Arti Visive*, b. 83.

²² Lettera di B. Zevi a G. Ponti, 17 dicembre 1957, in ASAC, *Fondo Storico*, *Statuti e regolamenti*, b. 8.

²³ Verbale del Comitato di consulenza del 12 gennaio 1958, in ASAC, *Fondo Storico*, *Arti Visive*, b. 83, p. 5. I “progetti per il nuovo palazzo della Biennale” erano quelli presentati al concorso bandito dal Comune di Venezia nel novembre del 1957: LANZARINI, *Carlo Scarpa...* cit., pp. 172, 186 nota 41. Per Le Corbusier, invece, si fa riferimento alla mostra itinerante detta “delle dieci capitali”, allestita nell’estate del 1957 a Zurigo e poi trasferita a Berlino, Monaco, Francoforte e in altri luoghi.

²⁴ Verbale del Comitato di consulenza del 12 gennaio 1958, in ASAC, *Fondo Storico*, *Arti Visive*, b. 83, p. 6; corsivo mio. In particolare, rimane indisponibile la mostra itinerante di Le Corbusier, nonostante l’impegno di Zevi e di Dell’Acqua, Segretario generale; cfr. le lettere di Zevi a Dell’Acqua del 23 gennaio e 8 febbraio 1958 in ASAC, *Fondo Storico*, *Statuti e regolamenti*, b. 8; Ponti aveva anche chiesto a Paolo Marinotti, segretario generale del Centro Internazionale delle Arti e del Costume di Venezia, la disponibilità ad accogliere la mostra a palazzo Grassi: si veda la lettera del 10 febbraio 1958 in ASAC, *Fondo Storico*, *Arti Visive*, *Miscellanea*, b. 3.

²⁵ Citato in *Le prime Biennali del dopoguerra 1948-1956. Il carteggio Longhi-Pallucchini*, a cura di M.C. Bandera, Milano 1999, p. 283.

²⁶ B. ZEVI, *Gli architetti nella Biennale di Venezia 1960*, “L’Architettura. Cronache e Storia”, IV, 35, 1958, p. 295. Durante la riunione del Comitato, il 20 settembre 1958, le mostre di architettura era state riproposte da Raghianti, sollevando le solite obiezioni sui conflitti con la Triennale; sulla scorta del ‘salomonico’ parere di Argan si era giunti alla conclusione di mantenere le maglie tematiche larghe, in previsione di un incremento disciplinare con il nuovo statuto: si veda il verbale in ASAC, *Fondo Storico*, *Arti Visive*, b. 83, pp. 14-16.

²⁷ B. ZEVI, *Risorto il Collegio degli Accademici di Venezia*, “L’Architettura. Cronache e Storia”, IV, 32, 1958, p. 79.

²⁸ Lettera di B. Zevi a G. Ponti, 27 gennaio 1959, in ASAC, *Fondo Storico*, *Statuti e regolamenti*, b. 8.

²⁹ Verbale del Comitato di consulenza del 31 gennaio 1959, in Lucca, Archivio Carlo Ludovico Raghianti, *Biennale di Venezia*, b. 2-F. 5, p. 7. Alla Triennale del 1957 si era tenuta una *Mostra di scultura*, con opere di Maillol, Manzù, Matisse, Rodin, Rosso e altri, che nelle intenzioni dei curatori Carli, Gia-



Fig. 2 C. Scarpa, Studio planimetrico e prospettico per la mostra 'Erich Mendelsohn. Bozzetti immaginari', 1960 (Venezia, collezione privata).

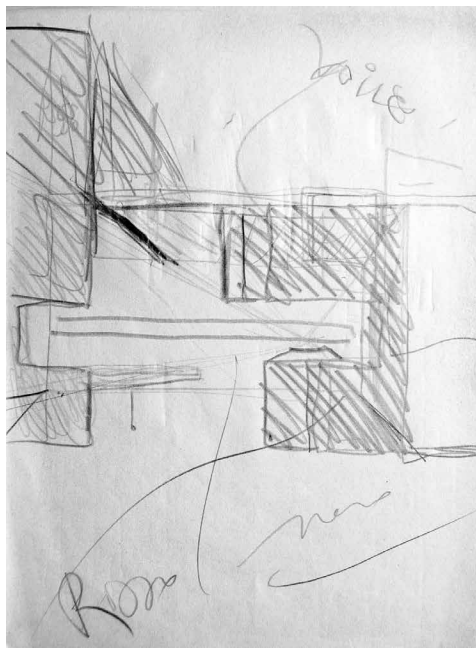


Fig. 3 C. Scarpa, Studio del 'portale' per la mostra, 1960 (Venezia, collezione privata).

cometti, Negri e Vitali doveva “documentare efficacemente le varie correnti della plastica moderna”, all’insegna della “unità delle arti” (PANSERA, *Storia e cronaca...* cit., p. 447).

³⁰ Lettera di B. Zevi a G. Ponti, 10 marzo 1959, in ASAC, *Fondo Storico*, *Arti Visive*, b. 91; sottolineato nel testo.

³¹ Lettera di C. L. Raggianti a G. Ponti, 14 marzo 1959, in ASAC, *Fondo Storico*, *Arti Visive*, b. 87, p. 4.

³² Verbale del Comitato internazionale di esperti (sezione italiana) del 18 aprile 1959, in ASAC, *Fondo Storico*, *Arti Visive*, b. 87, p. 34.

³³ Ivi, pp. 44-54. La mostra si sarebbe intitolata *Creatori di forme nell'arte contemporanea*.

³⁴ Ivi, pp. 29, 51.

³⁵ Verbale del Comitato internazionale di esperti e del Comitato di consulenza del 4-5 luglio 1959, seduta del 4 luglio, in ASAC, *Fondo Storico*, *Arti Visive*, b. 87, p. 6. Delle mostre ipotizzate nella riunione di aprile non rimane traccia.

³⁶ Ivi, pp. 22, 24; corsivo mio. Ai bozzetti del maestro tedesco, lo studioso aveva dedicato un breve articolo: B. Zevi, *Disegni e architettura. Cinquanta schizzi di Erich Mendelsohn (27 gennaio 1957)*, in Id., *Cronache di architettura*. 4 (*Dall'interbau berlinese all'opera di Utzon a Sidney*), Roma-Bari 1978, pp. 302-307, n. 142.

³⁷ Lo studioso aggiunge, a sostegno della proposta: “c'è un precedente, un brutto precedente con Venezia che mi piacerebbe fosse sanato”, riferendosi alla mancata realizzazione del Masieri Memorial, progettato da Wright nel 1953 e affossato da una ridda di sterili polemiche locali; ASAC, *Fondo Storico*, *Arti Visive*, b. 87, pp. 24-25.

³⁸ Ivi, p. 25.

³⁹ Il 3 novembre, su suggerimento dello stesso Zevi, l'allestimento è affidato a Scarpa. L'intricata vicenda è ricostruita in O. LANZARINI, *Forme astratte e architetture organiche alla XII Triennale di Milano del 1960. L'allestimento di Carlo Scarpa per Frank Lloyd Wright*, in *Spazi astratti. Interferenze fra architettura e arti a Milano 1945-1970*, a cura di A. Viati Navone, L. Tedeschi, S. Setti, Milano 2024, pp. 138-153.

⁴⁰ Il 27 luglio 1959 lo studioso scrive a Dell'Acqua di avere ricevuto riscontro dalla Mendelsohn, che si dichiarava “felice di inviare cento disegni inediti del marito per l'esposizione”; il 31 agosto giunge a Zevi anche la risposta positiva della vedova Wright: “we have decided to send you original drawings”, con la richiesta di quanti ne servissero per fare una “proper selection”: ASAC, *Fondo Storico*, *Arti Visive*, b. 87 e b. 91.

⁴¹ Ivi, b. 91; il telegramma è indirizzato a Giovanni Ponti.

solitamente autonomo. [...] È come esporre dei quadri”³⁶. A seguire, scatta l'ambiziosa replica di Raggianti: “mi son domandato se non fosse, per molte ragioni, opportuno fare uno scambio di nomi: che la mostra di disegni architettonici fosse invece di Wright. [...] È l'uomo originario dell'architettura moderna, anteriore a Mendelsohn, insisterei su questa proposta”³⁷. Il maestro americano era mancato solo tre mesi prima, il 9 aprile, e per completare il quadro tracciato nel 1951, Zevi suggerisce di esporre i disegni successivi alla data della mostra fiorentina e i progetti rimasti sulla carta. Con l'appoggio di Ponti e altri, Argan propone di accogliere entrambe le mostre per generare una sorta di “sezione”, “una direzione che si apre” verso l'architettura³⁸.

Procedendo su questo fronte binario, vengono stabiliti i primi contatti con le mogli degli architetti scomparsi, Louise Mendelsohn e Olgivanna Wright, dei quali si occupa Zevi. Con singolare tempismo, il 25 luglio seguente lo studioso propone anche alla Giunta tecnica della Triennale di organizzare, per l'edizione del 1960, una “retrospettiva” di Wright, che gli viene affidata ufficialmente il 6 ottobre 1959³⁹. Perché Zevi fa una mossa così ambigua? Due sembrano essere le ragioni. La Biennale non possedeva spazi adatti (e forse i mezzi economici) per allestire i disegni originali di Wright, se mai fossero arrivati; inoltre, la Triennale avrebbe certamente reagito, bloccando l'iniziativa veneziana. A stretto giro, lo studioso riceve risposta positiva da entrambe le signore, sollecitando l'invio degli inviti ufficiali⁴⁰. Il 25 agosto, però, giunge anche il telegramma del Ministro della Pubblica Istruzione, Giuseppe Medici, che diffida la Biennale dal proseguire con le iniziative, “trattandosi di manifestazioni esorbitanti da fini statutarî” e di “competenza [della] Triennale”⁴¹. La polemica tra i vertici delle istituzioni si accende, con accuse reciproche di sconfinamento⁴², ma il 4 settembre 1959, Zevi conferma al segretario Dell'Acqua che ogni ostacolo era superato, compreso l'invio degli originali di Wright, pubblicando la notizia – forse con un eccesso di ottimismo – sulle pagine della sua rivista⁴³.

Nei mesi seguenti, infatti, la situazione si complica a causa dei tentennamenti della Biennale e delle ingerenze della Triennale, tanto che Zevi scrive a Ponti con amarezza: “mi sono impegnato con la signora Wright e con la signora Mendelsohn, e non posso fare una così brutta figura. Del resto, la mia presenza nel Comi-

modo tale da “indurre il pubblico, ossia le persone che pretendiamo di educare, ad avere una considerazione effettivamente concreta di quella fenomenologia”³². A questo punto, la discussione si accende attorno a un'ipotetica esposizione “delle arti plastiche”, compresa l'architettura, “non limitate alle forme tradizionali”; per documentare tali legami si propongono figure ‘ibride’, ovvero impegnate su fronti multidisciplinari – Van de Velde, Mackintosh, Van Doesburg, Behrens, Horta, Losos, Nizzoli – ma anche una mostra sul Werkbund o sul Bauhaus, subito scartata da Argan per mancanza di studi adeguati, mentre per l'allestimento Pallucchini fa il nome di Scarpa nel ruolo di “sistematore” o “collocatore”³³.

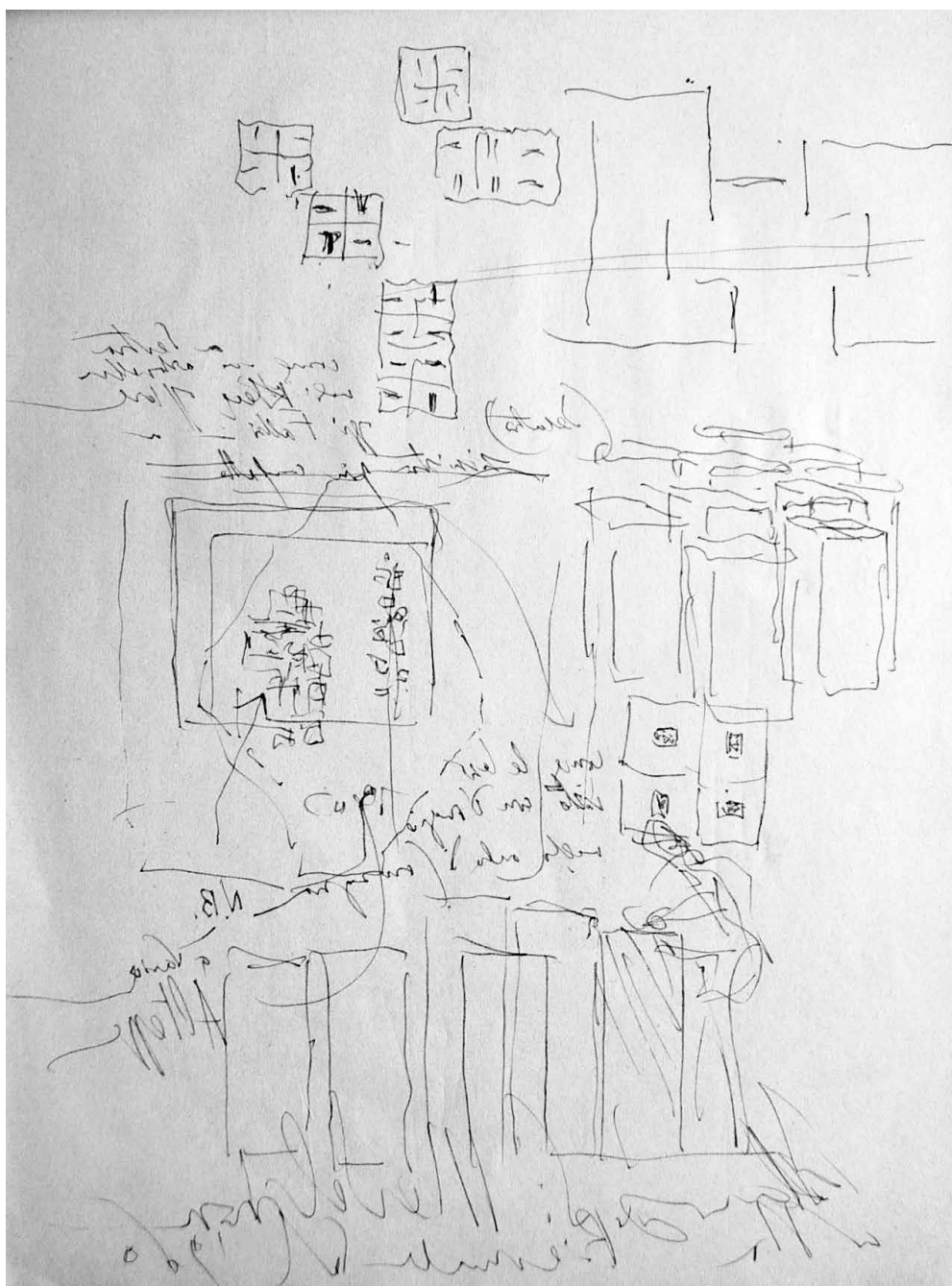
Nel corso del dibattito, l'importanza delle “mostre cosiddette retrospettive o storico-critiche”, un campo riservato alla Biennale nel quadro dei rapporti con la Triennale, era stata rimarcata da Raggianti e Venturi, in vista di esporre Nizzoli, aveva aggiunto: “se si riesce a dare il carattere di retrospettiva, [...] il nostro diritto di fare questo è assoluto”³⁴. Un approccio ‘retrospettivo’, anche allo scopo di “costituire un forte richiamo per il pubblico”, hanno senza dubbio le due proposte avanzate alla riunione del 4 luglio 1959³⁵. La prima, di Zevi, è introdotta come una “soluzione di ripiego: la possibilità di fare una mostra dei disegni di Mendelsohn”, argomentandone la liceità, rispetto alle obiezioni della Triennale, con il fatto che i grafici del maestro tedesco, scomparso nel 1953, “non vanno considerati come prefigurazioni degli edifici, ma proprio come immagini in sé compiute e di valore figurativo as-

tato di Consulenza era giustificata proprio in vista di una apertura della Biennale ai problemi dell'architettura. Se questa apertura non si verifica quest'anno, vuol dire che sono stato sconfitto⁴⁴. Alla fine, il 14 gennaio lo studioso telefona a Dell'Acqua e sblocca la situazione dichiarando che la mostra di Mendelsohn poteva essere allestita “anche disgiuntamente da quella dei disegni di Wright⁴⁵”; il 25 seguente, Ponti manda l'invito ufficiale alla signora Mendelsohn con la richiesta di esporre a Venezia i *bozzetti immaginari*⁴⁶ (fig. 1).

Mostra o cortometraggio? Studi per l'ambiente di Mendelsohn

Come nella precedente edizione del 1958, Scarpa cura buona parte degli ambienti del Palazzo Centrale, per la precisione la sala II, che accoglie Mino Maccari, e le sale dalla V alla XXXIX, quest'ultima riservata ai grafici mendelsohniani e preceduta dalle personali di Kurt Schwitters (XXXVI) e Jean Fautrier (XXXVII)⁴⁷.

In una prima fase, l'architetto abbozza su una planimetria generale del padiglione la distribuzione delle mostre e alcune idee per gli allestimenti, segnalando con le sigle *FLW* e *MEN* la presenza simultanea dei maestri selezionati in fase organizzativa in due sale contigue (XXIV e XXXVIII)⁴⁸. Se consideriamo le peculiarità dei loro disegni è chiaro che coniugare le potenti visioni architettoniche wrightiane, spesso trascritte attraverso monumentali prospettive, con i minuscoli studi di edifici mendelsohniani, sarebbe stato complesso anche per Scarpa. Con l'eliminazione dal programma della mostra di Wright – che l'architetto avrà agio di ordinare, negli stessi mesi, nel grande Salone d'onore della Triennale – la sua attenzione può concentrarsi sul lascito del maestro tedesco, compilato tra il 1914 e il 1953 e riverberato nell'allestimento, come osserva Zevi, “con precisa assonanza poetica⁴⁹. Tale risultato deriva da una specifica prerogativa dei *bozzetti immaginari* segnalata da Louise Mendelsohn in una lettera a Ponti. Dopo aver sottolineato che l'Italia sarebbe stata il primo paese ad esporli, aggiunge: “I hope your country will love and cherish them for what they are: the outflow of inspired imagination, *spatial writing* transcending the twodimensionality of paper⁵⁰. La medesima indole narrativa appartiene a Scarpa, che riesce a riunire le cento “scritture spaziali” di Mendelsohn in un unico racconto e ad amplificarlo attraverso un ambiente di grande potenza espressiva.



Il principale problema da affrontare era il prevedibile spaesamento dei disegni dovuto alle loro dimensioni, talvolta minuscole⁵¹. Di conseguenza, l'ambiente assegnato alla mostra, pari a circa 8,60x7,20 m per un'altezza di 5,74 m, viene ridotto da Scarpa alle dimensioni di circa 5,00x5,70 m, abbassandone la statura a circa 2,60 m⁵²; la parte residua, invece, diventa un'appendice della contigua sezione del Brasile (fig. 7).

La genesi del progetto scarpiano è ricostruibile grazie a un piccolo gruppo di disegni autografi, delineati presumibilmente dopo la metà di gennaio 1960⁵³. Un primo studio (fig. 2) rivela i temi essenziali che Scarpa mette a punto, a partire dalla modellazione di un vero e proprio 'ambiente', in linea con la ricerca che stava conducen-

Fig. 4 C. Scarpa, Studi planimetrici e per i supporti della mostra, 1960 (Venezia, collezione privata).

⁴² Si vedano, in particolare, le lettere di G. Ponti, 27 agosto 1959, e di I.M. Lombardo, presidente della Triennale, 16 settembre 1959, al Ministro G. Medici in ASAC, *Fondo Storico*, *Arti Visive*, b. 91.

⁴³ ASAC, *Fondo Storico*, *Arti Visive*, b. 91. La notizia che le mostre erano giunte a “una conclusione assolutamente positiva, e ormai non [restavano] altro che problemi organizzativi” è ribadita da Zevi a Ponti il 9 ottobre (ivi, b. 87); B. Zevi, *Alla Biennale 1960: disegni di Frank Lloyd Wright e di Erich Mendelsohn*, “L'Architettura. Cronache e Storia”, V, 48, 1959, p. 368.

⁴⁴ Lettera di B. Zevi a G. Ponti, 21 dicembre 1959, in ASAC, *Fondo Storico*, *Arti Visive*, b. 91.

⁴⁵ Lettere di G. Ponti a B. Zevi, 15 gennaio 1959 e a L. Mendelsohn, 25 gennaio 1959, in ASAC, *Fondo Storico*, *Arti Visive*, b. 91. Il 19 gennaio Zevi scrive a Ponti di aver lasciato la mostra di Wright alla Triennale, passata a una rappresentanza americana, e di essere intervenuto affinché l'ente milanese non si opponesse alla mostra Mendelsohn, sperando che anche quella di Wright fosse recuperabile (*ibidem*).

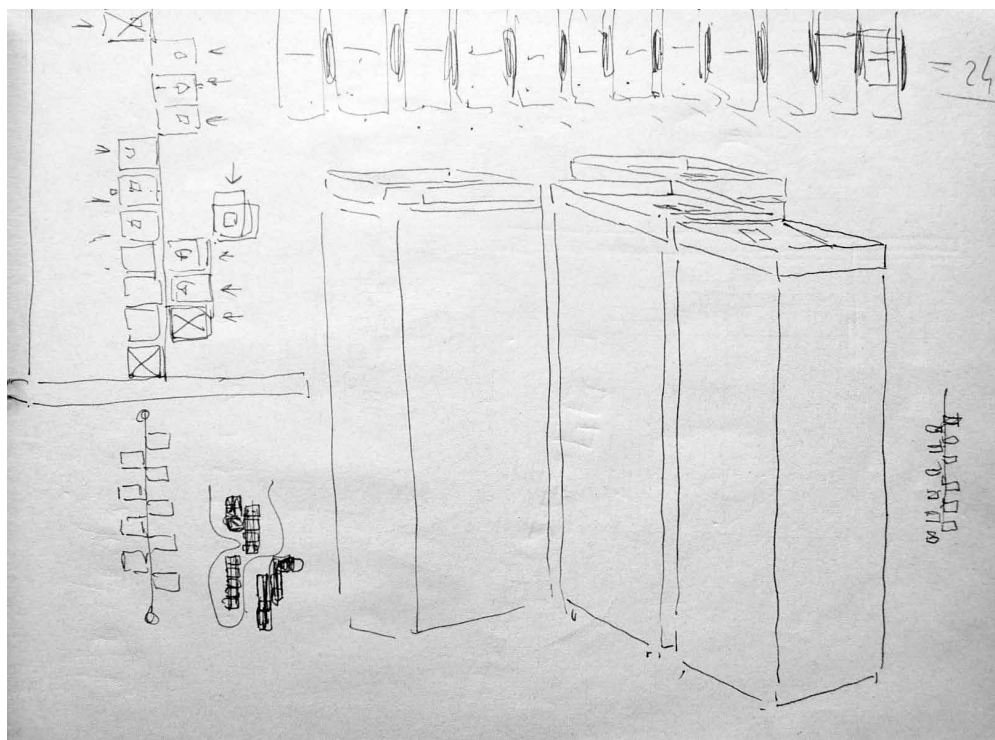
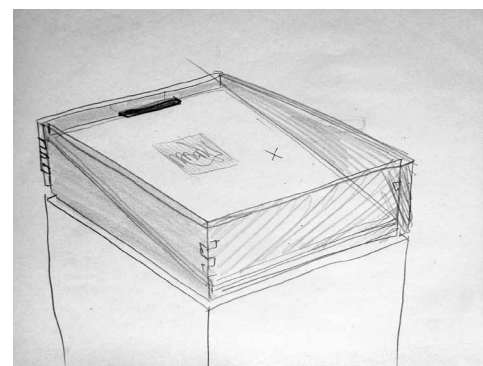


Fig. 5 C. Scarpa, studi planimetrici, per i pannelli parietali e per i supporti della mostra, 1960 (Archivio privato)

Fig. 6 C. Scarpa, studio di uno dei supporti della mostra, 1960 (Archivio privato)



⁴⁶ I disegni sono conservati a Berlino, Staatliche Museen zu Berlin, Kunstbibliothek, *Sammlung Architektur*; online: <https://recherche.smb.museum/?language=de&limit=15&sort=relevance&controls=none> (consultato il 5 ottobre 2024).

⁴⁷ LANZARINI, *Carlo Scarpa...* cit., pp. 177-185.

⁴⁸ Ivi, p. 182, fig. 115. L'elicepografia rielaborata da Scarpa è a Roma, Museo nazionale delle arti del XXI secolo (MAXXI), *Fondo Carlo Scarpa*, Progetti e incarichi professionali, n. 187; cfr. <https://collezionearchitettura.maxxi.art/patrimonio/afe5e6d4-4a47-43eb-aaaa-ab5de196ed8d/187-allestimenti-per-la-xxx-biennale-internazionale-darte-giardini-di-castello-veneziana> (consultato il 2 novembre 2024).

⁴⁹ B. ZEVI, *Venezia in subbuglio. Titolo capovolto: dall'arte alla natura* (23 ottobre 1960), in Id., *Cronache di architettura*. 7 (Da La Tourette corbusieriana ai laboratori medici di Louis Kahn), Roma-Bari 1979, pp. 74-77: 76, n. 337.

⁵⁰ Lettera di L. Mendelsohn a G. Ponti, 3 febbraio 1960, in ASAC, *Fondo Storico*, Arti Visive, b. 91; corsivo mio. Nel 1955, per conservare e valorizzare questi documenti, la signora Mendelsohn aveva "indirizzato una lettera aperta ad autorità e studiosi di vari paesi", allo scopo di fondare "un Museo di Architettura"; l'iniziativa era stata accolta con entusiasmo da Zevi, anche nell'ottica dei futuri lasciti di "Wright, Gropius, Le Corbusier, Mies", "essenziali per ricostruire la storia della genesi e del processo formativo della opera d'arte, e quindi per caratterizzare le loro personalità": B. ZEVI, *Un Museo di Architettura*, "L'Architettura. Cronache e Storia", I, 1, 1955, p. 11.

⁵¹ Si veda l'elenco dei disegni, con misure in pollici, inviati da L. Mendelsohn alla Biennale, in ASAC, *Fondo Storico*, Arti Visive, b. 91, s.d. (8 maggio 1960?). Il lato maggiore di una decina di grafici misurava mediamente 30-40 cm, mentre gli altri si aggiravano sui 12-15 cm, con fogli che potevano arrivare a 4-6 cm.

⁵² Le dimensioni si ricavano da un rilievo sommario, ma quotato, di Scarpa (Venezia, collezione privata).

⁵³ Si veda lettera di G. Ponti a B. Zevi, del 15 gennaio 1960, che conferma l'organizzazione della mostra: ASAC, *Fondo Storico*, Arti Visive, b. 91.

⁵⁴ LANZARINI, *Forme astratte...* cit., pp. 148-149.

do per la sala di proiezione alla mostra milanese di Wright, il cosiddetto *theater*⁵⁴. Nella pianta tracciata al centro, a destra, viene già ipotizzata la presenza di due blocchi di supporti, che nell'allestimento realizzato diventeranno tre, mentre la prospettiva centrale, in basso, introduce degli aspetti che rimarranno costanti nel decorso dell'indagine progettuale. Il primo è l'utilizzo per le pannellature del colore "rosso", indicato in una nota, che diventa il filo conduttore della retrospettiva e la chiave per spiegare al pubblico uno dei tratti peculiari dei *bozzetti*. Inoltre, la stretta fascia orizzontale al centro della parete di fondo della sala, presente in altri disegni, svela la soluzione che Scarpa individua per gestire l'immagine dei piccolissimi disegni mendelsohniani: per dargli forza e amplificarne il carattere dinamico una parte di essi viene impaginata come se fossero i 'fotogrammi' di una sequenza 'cinematografica', leggibile ancora prima di entrare nell'ambiente espositivo. Proseguendo su questa linea (fig. 3), l'architetto rafforza l'effetto 'filmico' grazie al pronunciato taglio orizzontale del 'portale' "rosso", che assume una forma a croce, e immaginando per la parete di fondo un colore "nero", poi tralasciato, per far risaltare il candore della fascia di disegni; l'appunto "voile" si riferisce al velario di copertura, teso sulla sala.

Scarpa si concentra, quindi, sul problema della presentazione degli altri *bozzetti* (fig. 4). Superata l'idea iniziale di installare due espositori uni-

tari per accogliere i disegni in gruppi, egli studia un metodo per valorizzarli singolarmente grazie a dei supporti a parallelepipedo, sottolineando in un appunto, tracciato specularmente: "N.B. a varie altezze"; altre iscrizioni testimoniano delle relazioni tra questi dispositivi e alcuni allestimenti in corso di elaborazione: "come le basi viste con d'Orazio vedi anche di Consagra"⁵⁵. Un'ulteriore annotazione, e i relativi schemi grafici, rivelano l'intenzione di riunire i supporti in due nuclei, quello di "sinistra più compatto", mentre per la massa dinamica di destra, Scarpa dichiara le sue fonti: "vedi Kline oppure agg [Agenore?] Fabbri"⁵⁶.

Questa indagine che si appoggia alle arti figurative, sperimentata anche nella prima fase dell'allestimento di Wright a Milano⁵⁷, aveva forse l'obiettivo di intercettare e tradurre a scala architettonica una qualità specifica dei *bozzetti*, leggibili come organismi scultorei o insiemi ritmici di volumi (fig. 1). Come rileva Dorfles sul catalogo, essi "appartengono [...] ad un genere di 'segnicità' astratta" che va oltre il disegno progettuale, "inglobando quelle qualità plastiche che potremo ammirare nelle opere astratte di un Klee o di un Kandinsky"⁵⁸.

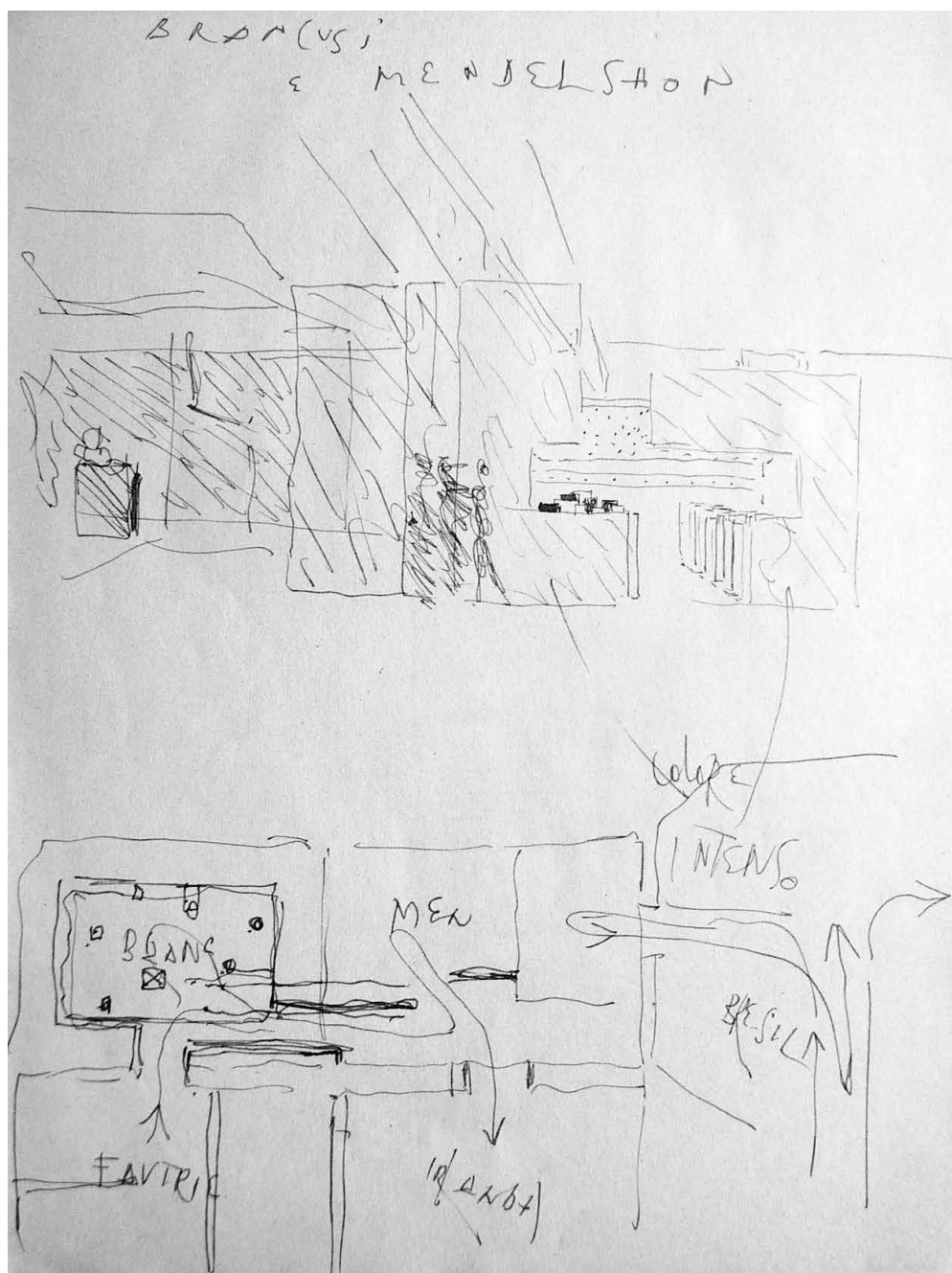
Tuttavia, il rischio che il protagonismo dell'allestimento sovrastasse il contenuto della mostra era concreto; quindi, Scarpa torna sui suoi passi e reimposta, sul medesimo foglio (fig. 4), l'assetto dei supporti in schiere regolari, trascritte negli schemi planimetrici in alto a sinistra, mentre nel prospetto a destra ribadisce l'inserimento della fascia parietale di *bozzetti*. A questo punto, il decorso del progetto viene indirizzato, probabilmente, dalla scelta di trasformare un vincolo in una risorsa compositiva. Il primo settembre 1959 la signora Mendelsohn aveva segnalato a proposito dei disegni da mandare a Venezia: "all sketches are mounted on cardboards of 11" by 14"⁵⁹. L'omogeneità delle componenti trascritte negli studi successivi (figg. 5, 8), induce a rite-

Fig. 7 C. Scarpa, Studio planimetrico e di alzato delle mostre 'Erich Mendelsohn' e 'Omaggio a Costantin Brancusi', 1960 (Venezia, collezione privata).

nere che Scarpa abbia adottato la misura dei cartoncini di supporto dei *bozzetti*, pari a 28x35,5 cm circa, come una sorta di modulo per organizzare l'allestimento. Rispetto ad altre sale che stava allestendo, infatti, c'era un'ulteriore difficoltà, dato che i disegni non erano disponibili per un'analisi preventiva che gli avrebbe consentito, forse, di elaborare delle soluzioni specifiche; di conseguenza, l'approccio 'seriale' si rivela l'unico possibile in attesa di collocare gli originali mendelsohniani, che sarebbero arrivati solo una ventina di giorni prima dell'apertura della Biennale, il 18 giugno⁶⁰.

Un dettagliato disegno (fig. 5) mostra l'evoluzione di due delle tre tipologie di dispositivi utilizzati, ormai molto simili a quelli costruiti. In alto nel foglio è trascritta parte della sequenza parietale, che comprenderà nella versione finale ventuno pannelli, con coppie di cartoncini tenuti in sede da listelli verticali; i quattro supporti a stelo, invece, riuniti in gruppo, mostrano in sommità una 'cassetta' lignea con il piano inclinato, per agevolare l'osservazione dei disegni, analizzata anche nel dettaglio (fig. 6). Non compare nel foglio una seconda variante di supporto priva dell'alloggiamento per i grafici, che vengono semplicemente appoggiati sul piano superiore e fermati da elementi quadrati agli angoli (fig. 10). Se l'osservazione dei disegni appesi alla pannellatura verticale non avrebbe presentato grandi ambiguità, più complessa appare la definizione di un percorso visuale per quelli collocati sui supporti, affrontato da Scarpa attraverso una serie di schemi planimetrici e alla fine risolto sfruttando il senso di lettura dei singoli bozzetti per guidare chi osserva (fig. 5).

Attraverso altri due disegni, l'architetto verifica le ultime questioni. Il primo (fig. 7) mostra, in basso, l'ipotesi di creare un tragitto unitario tra le sale di Fautrier (XXXVII), Brancusi (XXXVIII) e Mendelsohn (XXXIX), agevolato dall'arretramento della parete d'ingresso di quest'ultima che



avrebbe generato un'antisala funzionale anche allo spazio dell'Irlanda (XL). In alto nel foglio, Scarpa ribadisce, nella simultaneità della visione, il principio di continuità tra la sala dello scultore franco-rumeno e quella del maestro tedesco, purtroppo decaduta con il trasferimento dell'*Omaggio a Brancusi* nella sala III. Una rapida prospettiva (fig. 8), infine, rivela tutto il portato ritmico dell'apparato interno e la sua relazione con il 'portale' a croce, che anticipa quello in cemento armato all'ingresso della cappella della Tomba Brion (1969-1978).

L'allestimento e il suo messaggio

Se osserviamo la sala che accoglie i *bozzetti immaginari*, c'è da chiedersi: in che modo viene

⁵⁵ Per Consagra (sala XXV) e Dorazio (sala XXXIII): XXX Biennale... cit., pp. 108-110, 134-136.

⁵⁶ Per Fabbri (sala X) e Franz Kline (padiglione degli Stati Uniti), ivi, pp. 53-55, 314-316.

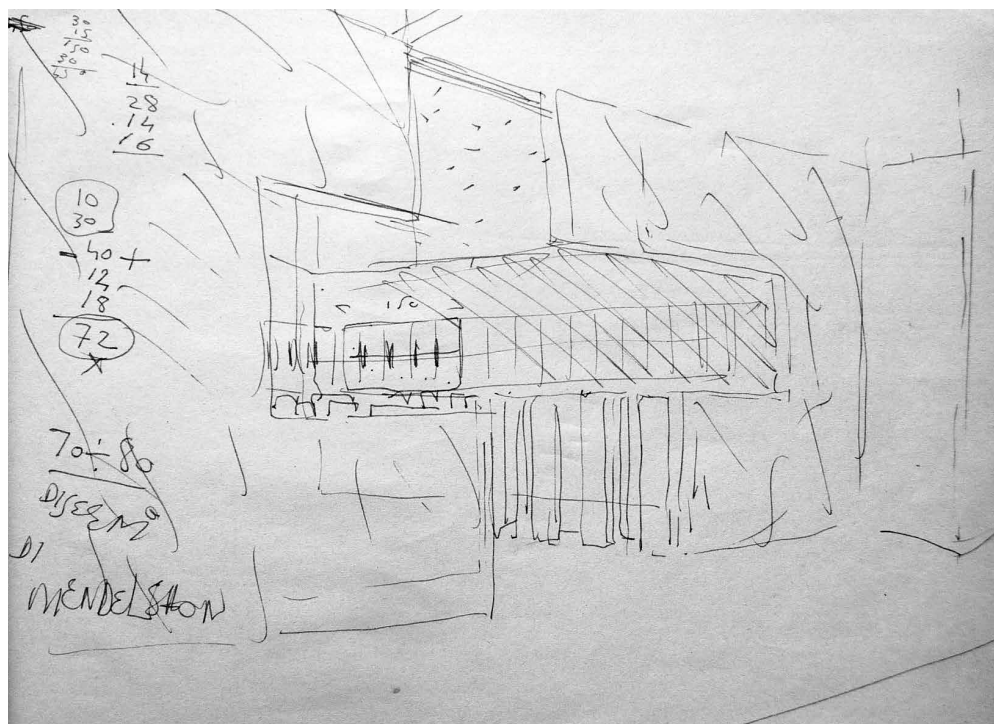
⁵⁷ LANZARINI, *Forme astratte...* cit., pp. 139-144.

⁵⁸ DORFLES, *Sala XXXIX - Erich Mendelsohn...* cit., p. 157.

⁵⁹ Lettera di L. Mendelsohn a U. Apollonio, primo settembre 1959, in ASAC, *Fondo Storico*, Arti Visive, b. 91.

⁶⁰ Il 14 aprile 1960 la signora Mendelsohn annuncia a Ponti di aver fatto spedire i disegni da San Francisco e l'8 maggio invia l'elenco dettagliato degli stessi; il 24 maggio, dopo varie sollecitazioni, Apollonio le comunica che i *bozzetti* erano arrivati ma fermi in dogana per le operazioni controllo: ASAC, *Fondo Storico*, Arti Visive, b. 91.

Fig. 8 C. Scarpa, Studio prospettico del 'portale' e dei dispositivi della mostra, 1960 (Venezia, collezione privata).



spiegata al pubblico la ricerca immaginifica e potente di Mendelsohn? Nei disegni progettuali, Scarpa aveva evocato più volte il “rosso folgorante” che doveva connotare lo spazio della mostra. Come rivelano due rare fotografie a colori⁶¹ (fig. 9), nell’allestimento realizzato quella tonalità di rosso che il maestro tedesco aveva usato spesso per accendere di vita le sue ‘sculture’ su carta⁶², diventa un valore decisivo, che dai piccoli disegni si espande all’intero ambiente, avvolgendo chi osserva. Inoltre, la cifra monumentale dei bozzetti, malgrado la scala minuta, è dichiarata fin dal ‘portale’ d’ingresso, sospeso da terra e rivestito ancora di tessuto rosso, mentre la potenza ritmica dei volumi che li caratterizzano viene ribadita dall’assetto delle quattro sezioni in cui sono suddivisi (fig. 10). Appoggiata su un nastro scarlatto, la fascia composta da coppie di disegni sovrapposti si snoda a elle tra la parete di fondo e quella di destra, anch’essa parzialmente schermata da un pannello rosso. I supporti a stelo, invece, rivesti di tessuto vermiglio e sostenuti in basso da una fascia metallica (?) sono riuniti in tre nuclei, in modo da valorizzare singolarmente i bozzetti che supportano. A destra, quattordici espositori con piano superiore piatto formano una prima ‘isola’ di osservazione dei grafici; a sinistra, altri due gruppi di otto e dieci supporti definiscono il percorso per il pubblico in maniera inequivocabile, grazie alla direzione dei piani inclinati che accolgono i disegni, contenuti nelle ‘scatole’ in legno paduk che recano in sommi-

tà. Infine, la connessione tra le pareti e il velario, formato da fasce di tessuto bianco tese trasversalmente sull’ambiente, viene rimarcata da un listello in legno naturale.

Come qualsiasi altro lavoro scarpiano, ogni scelta compiuta nell’allestimento con cui l’architettura esordisce alla Biennale ha un unico obiettivo: consentire alle opere esposte di trasmettere il loro messaggio artistico e educativo a chi osserva. Sebbene la presentazione dei grafici di Mendelsohn riceva un plauso unanime, anche in virtù della capacità interpretativa di Carlo Scarpa – che avrà modo di replicare l’esperienza a Berkeley nel 1969⁶³ – la retrospettiva rimane un episodio a sé, ambiguamente sospeso tra arte e architettura. In altre parole, a fronte dell’acceso dibattito che l’aveva preceduta, non sembra generare particolari ricadute. Tuttavia, qualcosa era cambiato definitivamente. Le personali di Albini, Kahn, Rudolph e dello stesso Scarpa alla XXXIV Biennale del 1968, e in seguito la mostra *Quattro progetti per Venezia*, allestita per la XXXVI edizione del 1972, riporteranno ai Giardini l’arte del costruire⁶⁴. Infine, con il cambio di statuto del 1973, che affianca ufficialmente alle arti visive l’architettura, si aprirà una nuova stagione di dibattiti e sperimentazioni per questa disciplina, fatalmente convergente con l’inesorabile declino della Triennale di Milano.

⁶¹ Si vedano le fotografie in Vicenza, Fototeca Carlo Scarpa, Fondo Guido Pietropoli in https://mediatca.palladiomuseum.org/scarpa/web/index.php?valo=i_6 (consultato il 5 novembre 2024). La difficoltà di effettuare riprese fotografiche della sala è segnalata anche in una lettera di Apollonio a Louise Mendelsohn del 17 agosto 1960, che alla fine ne riceverà solo una (ASAC, Fondo Storico, Arti Visive, b. 91).

⁶² Si vedano, ad esempio, i disegni nn. HdzEM174, HdzEM201, HdzEM80, HdzEM44 (inv. 1624881, 1682100, 1683669, 1888351) in <https://recherche.smb.museum/?language=de&limit=15&sort=relevance&controls=none&collectionKey=KB> (consultato il 7 novembre 2024).

⁶³ K.W. FORSTER, *Mostra I disegni di Erich Mendelsohn, Berkeley, University of California*, 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. Beltramini, K.W. Forster, P. Marini, Milano 2000, pp. 220-225.

⁶⁴ LANZARINI, *Carlo Scarpa...* cit., pp. 211-228.



Fig. 9 Venezia, XXX Biennale d'Arte, 1960. Veduta dall'esterno verso l'interno della mostra 'Erich Mendelsohn. Bozzetti immaginari' (foto G. Pietropoli).

Fig. 10 Venezia, XXX Biennale d'Arte, 1960. Veduta del 'portale' e dell'interno della mostra (foto Giacomelli; © Archivio Storico della Biennale di Venezia, ASAC).

