

OPVS INCERTVM

RIVISTA DI
STORIA DELL'ARCHITETTURA
UNIVERSITÀ DEGLI STUDI
DI FIRENZE

MOSTRE: ARTI, DESIGN, ARCHITETTURA 1951-1992

2024



OPVS INCERTVM

RIVISTA DI
STORIA DELL'ARCHITETTURA
UNIVERSITÀ DEGLI STUDI
DI FIRENZE

2024



OPVS INCERTVM

Rivista del Dipartimento di Architettura
Sezione di Storia dell'Architettura e della Città
Università degli Studi di Firenze

Pubblicazione annuale
Registrazione al Tribunale di Firenze
n. 5426 del 28.05.2005
ISSN 2035-9217 (print) ISSN 2239-5660 (online)

Direttore responsabile
Giuseppe De Luca | Università degli Studi di Firenze

Direttore scientifico
Emanuela Ferretti | Università degli Studi di Firenze

Vice-Direttori scientifici
Alessandro Brodini | Università degli Studi di Firenze
Lorenzo Ciccarelli | Università degli Studi di Firenze
Orietta Lanzarini | Università degli Studi di Udine

Comitato editoriale
Nadja Aksamija | Wesleyan University
Gianluca Belli | Università degli Studi di Firenze
Mario Bevilacqua | Università degli Studi di Firenze
Antonio Brucculeri | École Pratique des Hautes Études, Paris-Sorbonne
Ferruccio Canali | Università degli Studi di Firenze
Francesco Ceccarelli | Università degli Studi di Bologna
Maria Grazia D'Amelio | Università Roma Tor Vergata
Elena Dellapiana | Politecnico di Torino
Lamia Hadda | Università degli Studi di Firenze
Lorenzo Mingardi | Università degli Studi di Firenze
Denis Ribouillault | Université de Montréal
Saverio Sturm | Università Roma Tre
Davide Turrini | Università degli Studi di Firenze

Comitato scientifico
Maria Beltramini | Università degli Studi di Torino
Cammy Brothers | Northeastern University
Caroline Bruzelius | Duke University
Paolo Bolpagni | Fondazione Centro Studi sull'Arte Licia e Carlo Ludovico Raghianti, Lucca
Vincenzo Cazzato | Università del Salento
Francesco Paolo Di Teodoro | Politecnico di Torino
Francesca Fiorani | University of Virginia
Martina Frank | Università Ca' Foscari Venezia
Mattia Patti | Università di Pisa
Georg Satzinger | Universität Bonn

Coordinamento redazionale e segreteria scientifica
Daniela Smalzi | Università degli Studi di Firenze

Segreteria organizzativa
Donatella Cingottini | Università degli Studi di Firenze

Nuova Serie, anno X | 2024

Mostre: arti, design, architettura 1951-1992

Exhibitions: Arts, Design, Architecture 1951-1992

a cura di **ORIELLA LANZARINI** e **DAVIDE TURRINI**

In copertina
Scultura *Angelo* e allestimento espositivo, Palazzo dell'Arte, Triennale di Milano, 1954-1957, B.123.15.03 (© Servizio fotografico by Paolo Monti/The image comes from the Fondo Paolo Monti, owned by Beic and located in the Civico Archivio Fotografico of Milan. La Fondazione BEIC è titolare dei diritti d'autore dell'Archivio Paolo Monti).

Tutti i saggi sono sottoposti a un procedimento di revisione affidato a specialisti disciplinari, con il sistema del 'doppio cieco'.
All essays are subjected to a double-blind peer review process prior to publication.

L'opera è stata realizzata grazie al contributo del DIDA.
Dipartimento di Architettura | Università degli Studi di Firenze
via della Mattonaia, 8 - 50121 Firenze



UNIVERSITÀ
DEGLI STUDI
FIRENZE

DIDA
DIPARTIMENTO DI
ARCHITETTURA

I saggi di Matteo Iannello e Orietta Lanzarini sono stati realizzati con il contributo MIUR PRIN2022 prot. 2022CHASRE - Radical Exhibited Thought.

Progetto grafico
Susanna Cerri

Coordinamento editoriale e grafica esecutiva
Cecilia Stefani

Caratteri albertiani della testata
Chiara Vignudini

Logo "Opus"
Grazia Sgrilli da Donatello

Copyright: © The Author(s) 2024
This is an open access journal distributed under the Creative Commons Attribution-NonCommercial-ShareAlike 4.0 International License (<https://creativecommons.org/licenses/by-nc-sa/4.0/>)

Published by Firenze University Press | Università degli Studi di Firenze
Firenze University Press
Via Cittadella, 7 - 50144 Firenze, Italy
www.fupress.com

SOMMARIO

- 8 | **Mostre. Alla ricerca di una definizione**
Orietta Lanzarini, Davide Turrini

SEZIONE I. ALLESTIMENTO COME SPAZIO ANALITICO

- 14 | **Firenze 1977, *Brunelleschi anti-classico*. Una mostra itinerante, tra storiografia e architettura**
Emanuela Ferretti, Filippo Prandini
- 28 | **Mario Bellini e il progetto di allestimento della mostra *Il Tesoro di San Marco* presentato dalla Olivetti (1984-1987)**
Alessandra Acocella
- 38 | **La mostra *Bologna Centro Storico*. Dalla politica del ‘buongoverno’ alla costruzione di un immaginario urbano**
Ilaria Cattabriga
- 48 | **Un’architettura *autre*: l’allestimento per la mostra *Moda Stile Costume a Italia ’61***
Leone Carlo Ghoddousi

SEZIONE II. ALLESTIMENTO COME SPAZIO SPERIMENTALE

- 58 | **Spectators of the future: the domestic space as a theatrical stage in exhibitions and popular fairs (1955-1970)**
Carmen Rodríguez Pedret
- 70 | **“Tutte le arti in una sola manifestazione”. Il *Festival de l’Art d’Avant-Garde* a Marsiglia**
Stefano Setti
- 78 | **The *Jovem Arte Contemporânea*: on becoming an experimental and collaborative laboratory**
Lia Carreira
- 92 | **Aldo Rossi per *Pitti Uomo*. Il viaggio della *Cabina dell’Elba* da suggestione sentimentale a elemento dello spazio scenico**
Lorenzo Mingardi
- 104 | ***Dino, Mirko, Afro Basaldella* a Udine. Storia di una mostra tra museo e spazio urbano**
William Cortes Casarrubios

SEZIONE III. ALLESTIMENTO COME SPAZIO D'AUTORE

- 116** | L'architettura alla XXX Biennale d'arte, 1960. Carlo Scarpa e i *bozzetti immaginari* di
Erich Mendelsohn
Orietta Lanzarini
- 126** | *La casa abitata*. Leonardo Savioli tra libertà e ricerca formale
Eleonora Trivellin
- 134** | Il Centrokappa e la mostra *Il design italiano negli anni '50*
Matteo Iannello
- 146** | Ettore Sottsass e l'allestimento come spazio intimo. Mostre d'arte e design (1947-1992)
Elisabetta Trincherini, Davide Turrini

ATLANTE

- 158** | Ritratto di una mostra: *Architettura-città*, Mostra Internazionale di Architettura, XV
Triennale di Milano
a cura di Matteo Iannello

DELIZIE DEGLI ERUDITI

- 170** | *Vie et moments d'une gare: le Musée d'Orsay entre projet muséographique et projet
curatorial (1980-1986)*
Matilde Martellini



OPVS INCERTVM

MOSTRE. ALLA RICERCA DI UNA DEFINIZIONE

The exhibition project, inherently in a state of constant evolution, demonstrates a remarkable capacity to interpret diverse instances (social, artistic, economic, and political) while integrating stimuli from different disciplinary domains. In the investigated period, running from 1951 to 1992, exhibitions emerged as pivotal protagonists of both the cultural and social stage, prompting exhibition designers and curators to develop innovative strategies of communication. Following this red thread, the essays collected in the following sections explore exhibition design through three main perspectives: analytical, experimental, and authorial.

The first section examines the representation, within the exhibition space, of prominent historical figures, artistic and documentary material, as well as the openness to social themes and cultural practices. The second section explores, through selected international experiences, diverse approaches to transcending disciplinary boundaries, fostering new forms of dialogue with audiences. The third section and the “Delizie degli eruditi” investigate some exemplary ‘authorial exhibitions’, where the architectural language of the authors is interwoven with the specific demands of exhibition design. Finally, the “Atlante – Ritratto di una mostra” section illustrates, through a sequence of photographs, an exemplary exhibition experience.

Dai musei alle mostre: una storia condivisa

“Le mostre interessano il pubblico perché rappresentano dei problemi”¹. Con questa semplice formula, Giulio Carlo Argan spiega la principale ragion d’essere delle esposizioni temporanee e implicitamente ne rivela l’indole, tale da respingere qualsiasi definizione univoca, come attesta il moltiplicarsi degli studi dedicati all’argomento da diversi punti di vista².

L’atto di mostrare è di per sé un atto critico, che presuppone la formulazione di un progetto al fine di presentare al pubblico un quadro, spesso non pacificato o risolutivo e dunque problematico, di un determinato tema. Se la gamma dei temi da mostrare è potenzialmente infinita, altrettanto ricche e in buona parte inesplorate appaiono le strategie di comunicazione costruite per coinvolgere chi osserva, allo scopo di creare un interesse e quindi un dialogo, a fini conoscitivi, con i materiali esibiti.

Il medesimo obiettivo, declinato in forma permanente, pertiene al museo, in particolare nella sua veste riformata (1934-1964). Ad esso, la rivista *Opus Incertum* aveva riservato, nel 2023, un volume monografico corredato da una serie di importanti contributi e per completare questo percorso, ricco di punti di tangenza, il numero del 2024 è ora dedicato all’allestimento temporaneo, in un periodo compreso tra il 1951 e il 1992. Come nella precedente raccolta, i criteri scelti sono marcatamente multidisciplinari, trovando affinità e relazioni sia con i tradizionali campi dell’arte, dell’architettura e del design, sia con le più innovative tecniche di comunicazio-

ne multimediali e performative, in una proficua ibridazione di approcci e statuti.

Le ragioni di una cronologia

Sebbene possa sembrare inopportuno porre dei confini cronologici all’analisi del progetto di allestimento, stabilmente ‘in divenire’, le date qui selezionate – 1951-1992 – aiutano a circoscrivere tematiche di peculiare interesse.

A partire dagli anni Cinquanta, lo spazio temporaneo delle mostre inizia a riflettere, con lucidità, il volto di una società in costante mutazione, con tutta l’energia creativa che tale azione di rinnovamento sprigiona, ma anche con le tensioni e le contraddizioni che ne conseguono.

Con la IX edizione del 1951, la Triennale di Milano si affaccia nel panorama internazionale con un obiettivo ambizioso: le arti e l’architettura sono chiamate a confrontarsi con due parametri di forte impatto sociale – “merce e standard” – e per vincere questa sfida con la contemporaneità devono impegnarsi in una profonda revisione dei propri fondamenti disciplinari. Le mostre: *Architettura, misura dell’uomo*, curata da Ernesto Nathan Rogers e allestita con la collaborazione di Vittorio Gregotti e Giotto Stoppino, e *Studi sulla proporzione*, a cura di Carla Marzoli con l’ordinamento di Francesco Gneocchi-Ruscone³, in concorso con il convegno *De Divina Proportione* – che vede la partecipazione, tra gli altri, di Le Corbusier, Lucio Fontana, Siegfried Giedion e Rudolph Wittkower – mettono in luce la necessità di rimanere saldamente ancorati alla radice ‘umanistica’ dell’architettura⁴. Allo stesso tempo,

appare evidente che a tracciare la via sono le logiche del mercato e la risposta puntuale che il design, in particolare, stava dando a specifiche necessità sociali. Quale sia l’attrattiva di tale ricerca a livello nazionale è dimostrato, ad esempio, dagli allestimenti della Fiera di Milano (fig. 1) che mantengono, negli anni, un alto livello di innovazione comunicativa; sul piano internazionale, invece, basti ricordare la mostra *Olivetti: design in industry*, la ‘finestra’ che il MoMA di New York apre nel 1952 sulla straordinaria produzione della firma industriale eporediense, e le successive mostre tecniche Olivetti allestite fino agli anni Ottanta⁵. Esperienze come queste, caratterizzate da una sottintesa idea di progresso e innovazione, fanno gioco non solo a quello che deve essere mostrato al pubblico, ma anche alla simbolica (e fattiva) proiezione verso il futuro che portano con sé.

La necessità di contaminare i campi del sapere artistico, anche con affondi ‘pop’, viene ribadita ancora da una mostra, paradigma della completa rottura di ogni confine disciplinare: *This is Tomorrow*, curata da Theo Crosby e allestita da un collettivo di 12 gruppi e 37 artisti (fig. 2) alla Whitechapel Art Gallery di Londra nel 1956⁶, mentre l’anno prima, pubblico e arte contemporanea avevano ritrovato, dopo lo strappo della guerra, un felice punto di contatto nella prima rassegna di Kassel, sotto l’egida di Arnold Bode⁷. Lo spazio espositivo, dunque, diventa più che mai spazio d’indagine, talvolta polemica e dirompente, specie quando si confronta con temi sociali ad ampio raggio. Da questo punto di vi-





pagina 9
Fig. 1 Archizoom Associati, Allestimento del padiglione ENI, Fiera Campionaria di Milano, 1969 (© Centro Studi Poltronova per il Design, Firenze).

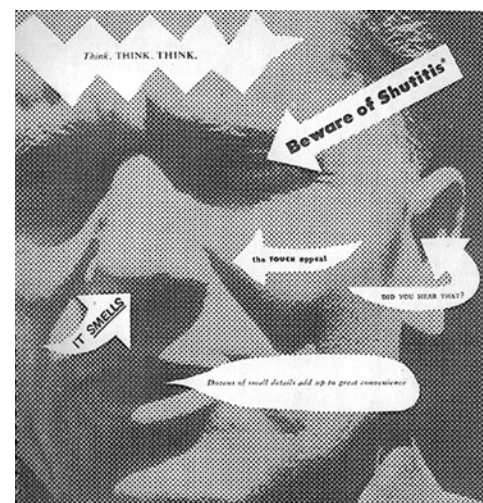
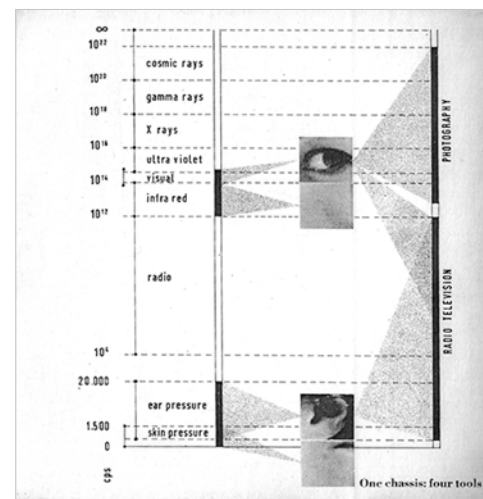
Fig. 2 Pagine del catalogo della mostra "This is Tomorrow" (London, Whitechapel Gallery, 9 August-9 September 1956, edited by T. Crosby, London 1956).

Fig. 3 'Mostra del design', XII Triennale di Milano, 1960 (foto P. Monti; © Fondazione BEIC, Milano).

* Un sentito ringraziamento ai revisori per le loro attente valutazioni dei saggi e per le preziose indicazioni fornite agli autori e autrici, e a Veronica Locatelli per l'aiuto nella verifica di alcuni testi. A Daniela Smalzi, per l'accurato lavoro redazionale, e a Cecilia Stefani per la cura degli aspetti grafici del volume, va la nostra gratitudine.

¹ G.C. ARGAN, *La crisi dei musei italiani* (1957), "Il Capitale Culturale. Studies on the Value of Cultural Heritage", 24, 2021, pp. 377-390: 381.

sta, le Biennali veneziane di arte – in particolare quella del 1976 con la direzione del settore Arti Visive di Vittorio Gregotti, la presenza di figure come Ettore Sottsass (fig. 4), e gli allestimenti di Gino Valle – e poi di architettura – soprattutto le edizioni del 1980, *Strada novissima*, e del 1991, sotto l'egida di Paolo Portoghesi – riflettono sul valore della storia, ma anche sul suo logoramento, in relazione al moltiplicarsi delle questioni poste dalla contemporaneità a livello collettivo, specie all'interno dei contesti urbani⁸. Con un taglio ancora più analitico, gli argomenti affrontati dalla Triennale dagli anni Sessanta (fig. 3) in poi, l'avevano resa una sorta di 'sismografo' nei confronti di quei problemi emergenti che richiedevano un approccio globale e inter-



disciplinare: "Il tempo libero" (1964), "Il grande numero" (1968), "Città, architettura, design, moda, audiovisivi" (1979-1982), "Il futuro delle metropoli" (1988), "Il progetto e la sfida ambientale" (1992)⁹. Temi di cogente attualità che ancora occupano, a distanza di decenni, i palinsesti delle mostre contemporanee, specie per quanto attiene alla questione ambientale.

Proprio con il 1992, anno della grande *Expò* savigliana dedicata all'"era delle scoperte", intesa come celebrazione di un mondo in procinto di aprirsi alla globalizzazione nella sua accezione più ampia e fiduciosa, si chiude l'arco cronologico considerato nel volume.

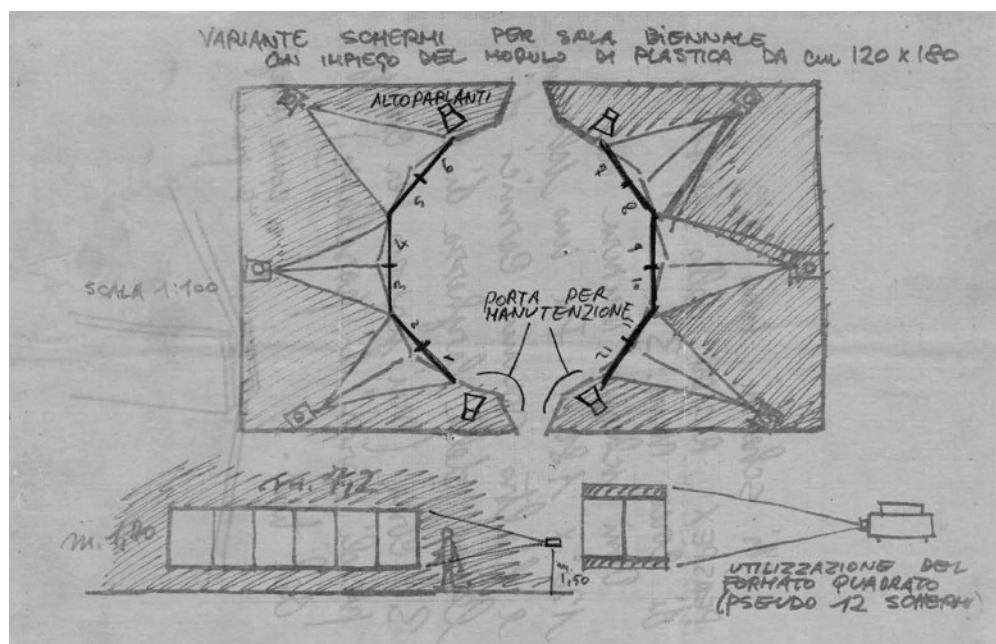
Un poliedro a tre facce

I saggi qui raccolti compongono tre sezioni tematiche, atte a documentare altrettante declinazioni, tra le tante possibili, dello spazio espositivo: nella sua accezione di territorio di analisi e riflessione tanto sulla storia, quanto sulla contemporaneità; quale contesto di sperimentazione libera da qualsiasi frontiera disciplinare; nella veste di luogo che esprime, assieme a una implici-

ta vocazione comunicativa, la cifra linguistica di chi ne è autore.

Nel corso dei decenni, si moltiplica l'impegno delle mostre a uscire da codici comunicativi consolidati, al fine di tradurre istanze complesse a beneficio di una platea di fruitori ampia e poco avvertita, da istruire con una certa 'forza d'urto'. Questa revisione riguarda anche i tradizionali profili storici di illustri figure come alcuni dei grandi maestri del Rinascimento – Biagio Rossetti, Michelangelo, Filippo Brunelleschi (saggio Ferretti e Prandini) – che vengono sottoposti, con la spinta interpretativa di Bruno Zevi, Paolo Portoghesi, Achille Bonito Oliva e altri curatori, a un processo di radicale analisi con inedite possibilità di lettura. Altrettanto seminali sono le innovazioni tecniche introdotte dagli allestitori nella messa a punto di spazi e dispositivi specializzati per accogliere i materiali espositivi, sia di riconosciuto valore storico-artistico (saggio Acocella), sia di carattere tecnico-documentario (saggio Cattabriga). Questa vena analitica nella prassi progettuale prende l'abbrivio negli anni Sessanta anche grazie all'apertura dei palinsesti espositivi a nuove tipologie di oggetti che documentano peculiari ambiti d'interesse comunitario, quali, ad esempio, la moda e il costume (saggio Ghoddousi).

Tale estensione delle maglie tematiche – di concerto con la ricerca di nuove espressioni artistiche capaci di intercettare istanze sociali differenziate e spesso critiche verso i sistemi in essere –, rivela un secondo effetto: progressivamente, si assiste a una perdita di centralità delle pratiche d'esposizione consolidate, comprese quelle che avevano trovato nell'architettura, specie di matrice funzionalista, il proprio sostegno. Liberati dai principali vincoli, i contenuti delle mostre possono ambire a nuove forme di vicinanza con chi osserva, veicolate da *medium* non convenzionali. Ad esempio, l'impiego di materiali alternativi a quelli tradizionali o di tecnologie costruttive e di illuminazione inedite; o ancora, l'uso di dispositivi di sollecitazione sensoriale quali immagini fotografiche, stampate o proiettate, registrazioni sonore, video. Senza più obblighi formali o materiali, lo spazio espositivo può includere entro i propri confini gli stessi utenti (saggi Carreira e Rodríguez Pedret), trasformarsi in scenografia esperienziale e performativa (saggio Setti), diventare 'evocazione metaforica' di un contesto per ambientare oggetti e pubblico (saggio Mingardi), o ancora ampliare il proprio



raggio d'influenza allo spazio urbano, innestandosi sul solco tracciato da Enrico Crispolti, e colonizzarlo con le 'mostre diffuse' (saggio Cortes Casarrubios).

Nella definizione dei progetti espositivi gli architetti hanno spesso un ruolo di primo piano, ma in alcuni casi l'allestimento acquista una cifra autoriale tale da eccedere il semplice compito di offrire al meglio dei contenuti al pubblico per sconfinare nell'espressione personale. La terza sezione del volume ne offre alcuni esempi, che hanno per protagonisti, in primis, Carlo Scarpa, interprete dell'opera di Mendelsohn (saggio Lanzarini) e Leonardo Savioli, depositario di un personale modo di concepire l'ambiente abitativo (saggio Trivellin). Nel corso del tempo, la tipologia dei soggetti esibiti si amplia, parificando alle tradizionali opere d'arte le testimonianze di culture materiali artigianali o gli oggetti delle produzioni industriali: di queste esposizioni, offrono esempi significativi quelle curate dal collettivo Centrokappa (saggio Iannello) e da Ettore Sottsass (saggio Trincherini e Turrini), nelle quali la cifra autoriale degli allestitori si fonde felicemente con le peculiarità degli oggetti esposti e con nuovi media espositivi e comunicativi.

A complemento del quadro delineato nelle tre sezioni, la rassegna "Delizie degli eruditi" accoglie un contributo su un significativo esempio di 'esposizione permanente' (saggio Martellini), mentre le pagine dell'"Atlante" (a cura di Iannello) restituiscono attraverso una sequenza di fotografie la processualità e i sodalizi, umani e professionali, che segnano da sempre la corale realizzazione di un allestimento espositivo.

Fig. 4 E. Sottsass con U. Salovaara, Studio preparatorio per l'allestimento della mostra 'Ambiente come sociale', XXXVII Biennale di Venezia, 1976 (© CSAC, Università di Parma).

² Nell'ampia casistica di contributi, a partire dal pionieristico volume di Sergio Polano (Id., *Mostrare. L'allestimento in Italia dagli anni Venti agli anni Ottanta*, Milano 1988), ricordiamo: *Thinking about Exhibitions*, edited by R. Greenberg, B.W. Ferguson, S. Naime, London 1996; A.C. CIMOLI, *Musei effimeri. Allestimenti di mostre in Italia 1949-1963*, Milano 2007; *Le mostre. Storie e significati delle pratiche espositive*, "Ricerche di S/Confine", VI, 2015, 1; *All'origine delle grandi mostre in Italia (1933-1940): storia dell'arte e storiografia tra divulgazione di massa e propaganda*, a cura di M. Toffanello, Mantova 2017; *Esposizioni*, atti del convegno (Parma, 27-28 gennaio 2017), a cura di F. Castellani et al., "Ricerche di S/Confine", Dossier 4, 2018; *Fare mostre, 1920-2020: colpi di scena e messinscena*, a cura di M. Doimo, M. Pogacnik, Sesto San Giovanni 2020; *Design esposto. Mostrare la storia delle mostre*, atti del convegno (Venezia, Università IUAV, 26-27 novembre 2022), a cura di F. Bulegato, M. Dalla Mura, Venezia 2022; e da ultimo, sulla storia del rapporto tra oggetto esposto e spazio, P. BIANCHI, *The Origins of the Exhibition Space (1450-1750)*, Amsterdam 2023.

³ Sulle due mostre, si veda CIMOLI, *Musei effimeri...* cit., pp. 50-77.

⁴ La storia del convegno è ricostruita in *La divina proporzione: Triennale 1951*, a cura di A.C. Cimoli, F. Irace, Milano 2007.

⁵ Si veda *Identità Olivetti. Spazi e linguaggi 1933-1983*, a cura di D. Fornari, D. Turrini, Zurigo 2022, pp. 26-39, 114-177.

⁶ Cfr. la testimonianza di R. BANHAM, *This is Tomorrow: Synthesis of the Major Arts*, "The Architectural Review", 120, 1956, pp. 186-188.

⁷ Sulle relazioni tra la mostra e la museografia postbellica italiana, cfr. A. JOACHIMIDES, *Italian Sources for the Display of the Art Museum, 1955 in Kassel and an unrealized Reform of the Art Museum*, "Opus Incertum", IX, 2023, pp. 52-61.

⁸ Cfr. la documentazione in <https://asac.labiennale.org/attivita/architettura/annali?anno=1980> (consultato il 25 novembre 2024); per un quadro generale, si veda E. DI MARTINO, *Storia della Biennale di Venezia, 1895-2003: arti visive, architettura, cinema, danza, musica, teatro*, Venezia 2003; *Mostra internazionale di architettura La Biennale di Venezia 1980-2021*, a cura di Archivio Storico della Biennale di Venezia, Venezia 2021.

⁹ Si veda la documentazione in <https://archivi.triennale.org/archivi/archivi> (consultato il 25 novembre 2024). Sul piano bibliografico, nonostante gli affondi puntuali su alcune esperienze, rimane fondamentale A. PANSERA, *Storia e cronaca della Triennale*, Milano 1978, mentre alcune considerazioni sugli aspetti allestitivi sono formulate in *La funzione della Triennale nello sviluppo delle teorie e delle tecniche espositive*, a cura di B. Pastor, S. Polci, Venezia 1985.

SEZIONE I
ALLESTIMENTO COME SPAZIO ANALITICO

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

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

La mostra *Brunelleschi anti-classico*¹ (Firenze, refettorio e chiostrì di Santa Maria Novella, 16 ottobre 1977-31 gennaio 1978) ha rappresentato un evento culturale di grande rilievo nel panorama italiano, declinando in modo originale il tema dell'allestimento e della curatela di una esposizione incentrata sull'architettura e sulla restituzione di una specifica linea interpretativa, soggetti quanto mai difficili da veicolare sul piano museologico e museografico. La ricerca di nuove forme di modalità ostensive e di narrazione di contenuti complessi è al centro di questo episodio che, seppur ben noto alla storiografia, non è stato oggetto di specifiche analisi². In questo contributo, dunque, si intende delineare la cornice in cui si inserisce la mostra e riflettere sui caratteri del progetto in relazione al tema, al rapporto con la sede espositiva e alle precedenti esperienze dei curatori, con particolare riferimento alle mostre zeviane e a quelle curate da Piero Sartogo.

Dal convegno alla mostra

Il Comitato per le Celebrazioni del Sesto Centenario della Nascita del Brunelleschi è istituito nel 1976, per decreto ministeriale, e vede il coinvolgimento di studiosi di primo piano dell'opera dell'architetto fiorentino, oltre a figure che appartengono ai vertici delle istituzioni culturali e accademiche, sia a livello nazionale che locale³. In occasione dell'insediamento del Comitato, Giovanni Spadolini, in quel momento ministro per i Beni Culturali e Ambientali, tiene un discorso a palazzo Pitti per spiegare il programma

delle manifestazioni in onore di Brunelleschi⁴: i toni sono pieni di entusiasmo e fiducia, in virtù anche delle nuove prospettive createsi – a livello generale – con la costituzione del nuovo dicastero⁵. Tra gli obiettivi di questa iniziativa, ritenuta di grande rilievo per la politica del nuovo ministero “per la cultura”⁶, viene sottolineata la possibilità di programmare adeguatamente gli eventi. Si sarebbero create così le condizioni per una proficua collaborazione fra la Regione Toscana, l'amministrazione comunale e l'Ateneo fiorentino; allo stesso modo, le manifestazioni non dovevano avere un carattere effimero e retorico, ma costituire l'opportunità per promuovere nuovi studi interdisciplinari e creare concrete occasioni di partecipazione per la cittadinanza⁷.

In un significativo documento, conservato all'Archivio Autonomo del Turismo del Comune di Firenze, è delineato il programma delle varie iniziative che si sarebbero dovute svolgere nel corso delle Celebrazioni: si tratta di una bozza (non datata ma collocabile nei primi mesi del 1976) da cui si evince l'articolazione dei vari eventi (mostre, convegni, concerti ecc.), dei progetti di ricerca da intraprendersi (con anche l'indicazione delle commissioni scientifiche preposte) e gli obiettivi da conseguire⁸.

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

printendenza per i Beni Artistici e Storici di Firenze, presso il Bargello; *Filippo Brunelleschi: l'uomo e l'artista*, a cura dell'Archivio di Stato di Firenze, alla Biblioteca Medicea Laurenziana⁹. Il 24 giugno dello stesso anno, presso il Museo dell'Opera di Santa Maria del Fiore, vengono inoltre inaugurate le nuove Sale Brunelleschiane: due ambienti dedicati all'esposizione permanente dei modelli e degli strumenti utilizzati per la costruzione della cupola¹⁰.

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

Lo stesso giorno dell'inizio dei lavori del convegno viene inaugurata la mostra *Brunelleschi anti-classico* nei chiostrì di Santa Maria Novella (16 ottobre 1977-31 gennaio 1978), che nel programma iniziale è identificata con la denominazione “Mostra itinerante”¹², per richiamare il fatto che sarebbe stata riproposta, dopo Firenze, a Salerno, Parigi, Roma e Tel Aviv¹³ (fig. 1). Questo progetto espositivo, che prevedeva la realizzazione di dispositivi ostensivi complessi, ma agilmente rimontabili, si inserisce in una recente tradizione che ha nelle mostre itineranti curate da Gae Aulenti per l'Olivetti e in quella ideata



BRUNELLESCHI ANTI-CLASSICO

**FILIPPO BRUNELLESCHI
SESTO CENTENARIO
DELLA NASCITA**

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

pagina 14

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

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

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

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

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

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

⁶ *Ibidem*.

⁷ SPADOLINI, *Beni culturali...* cit., pp. 318, 320.

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

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

da Arnaldo Bruschi sull'architettura di Bramante due precedenti esemplari¹⁴.

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

La mostra doveva essere arricchita anche da un cospicuo numero di pannelli didattici (190) e venticinque plastici "riguardanti gli organismi e i nodi lessicali più significativi"¹⁷; si prevedevano anche "10 brevi films e 250 diapositive a colori" per "la televisione e le scuole di ogni grado"¹⁸. In una data che non è stato possibile precisare, ma verosimilmente alla fine dell'estate del 1976, si costituisce il Comitato Ordinatore della "mostra itinerante", che risulta essere composto da Guglielmo De Angelis D'Ossat, Franco Borsi, Arnaldo Bruschi, Mina Gregori, Piero Sanpaolesi, Bruno Zevi e Ludovico Zorzi. A questi si aggiungeranno successivamente Vittorio Franchetti Pardo, Eugenio Luporini, Piero Micheli, Pina Ragionieri, Francesco Capolei e Piero Sartogo¹⁹.

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

minante²⁰, che progressivamente prenderà la guida del progetto connotandone l'articolazione concettuale e le modalità ostensive; a questi si deve, probabilmente, anche l'icastico titolo *Brunelleschi anti-classico*²¹. Zevi svolgerà, inoltre, il ruolo di vero e proprio 'regista occulto' dell'intera manifestazione²².

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

L'approccio di Zevi all'opera di Brunelleschi emerge chiaramente, inoltre, dal suo intervento al convegno internazionale, tenuto nella sessione conclusiva dei lavori, a pochi giorni di distanza dall'inaugurazione dell'evento espositivo fiorentino. La giornata, intitolata *Brunelleschi e noi*, viene presentata come "libero dibattito sull'attualità di Brunelleschi"²⁷ ed è coordinata dallo stesso Zevi. L'introduzione è affidata a Edoardo Sanguineti ed Emilio Garroni, il primo docente di letteratura italiana all'Università di Genova e il secondo docente di Filosofia Estetica alla Sapienza²⁸. A Capolei e Sartogo spetta il coordinamento del dibattito sulla mostra *Brunelleschi anti-classico*; il critico d'arte Achille Bonito Oliva, invece, cura il "colloquio con Brunelle-

schì” di un gruppo di artisti, presenti anche con le proprie opere nel percorso espositivo²⁹. Ripercorrere il testo dell'intervento di Zevi è importante per comprendere il suo sguardo sull'eredità brunelleschiana, in quanto vi si trovano concetti espressi in modo più compiuto rispetto a quanto si può leggere in altre fonti³⁰. Sollecitato da Garroni, che rilevava come il termine 'anticlassico' attribuito a Brunelleschi potesse avere senso non in sede storica ma solo storiografica, Zevi risponde che l'architetto fiorentino “è anticlassico non rispetto ad una cultura classicista che gli sta dietro, ma rispetto ad una cultura successiva a lui, che deturpa le sue concezioni”³¹. Brunelleschi, infatti, rispetto a ciò che è stato tramandato nelle biografie di Antonio Manetti e Giorgio Vasari, e al pari di quanto enucleato dalla tradizione storiografica successiva, secondo Zevi, è un artista originale: egli non rispetta i canoni classici, non segue schemi accademici, ed è dotato di una precipua originalità creativa, caratterizzata “dalla rottura del codice e quindi da atti discordi rispetto alla lingua convenzionata”³². In sede storica, invece, prosegue Zevi, l'attributo di anticlassico non si confà al grande architetto, perché dietro di lui non c'è una cultura classica, bensì quella gotica e del romanico fiorentino: “egli non poteva essere anticlassico dacché non esisteva un classicismo da contestare”³³. Il punto di vista di Zevi, tuttavia, è anche portatore di forti implicazioni politiche e di giudizi di valore. Sempre in risposta a Garroni, che riteneva non si potesse delineare un'antinomia classico-anticlassico, Zevi afferma:

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

la base, democratica e creativa. Naturalmente, nell'ambito del classicismo, si riscontrano numerose deroghe, ma ciò non altera il fatto che sia l'architettura del potere. Lo è nella seconda metà del Quattrocento; lo è nel 'neocinquecentismo', dopo Michelangiolo; lo è nel berninismo, dopo Borromini; lo è dopo la rivoluzione francese e dopo quella sovietica; lo è con Stalin, con Hitler, con Mussolini, con la speculazione fondiaria e edilizia. La speculazione è perfettamente classicista, si oppone al linguaggio informale legato alle funzioni popolari ed agli esperimenti creativi. Questa è la regola del classicismo, quasi senza eccezioni³⁴.

Brunelleschi anti-classico. Il progetto museologico

La mostra *Brunelleschi anti-classico* è allestita a Firenze nel refettorio e nei chiostrini di Santa Maria Novella, occupandoli quasi integralmente³⁵ (fig. 2). Il percorso valica il perimetro del complesso conventuale con un'installazione pavimentale, come segno di “appropriazione della città”: “vistosi segni rossi che partendo dai chiostrini valicano strade, piazze, marciapiedi e sagrati, si coagulano intorno al Duomo, straripano oltre Arno per diramarsi verso le fabbriche brunelleschiane. Poli impressi da ser Filippo nella trama urbana di Arnolfo”³⁶ (fig. 3). La narrazione si divide in due parti principali: un'originale interpretazione dell'architettura di Brunelleschi e una selezione di opere d'arte contemporanea che dialogano con lo spazio conventuale e con l'eredità dell'architetto fiorentino, quest'ultima con il coordinamento critico di Achille Bonito Oliva.

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

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

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

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

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

¹³ Si veda per questo aspetto nota 84.

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

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

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

¹⁷ *Ibidem*.

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

Sono enunciati poi otto temi trasversali:

concavità e convessità tra ordito e volumetria, nella Sacrestia e nella Cappella Pazzi; scambio tra ordito e superfici, indicando dilatazioni, tensioni, rotazioni e profondità nell’affresco di Masaccio, nel Cristo, nella Cappella, in San Lorenzo e Santo Spirito; scansioni a due, tre e quattro dimensioni, con riferimenti al Beato Angelico, agli Innocenti e alle due chiese; dinamica dei piani reali ottenuta per mezzo dei piani di luce, segreto della magia, valenza metafisica o, in gergo concettuale, rimando tra spazio concreto e spazio virtuale; lo scontro con la materia, dramma troppo spesso ignorato dalla critica, conflitti tra pesi e levitazioni, gusto insospettato, talora sull’orlo dell’espressionismo, delle distorsioni e dei tagli implacabili, poetica del non-finito, o meglio, dell’interrotto, del proposto e subito negato; la luce come strumento di polidirezionalità spaziale, nel gioco degli esterni che diventano interni e in quello ancor più rivoluzionario degli interni che sembrano corti non chiuse, e perciò schermate da velari; compressione nei piani visivi, schiacciamento della materia, di cui si annotano i segni³⁷.

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

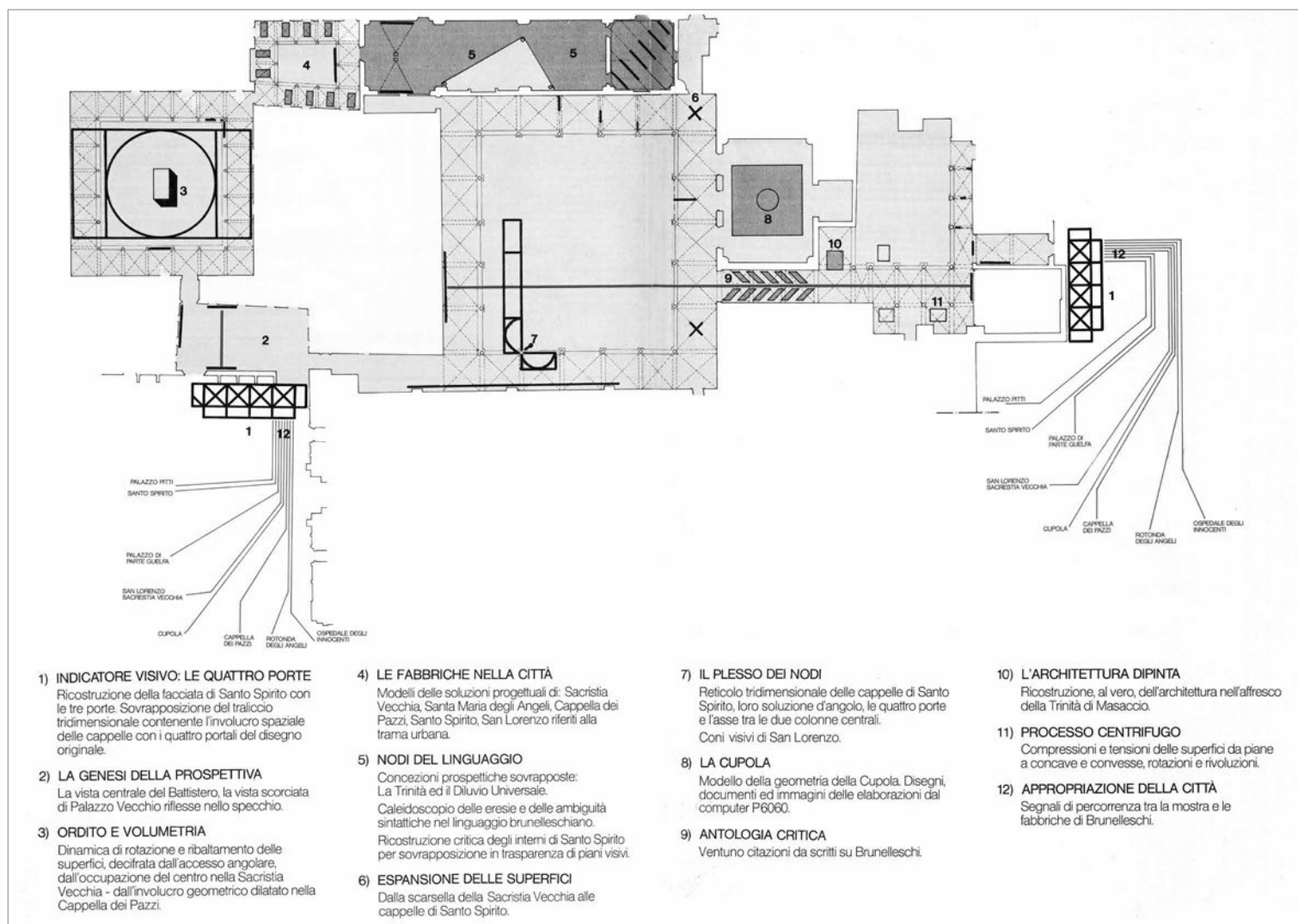
Ad oggi non è stato possibile precisare il processo che Zevi mette in campo per concretizzare il progetto museologico. Sulla base della collaborazione instaurata in vista dell’esposizione brunelleschiana con la Facoltà di Architettura dell’Università di Firenze (e in particolare con Piero Sanpaolesi e i suoi allievi)⁴⁰ è possibile affermare che Zevi abbia adottato una modalità operativa simile a quella esperita nelle precedenti mostre dedicate a tematiche simili (*Identità di Biagio Rossetti* 1956; *Mostra critica delle opere michelangeloesche* 1964)⁴¹. Zevi, infatti, prevede l’utilizzo di modelli interpretativi e gigantografie fotografiche, da realizzarsi appositamente, che si alternano a pannelli illustrativi e vere e proprie installazioni⁴². Non sono previsti,

inoltre, una rigida scansione delle sezioni tematiche e la creazione di percorsi di visita predeterminati così da prefigurare un approccio libero⁴³. Alcuni fili conduttori sono evidenziati, comunque, da specifici espedienti espositivi: scelte cromatiche e materiche, infatti, evidenziano peculiari nuclei tematici, trasversali alla narrazione.

L’allestimento prevede l’utilizzo di materiali poveri come tubi innocenti o travi metalliche, facilmente smontabili, che consentissero la riproposizione in altri luoghi, come auspicava il piano originario della mostra. L’idea di utilizzare elementi di questo tipo può essere nata dall’esigenza di spostare agevolmente la mostra, ma anche forse dal desiderio di costruire in filigrana un dialogo con la provvisorietà del contesto sociale e culturale contemporaneo che, nel caso fiorentino, era stato segnato dieci anni prima dalle devastazioni dell’alluvione del 1966, i cui segni erano ancora visibili in molte parti della città⁴⁴. Del resto, una soluzione simile, seppur con elementi di sezione minore, era stata utilizzata nella celebre *Mostra degli studi sulla proporzione* alla Triennale del 1951, che costituisce – anche per altri aspetti – un riferimento significativo per l’evento fiorentino⁴⁵. Inoltre, un sistema analogo era stato utilizzato in piazza San Marco a Venezia nell’ambito della mostra *Friuli: Memori, partecipazione, ricostruzione* di Nani Valle, a sua volta debitrice di altre simili installazioni⁴⁶.

Il progetto museologico si giova anche delle acquisizioni e delle ricerche svolte in previsione dell’apertura dei cantieri di restauro, con particolare riguardo alla Sagrestia Vecchia di San Lorenzo, alla cupola di Santa Maria del Fiore e a Santo Spirito⁴⁷.

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



1) INDICATORE VISIVO: LE QUATTRO PORTE
Ricostruzione della facciata di Santo Spirito con le tre porte. Sovrapposizione del traliccio tridimensionale contenente l'involucro spaziale delle cappelle con i quattro portali del disegno originale.

2) LA GENESI DELLA PROSPETTIVA
La vista centrale del Battistero, la vista scorciata di Palazzo Vecchio riflesse nello specchio.

3) ORDITO E VOLUMETRIA
Dinamica di rotazione e ribaltamento delle superfici, decifrata dall'accesso angolare, dall'occupazione del centro nella Sacrestia Vecchia - dall'involucro geometrico dilatato nella Cappella dei Pazzi.

4) LE FABBRICHE NELLA CITTÀ
Modelli delle soluzioni progettuali di: Sacrestia Vecchia, Santa Maria degli Angeli, Cappella dei Pazzi, Santo Spirito, San Lorenzo riferiti alla trama urbana.

5) NODI DEL LINGUAGGIO
Concezioni prospettive sovrapposte: La Trinità ed il Diluvio Universale. Caleidoscopio delle eresie e delle ambiguità sintattiche nel linguaggio brunelleschiano. Ricostruzione critica degli interni di Santo Spirito per sovrapposizione in trasparenza di piani visivi.

6) ESPANSIONE DELLE SUPERFICI
Dalla scarsella della Sacrestia Vecchia alle cappelle di Santo Spirito.

7) IL PLESSO DEI NODI
Reticolo tridimensionale delle cappelle di Santo Spirito, loro soluzione d'angolo, le quattro porte e l'asse tra le due colonne centrali. Coni visivi di San Lorenzo.

8) LA CUPOLA
Modello della geometria della Cupola. Disegni, documenti ed immagini delle elaborazioni dal computer P6060.

9) ANTOLOGIA CRITICA
Ventuno citazioni da scritti su Brunelleschi.

10) L'ARCHITETTURA DIPINTA
Ricostruzione, al vero, dell'architettura nell'affresco della Trinità di Masaccio.

11) PROCESSO CENTRIFUGO
Compressioni e tensioni delle superfici da piane a concave e convesse, rotazioni e rivoluzioni.

12) APPROPRIAZIONE DELLA CITTÀ
Segnali di percorrenza tra la mostra e le fabbriche di Brunelleschi.

le esporre gli originali ma soltanto i loro surrogati: fotografie, disegni e al massimo modelli⁴⁸; si tratta dunque di strumenti inadeguati a comunicare il messaggio architettonico dato che le mostre "si riducono spesso a ingrandimenti di pagine di libri"⁴⁹. Ognuno di questi strumenti surrogati, singolarmente e nel loro insieme, risulta inadatto e incapace di rappresentare le architetture e, in particolare, l'elemento più importante dell'architettura: lo spazio⁵⁰. Questo perché, sostiene Sartogo, un organismo architettonico esiste in quanto tale solo nella sua realtà materica, dimensionale, come esperienza unica a chi lo fruisce direttamente vivendolo e percorrendolo in una completa esperienza di partecipazione. È necessario quindi esporre in mostra quanto altro ne costituisce la sua informazione, sia in termini di fisicità del manufatto che in termini di progetto, e ciò è possibile attraverso modelli critici. Evidenziare questo 'altro' è quindi il compito dell'esposizione che, qui come nelle altre mostre zevisiane, trovandosi a poca distanza dai manufatti originali, ha potuto instaurare un gioco di riman-

di con essi, scegliendo di mostrare quanto di questi edifici fosse stato modificato, non compreso o alterato intenzionalmente degli esecutori e dai successori di Brunelleschi⁵¹.

Per quanto riguarda la selezione degli artisti non è emersa documentazione specifica, anche se si nota che si tratta figure che ruotano intorno a Bonito Oliva⁵². Zevi può contare sulla cospicua somma 156.800.000 lire che a consultivo risulteranno essere ulteriormente incrementate fino a raggiungere 208.711.695 lire⁵³.

Brunelleschi anti-classico. Il progetto museografico e l'allestimento

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

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

⁴⁸ Si veda il presente contributo a p. 26.

⁴⁹ Si vedano gli scritti di Zevi sulla mostra citati in nota 2.

⁵⁰ ZEVI, *Brunelleschi e noi...* cit., p. 996.

⁵¹ *Ibidem.*

⁵² *Ibidem.*

⁵³ *Ivi*, pp. 996-997.

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

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

⁵⁶ [ZEVI], *Brunelleschi anticlassico...* cit., p. 194.

⁵⁷ *Ivi*, p. 195.

⁵⁸ ZEVI, *Peripezie...* cit., p. 433. Per l'elenco completo dei se si veda CAPOLEI, SARTOGO, *Brunelleschi anticlassico...* cit.

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

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

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

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

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

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

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

messaggio per iniziati al grande pubblico senza perdere il rigore e il livello di una cultura di élite"⁵⁵. Il progetto prevede due ingressi, uno da piazza di Santa Maria Novella e l'altro da piazza della Stazione, così da creare un dialogo con l'antica basilica e con la stazione di Michelucci⁵⁶. Tali accessi, definiti come *Indicatori visivi*, sono contraddistinti da due installazioni omologhe (alte circa 15 metri), che evocano il prospetto della basilica di Santo Spirito. Si tratta di una articolata composizione, formata da un telaio metallico verniciato a minio con quattro fornic, con cui si intende richiamare la disposizione dei portali concepita inizialmente da Brunelleschi; dietro a questa sorta di pronao viene posto un reticolo diagonale di ponteggi da cantiere che dà corpo alla matrice geometrica alla base del dimensionamento della facciata della stessa chiesa e su cui è sovrapposto un ulteriore sistema trilitico di colore giallo, a restituire l'assetto degli accessi – effettivamente realizzato – al corpo delle navate⁵⁷ (fig. 3).

L'atrio di ingresso al convento, un ambiente a pianta rettangolare di limitate dimensioni, è occupato da *La genesi della prospettiva* e il tema è illustrato mediante una vera e propria installazione. Sul lato corto (sud) e sul lato lungo (ovest) sono disposte due gigantografie che riproducono le tavolette prospettiche brunelleschiane dedicate al Battistero e a Piazza della Signoria. Sostenute da un reticolo di tubi innocenti sospeso e parallelo alla superficie pavimentale, le due grandi fotografie sono disposte in diagonale rispetto alle pareti, impiegando modalità ostensive consolidate che sembrano riproporre soluzioni già adottate nelle mostre zeviane⁵⁸ e, prima, in *Architettura misura dell'uomo* di Rogers per la Triennale del 1951⁵⁹ (fig. 4). Completa l'allestimento dell'ambiente un grande specchio (est) che permette una visione sincrona delle due immagini conferendo dinamicità allo spazio.

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

cupa tutto il chiostro della Porta, concettualmente restituito nella planimetria del dépliant della mostra come uno spazio evocativo dell'impianto di Cappella Pazzi che, insieme alla Sagrestia Vecchia è il soggetto della narrazione espositiva. Lungo i bracci porticati sono disposte grandi foto, la cui ubicazione è pensata per dare conto delle componenti percettive che animano il progetto brunelleschiano⁶⁰: la porta d'ingresso, vista dall'interno, della Cappella Pazzi in prossimità dell'accesso centrale; e la porta d'angolo della Sagrestia Vecchia in prossimità dell'accesso in angolo. Al centro del chiostro viene posta un'automobile⁶¹ a cui è appoggiato un cartello con la seguente scritta:

Brunelleschi occupa il centro a terra della Sagrestia Vecchia con il sarcofago di Agherardo de' Medici detto Giovanni di Bicci per spingere i visitatori ad usare dinamicamente lo spazio. In analogia una automobile occupa il centro del chiostro escludendo una visione statica del suo spazio⁶².

Segue poi una parte denominata *Le fabbriche nella città*, dove sono collocati modelli interpretativi delle fabbriche brunelleschiane (Sagrestia Vecchia, Santa Maria degli Angeli, Cappella Pazzi, Santo Spirito, San Lorenzo), con anche modelli che ne illustrano l'inserimento nel contesto urbano⁶³, e un significativo fotomontaggio realizzato sovrapponendo a una foto aerea zenitale del centro storico di Firenze la graficizzazione della composizione ideata per segnare gli ingressi: si tratta in questo caso di una elaborazione che sembra dialogare con le sperimentazioni di Aldo Rossi per la Biennale di Venezia del 1976 (*La città analoga*), prefigurando al contempo alcuni temi enucleati nella mostra *Roma interrotta* (1978)⁶⁴.

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



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

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

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

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

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

⁴⁸ CAPOLEI, SARTOGO, *Dopo «Brunelleschi anticlassico»*... cit., p. 84.

⁴⁹ LATTES, *Intervista con Bruno Zevi...* cit.

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

⁵¹ CAPOLEI, SARTOGO, *Dopo «Brunelleschi anticlassico»*... cit., p. 84.

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

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

⁵⁴ [ZEVI], *Brunelleschi anticlassico...* cit., p. 194.

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

⁵⁶ CAPOLEI, SARTOGO, *Brunelleschi anticlassico...* cit., p. 5.

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



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

⁵⁸ Per le mostre zeviane su Rossetti e Michelangelo si veda nota 41.

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

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

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

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

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

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



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

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

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

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

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

⁶² *Ibidem*.

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

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

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

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



⁶⁶ CAPOLEI, SARTOGO, *Brunelleschi anticlassico*... cit., p. 67.

⁶⁷ PEDIO, *Mostra «Brunelleschi anticlassico»*... cit., p. 205.

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

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

⁷⁰ PEDIO, *Mostra «Brunelleschi anticlassico»*... cit., p. 217.

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

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

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

lestiscono un'intera sezione dedicata alla grande impresa costruttiva (fig. 5). Trovano infatti spazio un complesso modello interpretativo della cupola⁶⁹, con cui si intende comunicare la sua meta-funzione di innesco di un "processo centrifugo"⁷⁰. L'oggetto in scala di 1:10 circa e percorribile, è costruito con corde e pannelli lignei ed è realizzato sotto la direzione di Salvatore Di Pasquale, che aveva partecipato alle ricerche e agli studi sul monumento propedeutici ai restauri che inizieranno nel 1980⁷¹. Gli otto setti in legno, relazionati al cono centrale (a sua volta formato da corde tenute in tensione da pesi), sono funzionali alla visualizzazione di come la "cupola di rotazione" risulta essere, in ogni punto rispetto alla candela centrale, l'intersezione fra coni e ci-

lindri⁷². Un altro modello della cupola più piccolo, questa volta in plexiglas, riporta in nero le lesioni riscontrate in occasione della rimozione delle tegole. Sempre in questo ambiente sono presenti disegni, documenti e immagini elaborate dal Minicomputer della Olivetti P6060, in grado di proiettare in pochi istanti un enorme numero di immagini della cupola, interne ed esterne da ogni prospettiva⁷³.

Nel lungo corridoio che conduce alla cappella di Sant'Antonio abate grandi pannelli, appoggiati sul pavimento e inclinati a 30°, riportano 21 citazioni da scritti su Brunelleschi, selezionate da Franco Borsi⁷⁴. La superficie pavimentale, che separa la doppia serie di pannelli, è segnata dal passaggio del lungo cordolo metallico sopra ricordato (fig. 6).



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

La cappella dell'Annunciazione è occupata da un'installazione complessa, curata da Piero Sanpaolesi. Un modello al vero restituisce l'architettura della *Trinità* di Masaccio e, a fianco, sagome metalliche ripropongono le figure e il loro assetto nell'affresco (fig. 7). Nella parte basamentale, di quest'ultima composizione, è collocata una lavagna con un testo, scritto a mano, che si prolunga sul pavimento ed è firmato dallo stesso Sanpaolesi⁷⁵. Zevi scrive che questa ricostruzione avrebbe voluto mettere in relazione l'architettura dipinta di Santa Maria Novella con l'assetto della Cappella Barbadori in Santa Felicità⁷⁶.

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

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

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

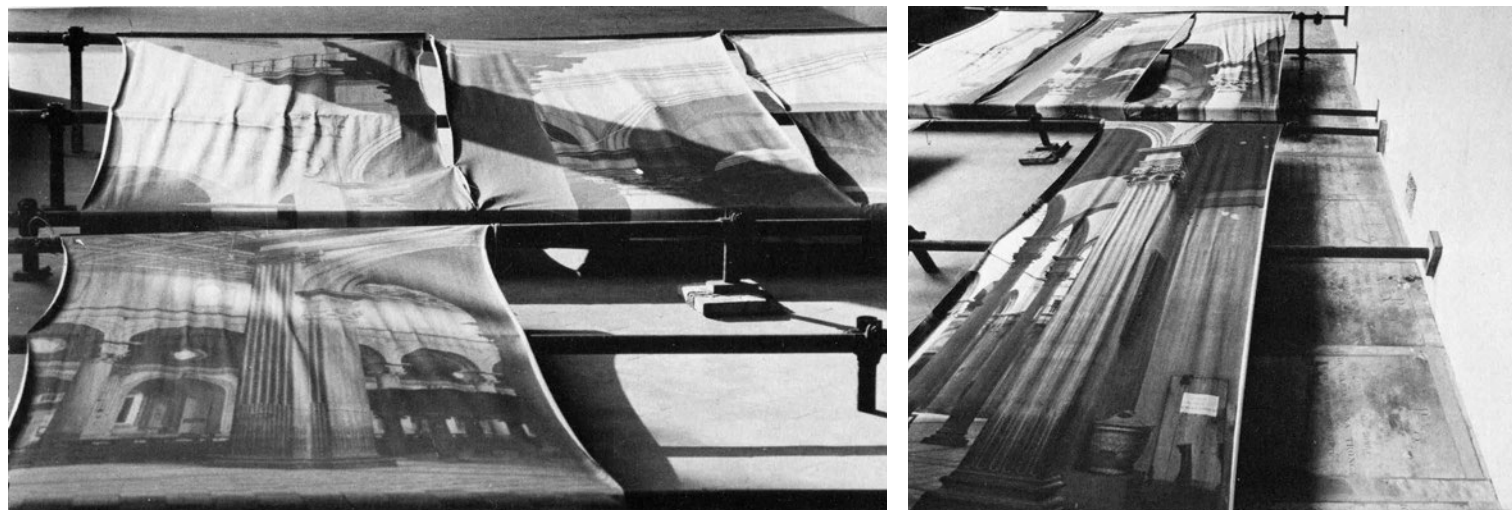
⁷⁴ ZEVI, *Architettura...* cit., p. 122. Purtroppo dei ventuno frammenti di testo soltanto nove sono stati riportati nel catalogo: oltre ai testi su Brunelleschi di Argan (1955), Sanpaolesi (1962); Luporini (1964), Michelucci (1972) e Ragghianti (1977), anche dal *De pictura* di Alberti (1435 ca.), dalla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

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

⁷⁶ ZEVI, *Architettura...* cit., p. 122.

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

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



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

⁷⁹ Zevi, *Architettura...* cit., p. 122.

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

⁸¹ MASINI, 1977, *giocare con Brunelleschi...* cit.

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

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

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

Il percorso espositivo è arricchito da un’ulteriore mostra, connessa ma autonoma, all’evento principale: *Brunelleschi e noi*. Achille Bonito Oliva seleziona un gruppo di artisti chiamati a creare opere in dialogo con l’eredità brunelleschiana, che sono anche lasciati liberi di creare mettendosi in relazione con il costruito storico⁷⁸. Gli artisti chiamati ad intervenire in questo “colloquio rischioso ed ipnotico, tra il futuribile e un modernissimo antecedente”⁷⁹ sono: Anselmo, Chiari, Fabro, Kounellis, Mauri, Merz, Paolini, Pisani, Pistoletto, Scialoja e Vedova (quest’ultimo però non presenta opere)⁸⁰.

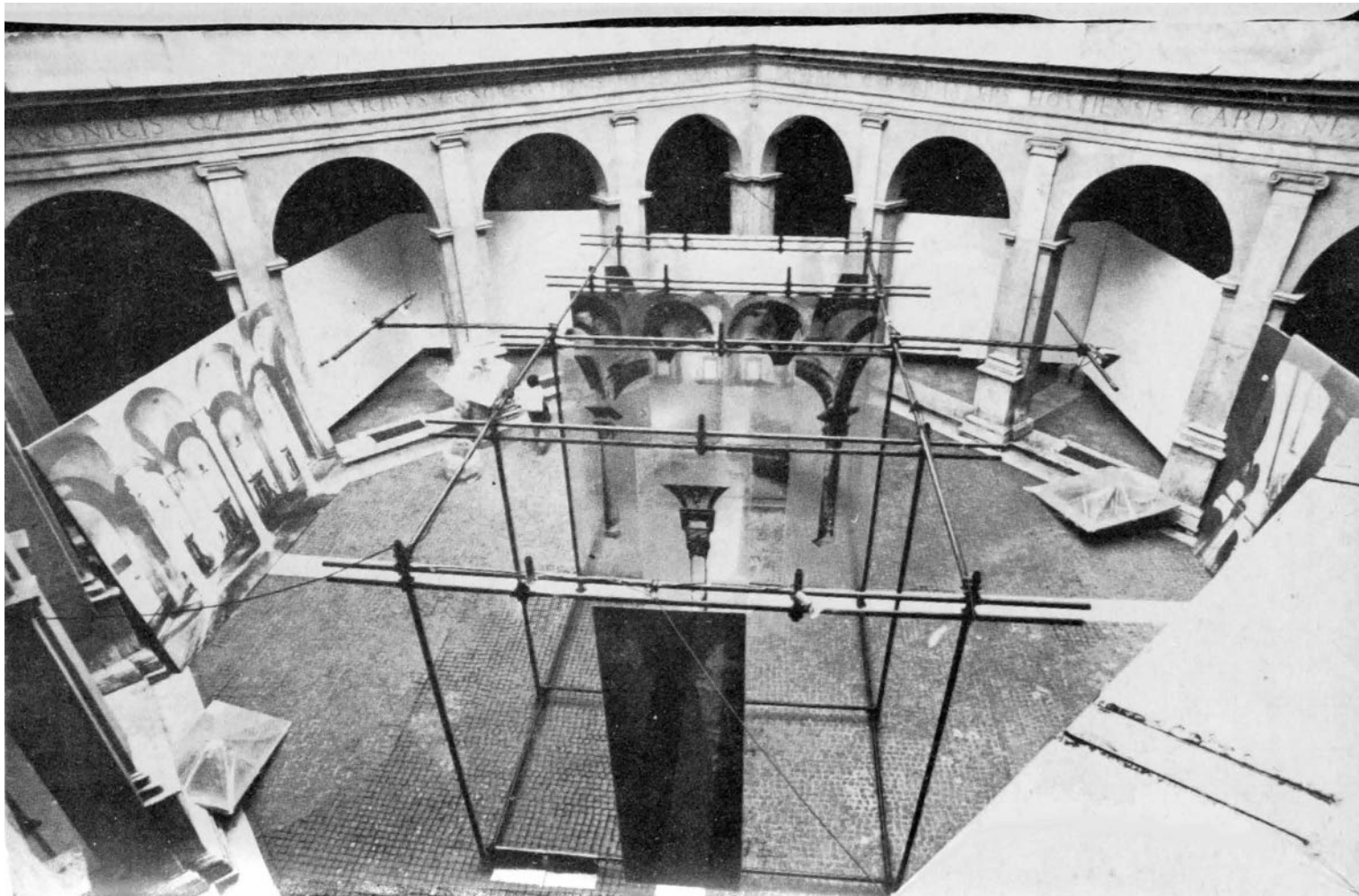
Degni di nota sono i contributi di Paolini, Merz e Pistoletto. In particolare, quest’ultimo, per *La luce è cieca*, utilizza uno spazio buio, “un recesso dentro le mura secolari del chiostro”⁸¹ (fig. 10), sulla cui parete applica una piccola lastra di plexiglas trasparente riportante il titolo. Impercettibile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

Nonostante le iniziali incomprensioni da parte del grande pubblico e degli esperti la mostra consegue un grande successo, soprattutto tra i non addetti ai lavori. Viene infatti colta la novità dell’approccio all’opera di Brunelleschi, e l’evento si conclude con un bilancio positivo (afflusso giornaliero di oltre 400 studenti, e oltre 40.000 visitatori totali)⁸³. Il fascino e l’interesse suscitati portarono la mostra, concepita fin dall’origine come itinerante, a percorrere un tragitto mondiale che si concluderà nel 1980⁸⁴ (fig. 11).



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

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



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 artistico⁵.

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.

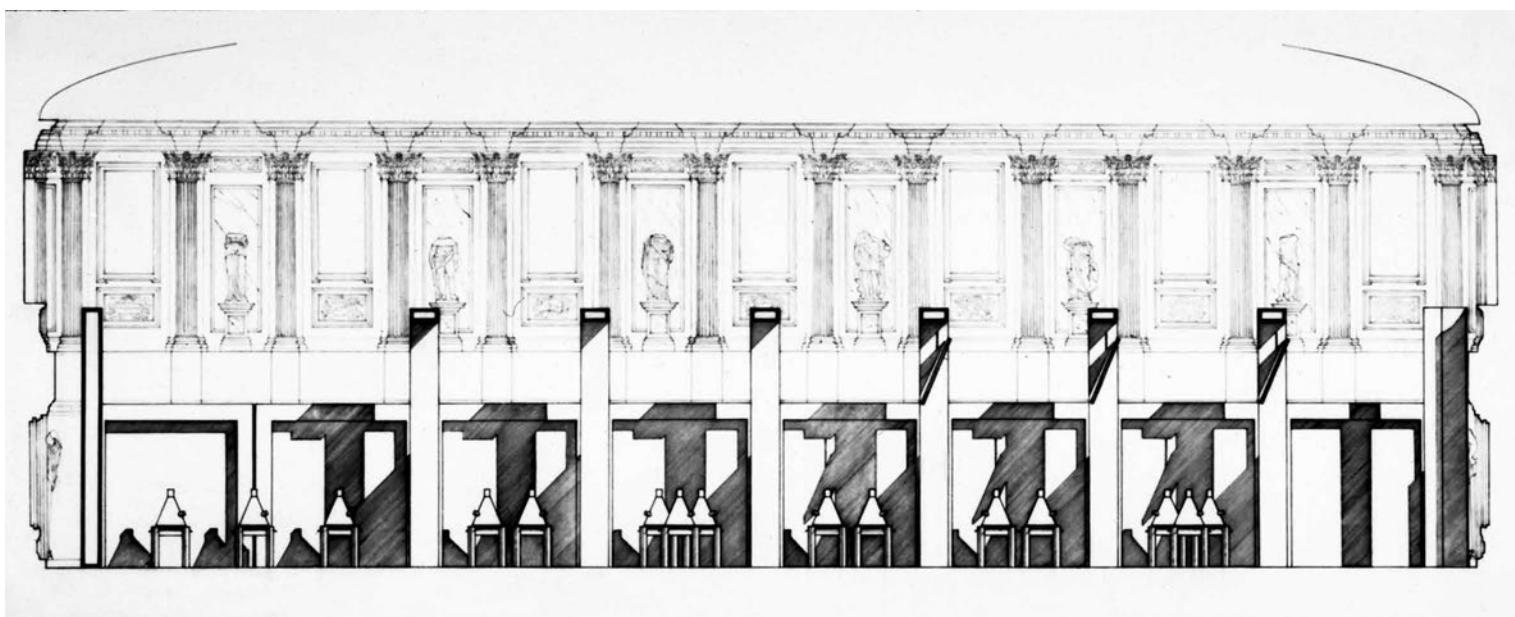
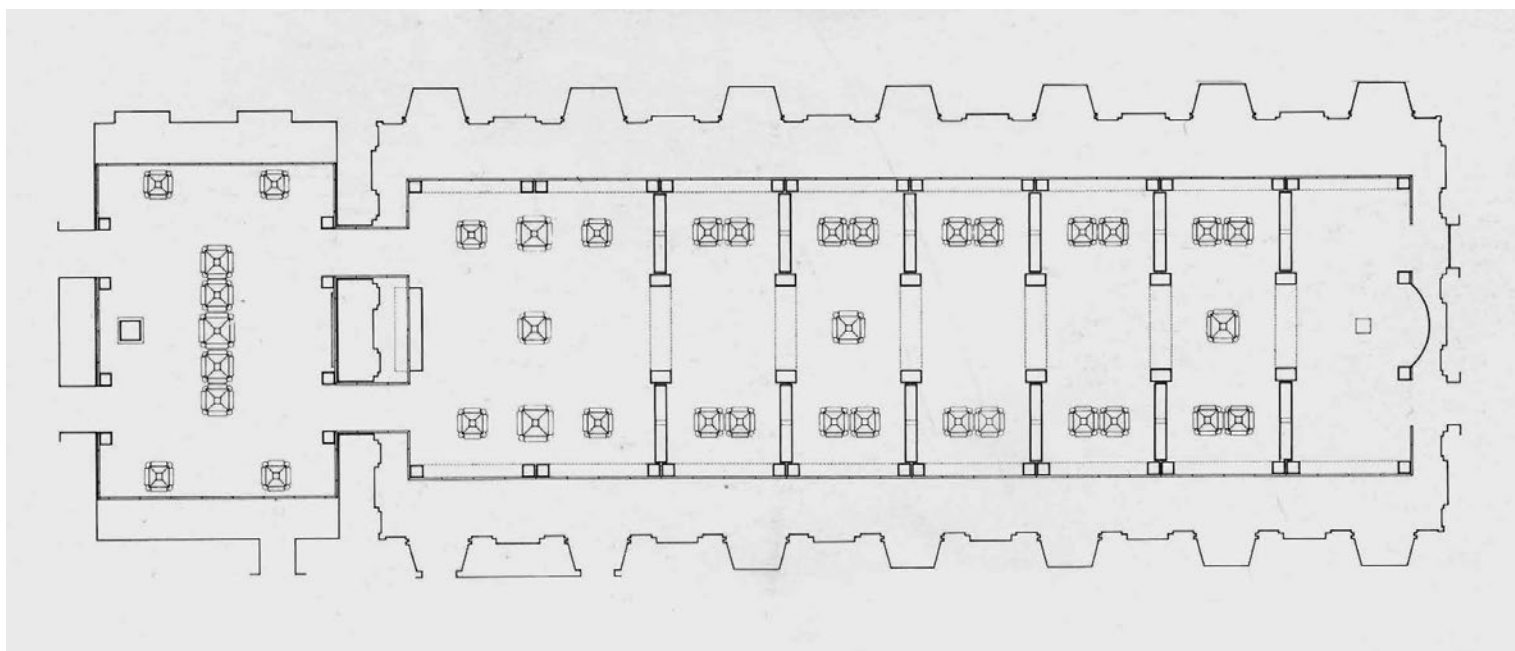


Fig. 5 M. Bellini, *Pianta della sala delle Cariatidi del palazzo Reale di Milano con l'allestimento della mostra 'Il Tesoro di San Marco', ottobre 1986-gennaio 1987* (© Mario Bellini Archive).

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).

LA MOSTRA BOLOGNA CENTRO STORICO. DALLA POLITICA DEL 'BUONGOVERNO' ALLA COSTRUZIONE DI UN IMMAGINARIO URBANO

The paper deals with the case of the exhibition Bologna Centro Storico. Una città antica per una città moderna, held in Bologna in 1970. Promoted by the City Council, the exhibition aimed to illustrate to citizens the Plan for the Historic Center of Bologna (1969) designed by Pier Luigi Cervellati. Drawing on direct testimonies from the planners, the analysis of unpublished documents preserved at the Historical Archives of the Municipality and the Acer Archives, the paper delves into the assumptions and objectives of the plan, which formed the core content of the exhibition. It also investigates the exhibition's design in terms of its sections, materials and multimedia tools. Among the devices used to revolutionize visitor engagement, the text especially focuses on the Implicor, an Olivetti machine designed to display part of the exhibition content. This device involved visitors in a new multimedia space that conveyed the future urban imaginary envisioned by the plan. The significance of Bologna Centro Storico within the broader context of urban plan exhibitions lies in its communicative techniques, which were employed to foster political consensus among the citizens, and to reassert the identity value of the historic center for the local community.

Il Piano per il Centro Storico di Bologna (1969)

La mostra *Bologna Centro Storico. Una città antica per una città moderna* è stata il principale mezzo comunicativo del Piano per il Centro Storico di Bologna (1969) di Pier Luigi Cervellati¹, che si inserisce nel dibattito italiano ed europeo sulla conservazione dei centri storici per combattere la speculazione edilizia e affrontare il tema della ricucitura tra antico e nuovo, intesi come manifestazioni delle strutture fisiche e sociali del passato e recenti².

Il Piano merita dunque di essere descritto nelle sue premesse e negli obiettivi principali affinché si intendano il significato e i contenuti della mostra del 1970. Esso si inserisce in un quadro urbanistico più articolato dominato dal Piano di Ricostruzione del 1948 e dal PRG redatto da Plinio Marconi del 1955, anch'esso oggetto di una mostra a palazzo d'Accursio nel 1955. I limiti del Piano Marconi si palesarono in breve tempo tanto da portare il gruppo dirigente riformista del PCI, con l'arrivo a Bologna nel 1960 dell'architetto Giuseppe Campos Venuti (1926-2019), candidato dal PCI come consigliere comunale e nominato assessore all'urbanistica nello stesso anno³, a promuovere nel decennio successivo (1960-1969) una serie di varianti urbanistiche riformiste mirate più alla qualità degli interventi che alla quantità dei progetti⁴.

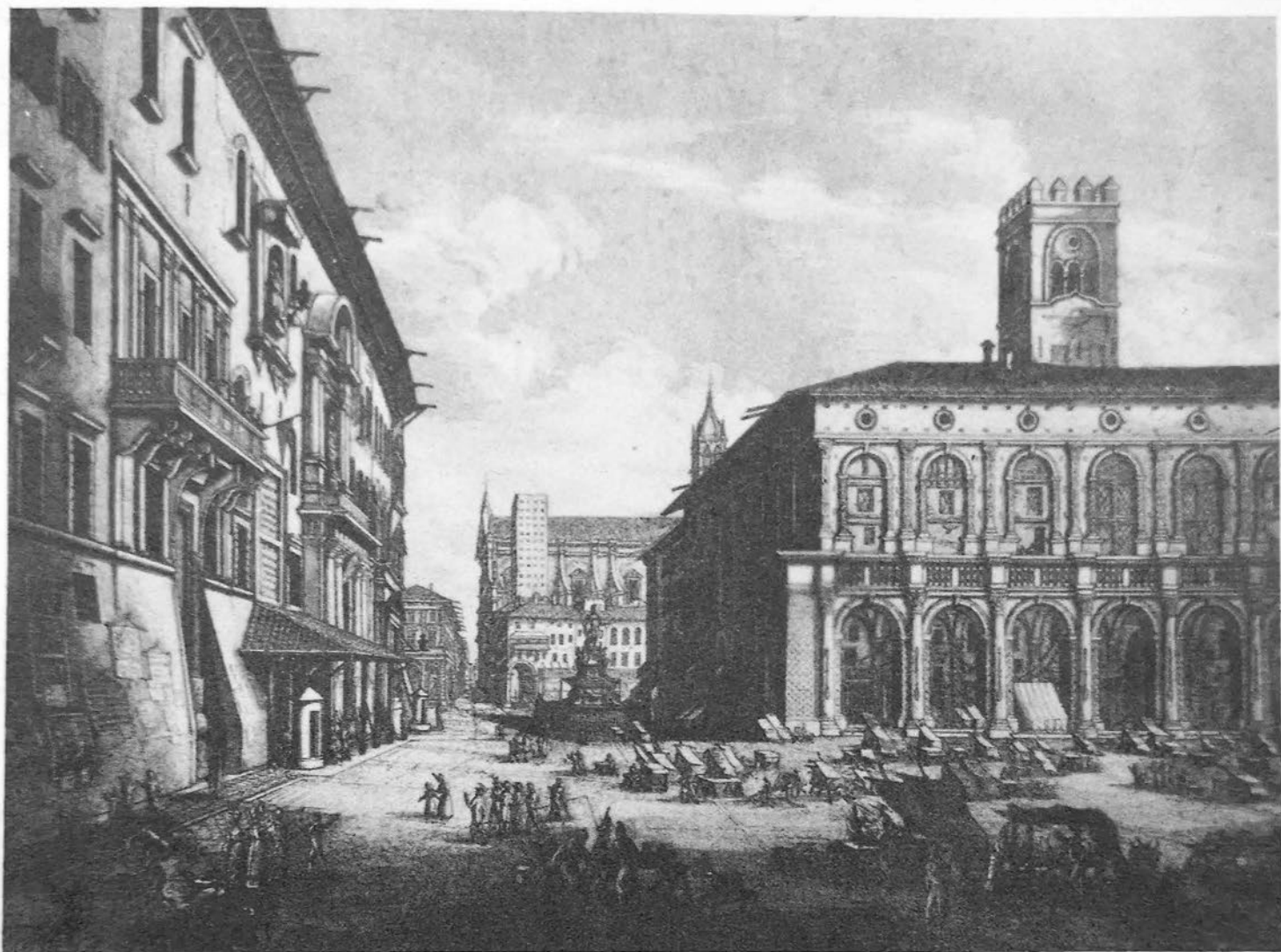
Attraverso un accurato schema di 'rappresentazione politica', nel disegno strategico di partito⁵, l'impegno intellettuale rappresentò uno stru-

mento efficace al fine di ottenere una maggiore coesione sociale e partecipativa: durante gli anni Sessanta furono organizzate a Bologna iniziative di elevato contenuto intellettuale come la prosecuzione delle *Biennali d'Arte Antica*, nate nel 1954 presso l'Archiginnasio e affiancate spesso da manifestazioni di carattere più propriamente popolare come le rassegne *I Sabati dell'Archiginnasio*, in cui spesso i protagonisti invitati alle conferenze erano volti noti del cinema e della letteratura come Federico Fellini e Giorgio Bassani⁶.

Il partito divenne da subito "consapevole dell'importanza dei mezzi audiovisivi per la comunicazione di massa" ed "iniziò pertanto a fare ricorso a propri strumenti di produzione filmica per inserirsi nei circuiti considerati i più efficaci della comunicazione pubblica"⁷. I filmati, prodotti in Italia e a Bologna, offrivano così "una testimonianza documentale sul contributo del PCI nella costruzione o nel consolidamento di un paradigma interpretativo della realtà sociale e degli sviluppi in corso, degli avvenimenti che più turbavano la vita del Paese"⁸. Venivano riproposte le tematiche legate al 'buongoverno', alla 'partecipazione', al 'decentramento'⁹, come in una perenne campagna elettorale. L'acquisizione del consenso, secondo una visione democratica, doveva fondarsi sulla 'trasparenza del governo', permettendo così alle cineprese di visitare – sin dai tempi di Dozza, in *Una giornata con il sindaco*¹⁰ e poi con Renato Zangheri in *Il buongoverno*¹¹ –

i luoghi rappresentativi del potere decisionale¹². Oltre ai supporti audiovisivi, la strategia politica del PCI perfezionò le proprie maglie comunicative attraverso la stampa locale che, di settimana in settimana, aggiornava gli abitanti sulle scelte per il capoluogo e per il territorio.

Il Piano per il Centro Storico di Bologna, approvato nella seduta del Consiglio Comunale del 21 luglio 1969, si costituì come variante al PRG del 1955, su proposta di Campos Venuti, tra le cui intenzioni maturò l'idea di promuovere – per la città e il comprensorio – un insieme di varianti al PRG vigente, al fine di monitorare i molteplici indicatori di crescita nella Bologna degli anni Sessanta¹³. Il piano aspirava a rivoluzionare l'approccio al recupero e all'utilizzo sia degli spazi urbani pubblici, che di alcuni degli edifici più rappresentativi della città. Anticipato da provvedimenti voluti dall'allora assessore al traffico Pier Luigi Cervellati, quali, dal 16 settembre 1968, nuove pedonalizzazioni e, dal primo gennaio 1969, la creazione di corsie preferenziali per i mezzi pubblici, aveva come primo obiettivo quello di preservare la struttura sociale originaria della Bologna prebellica all'interno del centro urbano antico agendo innanzitutto sulla struttura fisica della città¹⁴. Esso era inoltre volto a realizzare la costruzione culturale della città storica e di un immaginario urbano, come forme che plasmano la percezione e l'uso degli spazi urbani e il modo in cui i corpi si relazionano alla città. L'intento era quindi far sì che anche nel



COMUNE DI BOLOGNA

Piano per il Centro Storico

mostra campione per un censimento fotografico

PRESENTAZIONE

PALAZZO D'ACCURSIO 23 MAGGIO 1969

pagina 39

Fig. 1 Manifesto della presentazione 'Piano per il centro storico: Mostra Campione per un censimento fotografico', Bologna, palazzo d'Accursio, 23 maggio 1969 (© Settore Ufficio di Piano, Dipartimento di urbanistica, casa, ambiente e patrimonio, Comune di Bologna).

*Il presente testo è frutto di alcuni studi condotti all'interno del progetto di ricerca interdipartimentale Bologna 1969: la storia diventa politica. Il PEEP per il Centro Storico, attualmente in corso e promosso dal Dipartimento di Architettura dell'Università di Bologna.

¹ Per approfondimenti sul Piano per il Centro Storico di Bologna si vedano: P.L. CERVELLATI, *Cultura Urbanistica e Futuro della Città*, "Il Mulino", X, 180, 1967; A. SARTI, *La pianificazione urbanistica nel comprensorio bolognese*, "Urbanistica", 54-55, 1969, pp. 6-9; *Piani Urbanistici e opere per una città a misura d'uomo*, "Il Comune di Bologna. Notiziario Settimanale", 19, 25 maggio 1970, pp. 1-6; *Sviluppo della politica del decentramento democratico*, "Bologna: Documenti del Comune", 3, 1970; P.L. CERVELLATI, C. DE ANGELIS, R. SCANNAVINI, *La nuova cultura delle città: la salvaguardia dei Centri Storici, la riappropriazione sociale degli organismi urbani e l'analisi dello sviluppo territoriale nell'esperienza di Bologna*, Milano 1977.

² G. GIOVANNONI, *Vecchie città ed edilizia nuova*, "Nuova Antologia", XLVIII, 995, 1913, pp. 449-472; Id., *Questioni di Architettura nella storia e nella vita: edilizia, estetica architettonica, restauri, ambiente dei monumenti*, Roma 1919; G. DE ANGELIS D'OSSAT, *Rispettiamo le nostre antiche e belle città*, "Urbanistica", 3-6, 1944, pp. 20-22; A. CEDERNA, *I vandali in casa*, Bari 1956; Id., *Salvaguardia dei centri storici e sviluppo urbanistico*, "Casabella-Continuità", 35, 1962, pp. 49-55; M. TAFURI, *Il problema dei centri storici all'interno della nuova dimensione cittadina*, in *La città territorio: un esperimento didattico sul Centro direzionale di Centocelle in Roma*, a cura di C. Aymonino, G. Campos Venuti, Bari 1964, pp. 27-30; A. CEDERNA, *Mirabilia urbis: cronache romane 1957-1965*, Torino 1965; P.L. CERVELLATI, *Metodologie di intervento per la salvaguardia dei centri storici*, Milano 1976.

³ Nominato assessore nella giunta comunale eletta il 23 dicembre 1960, con sindaco Giuseppe Dozza.

⁴ G. CAMPOS VENUTI, *Politica urbanistica comunale a Bologna. Orientamenti programmatici*, "Bollettino d'informazione dell'attività municipale", 1961, 1, pp. 3-25; Id., *Una politica urbanistica senza illusioni, ma senza evasioni*, "Urbanistica", 54-55, 1969, pp. 34-40; Id., *Bologna: l'urbanistica riformista*, in *Cinquant'anni di urbanistica in Italia: 1942-1992*, a cura di G. Campos Venuti, F. Oliva, Roma-Bari 1993, pp. 297-312.

⁵ Le nuove leve del PCI erano Guido Fanti, Renato Zangheri, Giuseppe Campos Venuti, i quali iniziarono a definire piani di programmazione alternativi insieme al sindaco Giuseppe Dozza.

⁶ *L'arte. Un universo di relazioni. Le mostre di Bologna 1950-2001*, a cura di A. Emiliani, M. Scolaro, Bologna 2002; A. EMILIANI, *Incontri con il pubblico: proposte di lettura per le mostre della Pinacoteca nazionale, 1983-1998*, Argelato 2011.

⁷ M. TOLOMELLI, *Gli anni Sessanta e Settanta visti e vissuti dal PCI*, in *La vita in rosso: il centro audiovisivo della federazione del PCI di Bologna*, a cura di C. Nicoletti, Roma 2009, pp. 101-110: 101.

⁸ Ivi, p. 102.

⁹ W. TEGA, *Premessa*, in G. DOZZA, *Il buon governo e la rinascita della città: scritti 1945-1966*, Bologna 1987, pp. 5-13.

¹⁰ Fondazione Cineteca di Bologna, Fondo Gramsci, pellicola 16 mm, col., 1950 ca.

¹¹ Fondazione Cineteca di Bologna, Fondo Gramsci, pellicola 16 mm, b/n, son., regia Ansano Giannarelli, Gabriele Tanfema, produzione Unitelefilm, 1979.

¹² F. PITASSIO, P. NOTO, «L'Emilia non è un'isola rossa. E non vuole esserlo». *L'immagine documentaria dell'Emilia Romagna*, in *La vita in rosso...* cit., pp. 113-128.

¹³ L'azione presupponeva un duplice studio dei luoghi, secondo cui le soluzioni riscontrate su area vasta fossero sempre giustificate da mirate verifiche puntuali. Da qui, l'intuizione di Campos Venuti poté tradursi in interventi gestionali diversificati che riguardarono l'assetto del territorio a scala intercomunale (PIC, 1960-1967); la valorizzazione degli ambiti naturali (Piano della Collina, 1965); la promozione del settore direzionale e turistico (Fiera-District, 1967), e la tutela del nucleo antico (Variante per il centro storico, 1969).

centro storico potessero essere conservati, oltre che gli edifici, soprattutto i suoi abitanti contrastando lo spopolamento e la terziarizzazione che stava distruggendo l'identità di questa parte di città. Tale obiettivo venne suggerito a Cervellati dal Piano settoriale per il centro storico di Bologna (1962-1965) elaborato, su commissione del Comune di Bologna¹⁵, da Leonardo Benevolo e da alcuni suoi studenti, tra cui lo stesso Cervellati, presso la Facoltà di Architettura di Firenze¹⁶.

Il piano per il centro storico diede prova tecnica della possibilità di applicare un restauro integrale a una città antica estesa¹⁷, essendo il risultato di un'esauritiva classificazione tipologica degli edifici e dei loro principi aggregativi che aveva portato alla definizione di una collaudata regola generale di intervento¹⁸. Il concetto di tipologia venne identificato come elemento socialmente caratterizzante: "una manifestazione di costanza di modi di vivere e di fare concretizzati in edifici simili e ripetuti"¹⁹. La metodologia di intervento, in cui risiedeva la forza primaria del piano che ne garantì il successo all'estero, prevedeva innanzitutto il "riconoscimento di tipologie – unità aggregative della morfologia urbana – che permettevano di individuare forme invariabili della città contenenti forme variabili"²⁰. Scelto il risanamento conservativo come strategia operativa, la conservazione attiva del centro storico sarebbe stata perpetuata attraverso l'inserimento ponderato di funzioni strettamente compatibili con le forme edilizie esistenti che avrebbero potuto essere sottoposte solo a modifiche minime tollerate al fine esclusivo di raggiungere quei livelli di funzionalità reputati necessari al nuovo uso.

Bologna Centro Storico. Una città antica per una città moderna

Tra il 1966 e il 1970, anni in cui a Bologna era al governo la giunta presieduta dal sindaco Guido Fanti, una serrata sequenza di eventi sociali, politici e culturali proiettò la città al centro del dibattito nazionale e internazionale. Nel maggio 1968 Jean-Paul Sartre partecipò ad un'assem-

blea studentesca nell'aula magna della facoltà di Psicologia occupata già da qualche mese, Luca Ronconi nell'estate 1969 curò l'allestimento a piazza Maggiore dell'ultimo grande spettacolo pubblico di tradizione barocca per la messa in scena dell'*Orlando Furioso*, mentre nel febbraio 1970 Kenzo Tange presentò al Consiglio comunale il progetto per il centro direzionale.

Nel 1967 l'Archiginnasio ospitò una straordinaria serie di mostre: tra l'ottobre e il dicembre 1966 la retrospettiva sull'opera di Giorgio Morandi, tra il primo settembre e il 18 novembre 1968 quella su Guercino e infine nel settembre 1970 quella organizzata da Francesco Arcangeli dal titolo *Natura ed espressione nell'arte bolognese ed emiliana*, il primo evento culturale a ricadere sotto il mandato della nuova giunta appena eletta guidata dal sindaco Renato Zangheri.

All'interno del complesso iter che avrebbe portato all'adozione del Piano per il Centro Storico, l'amministrazione comunale organizzò in rapida sequenza la *Mostra Campione* nell'estate del 1969 e poi quella del 1970, entrambe allestite a palazzo d'Accursio, allo scopo di stimolare momenti di discussione e confronto sui contenuti del nuovo strumento urbanistico e contribuire ad aumentare nei cittadini la consapevolezza sulla valenza culturale della città. Il Piano per il Centro Storico fu dunque l'occasione anche per stravolgere dal punto di vista comunicativo la narrazione, ai cittadini, della storia della città e dei contenuti del piano stesso. I due eventi costituirono la punta di un più lungo calendario di incontri organizzati fino al 7 marzo 1973, data di adozione del piano, nei centri aggregativi di quartiere tra i rappresentanti dell'amministrazione comunale, i progettisti e i cittadini al fine di far pienamente luce sulle scelte strategiche, le modalità di gestione dei grandi complessi pubblici e quindi gli interventi di recupero da mettere in atto²¹.

La *Mostra Campione* inaugurata a palazzo d'Accursio il 23 maggio 1969 (fig. 1), circa due mesi prima della effettiva approvazione del piano, fu il pretesto per sondare l'efficacia della presenta-

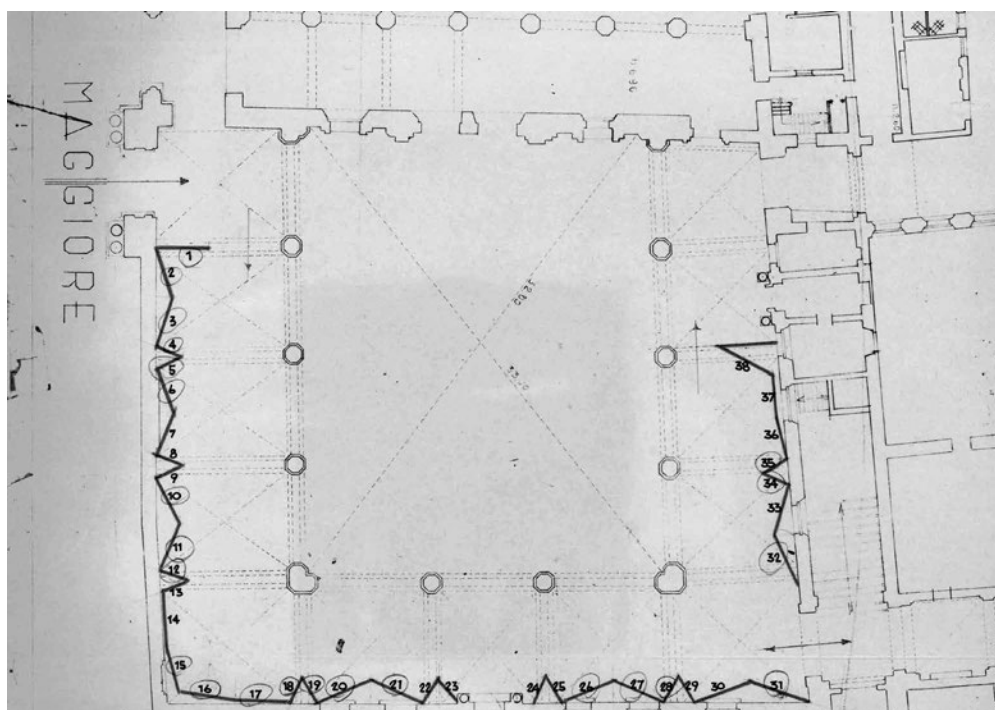


Fig. 2 Schema planimetrico dei pannelli espositivi al piano terreno di palazzo d'Accursio, per la mostra 'Bologna Centro Storico. Una città antica per una città moderna', 1970 (© Settore Ufficio di Piano, Dipartimento di urbanistica, casa, ambiente e patrimonio, Comune di Bologna).

zione – sia in chiave grafica che testuale – di temi peculiari di natura storica, architettonica e urbanistica. L'obiettivo era quello di introdurre con modalità nuove i contenuti firmati dal gruppo di progettisti composto da Romano Carrieri, Giancarlo Mattioli, Vieri Parenti e Roberto Scannavini, con la collaborazione di Felicia Bottino e Luigi Mari, tutti facenti riferimento agli uffici comunali sotto la diretta responsabilità dell'assessore all'urbanistica Armando Sarti. Venne scelto come caso paradigmatico per comprendere la logica seguita per tutto il piano l'ex convento di San Salvatore, uno dei 68 complessi religiosi che secondo lo studio del 1880 di Giuseppe Monti erano presenti all'interno della città storica di Bologna e che dopo la fine della seconda guerra mondiale erano in buona parte inutilizzati o, peggio, fortemente alterati da una serie di interventi indiscriminati che ne avevano seriamente compromesso il valore storico.

Il tema fondamentale posto all'attenzione dei visitatori in occasione della mostra era quello del recupero non solo materiale di questi beni monumentali a partire dal vasto complesso di San Salvatore che occupava un intero isolato del quartiere Malpighi, una delle quattro nuove entità amministrative locali in cui dal 1966 risultava diviso il centro storico bolognese²².

Nell'ottica della conservazione integrale dei beni la *Mostra Campione* e il catalogo pubblicato in tale occasione²³ centrarono l'attenzione sulle modalità di attuazione che il piano ambiva ad assolvere a partire dal rapporto tra forma e fun-

zione, nell'ottica di destinare a un nuovo uso i vecchi edifici inutilizzati nel pieno rispetto delle strutture tipologiche e socio-economiche, la cui compromissione era, secondo gli estensori del piano, all'origine del rapido decadimento dei centri storici.

Il riscontro maggiore lo si ebbe sicuramente, anche a fronte del notevole sforzo organizzativo, in occasione della mostra *Bologna Centro Storico. Una città antica per una città moderna* allestita a palazzo d'Accursio e nel cortile dell'Archiginasio²⁴. L'evento, inaugurato il 30 maggio 1970 e aperto al pubblico fino al successivo 30 ottobre, venne promosso dall'amministrazione felsinea in collaborazione con la Soprintendenza alle Gallerie di Bologna, Ferrara, Forlì, Ravenna (Ministero della Pubblica Istruzione) e dall'Associazione per le arti Francesco Francia, ottenendo uno straordinario successo di pubblico con oltre duecentomila presenze.

L'allestimento di *Bologna Centro Storico*²⁵ si inserisce nella più ampia rete delle mostre sul progetto urbano²⁶, che utilizzavano vari mezzi di comunicazione e visualizzazione come, ad esempio, la riproduzione di progetti su grandi tavole o serie di grandi fotografie aeree, foto-inserimenti, alternati a grandi modelli in scala e proiezioni di materiali iconografici su superfici piane o cilindriche, che aiutavano la comunicazione del pensiero urbanistico. In questo quadro l'importanza della mostra risiede nelle tecniche comunicative in essa adottate che rivoluzionarono la tecnica narrativa dei contenuti esposti al fine di

¹⁴ P.L. CERVELLATI, *La conservazione fisica e sociale dei centri storici*, in *La salvaguardia delle città storiche in Europa*, atti del convegno (Bologna, 10-12 novembre 1983), Bologna 1983, pp. 43-49.

¹⁵ Una volta insediatosi come assessore all'urbanistica del Comune di Bologna, e costatati i limiti del piano regolatore precedente, l'urbanista romano Giuseppe Campos Venuti iniziò a occuparsi del Piano regolatore intercomunale e promosse una serie di studi a carattere settoriale sul comprensorio, che avrebbero aiutato a impostarne la struttura. Nell'estate 1962 vennero incaricati Carlo Aymonino e Pier Luigi Giordani per gli studi sul centro direzionale; Romeo Ballardini e Italo Insolera per lo studio sul verde; Silvano Casini e Marcello Vittorini per lo studio sull'edilizia sovvenzionata; Novella Sansoni Tutino e Giorgio Villa per lo studio sull'edilizia scolastica, Vittorio Balli e Pietro Galante per lo studio sulle comunicazioni e, infine, Leonardo Benevolo e Ludovico Quaroni, rispettivamente direttori dell'Istituto di Storia di Architettura e di quello di Urbanistica dell'Università di Firenze, per il progetto di ricerca sul centro storico. Fu quindi Campos Venuti il primo promotore degli studi sul centro storico di Bologna, ai cui intenti seguirono il lavoro di Benevolo e Cervellati.

¹⁶ Comune di Bologna, Dipartimento di urbanistica, casa, ambiente e patrimonio, Settore Ufficio di Piano, Delibera del Consiglio Comunale di Bologna, n. 140, PG n. 42566/62, 27 luglio 1962; *Ricerche e studi di carattere urbanistico relativi al comprensorio di Bologna, interessato dal piano regolatore intercomunale. Incarico a liberi professionisti – autorizzazione alla presunta spesa di lire 27.000.000.*

¹⁷ Si vedano: W. DURTH, *Die Inszenierung der Alltagswelt: Zur Kritik Der Stadtgestaltung*, Wieweg 1977; T.R. SLATER, *Preservation, Conservation and Planning in Historic Towns*, "The Geographical Journal", 150, 1984, 3, pp. 322-334; *La scoperta della città antica. Esperienza e conoscenza del centro storico nell'Europa del Novecento*, a cura di S. Pace, D. Cutolo, Macerata 2016.

¹⁸ CERVELLATI, DE ANGELIS, SCANNAVINI, *La nuova cultura delle città...* cit., pp. 104-114.

¹⁹ Ivi, p. 115.

²⁰ *Ibidem*.

²¹ Interviste a Pier Luigi Cervellati, Carlo De Angelis e Roberto Scannavini a cura di Ilaria Cattabriga e Gian Marco Gardini, Dipartimento di Architettura, Università di Bologna, 2023.

²² Si vedano: P.L. CERVELLATI, *Un esempio a tutto il mondo: l'intervento nel centro storico*, "Bologna Incontri. Mensile dell'Ente provinciale per il turismo di Bologna", 1974, 5, pp. 6-8; ID., *Per l'identità del "centro storico"*, in *Il sogno della casa. Modi dell'abitare a Bologna dal Medioevo ad oggi*, a cura di R. Renzi, Bologna 1990, pp. 197-202.

²³ *Piano per il centro storico. Mostra campione per un censimento fotografico*, Bologna 1969.

²⁴ Si trattava di alcuni locali quasi di fortuna prima adibiti a magazzino e deposito di documenti. Maggiori dettagli in P.L. CERVELLATI, *Bologna Centro Storico*, in *L'arte. Un universo di relazioni...* cit., pp. 204-221.

²⁵ *Bologna Centro Storico. Catalogo per la mostra 'Bologna-centro storico': Bologna, Palazzo d'Accursio, 1970*, a cura di Comune di Bologna. Ente bolognese manifestazioni artistiche, Bologna 1970.

²⁶ Si vedano: A. MAGRIN, "A future for our past". *La conservazione della città da Bologna all'Europa*, atti della conferenza (Milano, 15-16 maggio 2014), Roma-Milano 2014, pp. 181-186; *Esportare il Centro Storico. Exporting the Urban Core*, catalogo della mostra (Brescia, Palazzo Martinengo delle Pallesse, 11 settembre-11 dicembre 2015), a cura di B. Albrecht, A. Magrin, Soveria Mannelli-Milano 2015.

Figg. 3-5 Fotografie dell'allestimento della mostra 'Bologna Centro Storico. Una città antica per una città moderna' nelle sale di palazzo d'Accursio, 1970 (© Settore Ufficio di Piano, Dipartimento di urbanistica, casa, ambiente e patrimonio, Comune di Bologna).



generare consenso politico. Ciò costituì uno degli obiettivi principali del lavoro di Cervellati, proteso a rintracciare e riproporre ai residenti e a tutti i bolognesi il valore identitario del centro storico. Il progetto espositivo può dunque essere definito 'ibrido', per questo duplice aspetto di mezzo narrativo e mezzo politico, efficace per riproporre il volto della società in rapido cambiamento. Cervellati seppe conferire alla comunicazione del Piano un forte impulso culturale tramite la mostra, che favorì il riconoscimento sulla scena internazionale del progetto²⁷, preso a modello negli anni seguenti da moltissime delegazioni estere in visita a Bologna per studiarlo ed esportarlo.

La contestuale pubblicazione del catalogo, un ricco volume le cui due edizioni stampate andarono velocemente esaurite, fece emergere la

complessità degli elementi in gioco riscontrabile dagli scritti firmati da architetti, urbanisti, storici dell'arte, sociologi e fotografi che avevano contribuito alla realizzazione della mostra. L'evento concentrò anche in questo caso diversi riferimenti iconici e testuali riguardanti il materiale tecnico e grafico della variante di piano, messo a confronto con diverse opere d'arte tra cui alcune delle sculture lignee che decoravano l'antico orologio di palazzo d'Accursio. Il catalogo, curato da Renzo Renzi, venne strutturato come un 'foto-racconto' delle sezioni principali della mostra: le ricerche storiche su Bologna, i programmi e i progetti urbanistici, il censimento fotografico, l'analisi morfologica e strutturale, lo studio dell'ambiente fisico e sociale.

Le sezioni dovevano costruire una narrazione delle intenzioni dell'amministrazione per "defi-

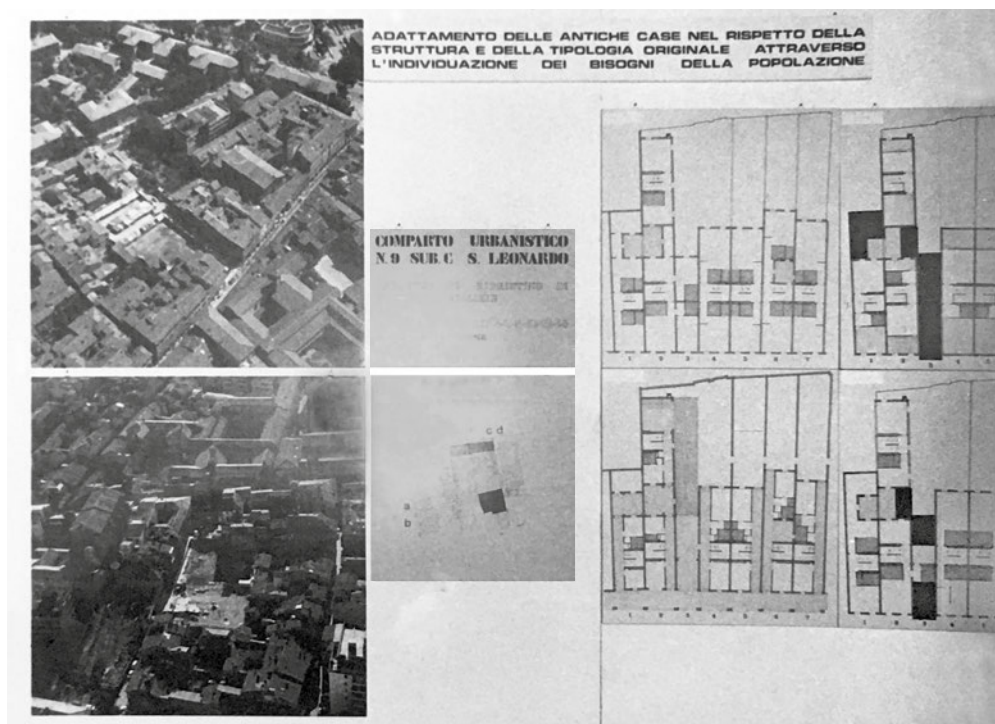
²⁷ A prova del riconoscimento internazionale si vedano: M.C. GANGNEUX, *Bologne. La riposte d'un urbanisme démocratique*, "L'Architecture d'aujourd'hui", 180, 1975, pp. 44-67; T.R. ANGOTTI, B.S. DALE, *Bologna, Italy: Urban Socialism in Western Europe*, "Urban Policy", 7, 1976, pp. 5-11; J.L. COHEN, *La coupure entre architectes et intellectuelles, ou les enseignements de l'italophilie*, "In Extensio, recherche à l'École d'Architecture Paris-Villemin", 1984, 1, pp. 106-135.

²⁸ Comune di Bologna, Dipartimento di urbanistica, casa, ambiente e patrimonio, Settore Ufficio di Piano, Dattiloscritto intitolato *Bologna/Centro storico. Una città antica per una società moderna*, foto-racconto del catalogo della mostra.

²⁹ *Ibidem*.

³⁰ *Ibidem*.

³¹ Nel catalogo questa parte doveva essere trattata da un testo *L'università in funzione urbanistica* a cura di Anna Maria Matteucci e dalle immagini delle *Grandi strade radiali vuote* a cura di Paolo Monti, dalla *mappa Buoncompagni* accompagnata dal testo *Napoleone fa la città degli studi* a cura di Anna Maria Matteucci.



nire/rappresentare/mettere a punto l'attuale significato della conservazione attiva del patrimonio storico e culturale della città di Bologna²⁸. Ogni sezione riguardava le singole ricerche condotte per l'elaborazione del piano e doveva comporsi di testi, dati e immagini coerenti per restituirne i principali aspetti, come "l'inchiesta relativa al grado di partecipazione, comprensione, conoscenza dei cittadini alle questioni morfologiche del centro storico"²⁹, che comprendeva il questionario rivolto ai cittadini prima dell'elaborazione del piano e le fotografie usate nel corso dell'indagine e l'elaborazione dei dati. Il racconto continuava con le immagini della città storica col traffico a cura di Paolo Monti, e il testo *La scoperta della città vuota* a cura di Andrea Emiliani, che mettevano a confronto la 'città-garage' con la nuova possibile città senza traffico realizzabile grazie alle isole pedonali. Seguivano le immagini della città dall'alto raffiguranti le torri, il rapporto tra il sistema città-collina e il centro, un "excursus storico sulle vicende caratterizzanti lo sviluppo urbano della città dal periodo etrusco, romano, medievale, rinascimentale, barocco"³⁰, quindi materiale iconografico e grafico della città storica catalogato da Andrea Emiliani. Una sezione era inoltre dedicata all'università e all'importante ruolo sociale e urbanistico che essa aveva svolto per Bologna³¹, un'altra all'espansione della città dopo l'abbattimento delle mura³². L'ultima parte della mostra riguardava invece strettamente il Piano per il Centro Storico: vi

erano previste le "immagini degli ambienti storici, chiostri e conventi, dettagli, scenografie, sculture, architetture, pitture e ambienti interni"³³, i progetti delle nuove isole pedonali³⁴ supportate dalle "immagini della Piazza e via D'Azeglio con manifestazioni culturali" e dalle "immagini dell'arredo urbano"³⁵ (figg. 2-5).

Nuovi mezzi audiovisivi per la costruzione di un immaginario urbano

La mostra era arricchita dal punto di vista tecnologico da una moderna macchina elettronica, l'Implicor, che proiettava diapositive accompagnate da commento musicale e parlato ad introdurre la ricca selezione fotografica della città di Bologna, frutto di diversi censimenti portati a termine sia nell'Ottocento che nel Novecento, e documenti tecnici. Tra le fotografie del Novecento risaltavano alcuni degli oltre quattromila scatti di Paolo Monti. Le tavole con i programmi e i piani urbanistici, i rilievi e i disegni di progetto che spaziavano dalla narrazione dei vari edifici oggetto d'intervento fino all'arredo urbano, erano spesso montati insieme alle foto a costituire dei grandi pannelli che, come schermi multimediali, raccontavano, attraverso un curato progetto grafico e schemi geometrici dai colori vivi, la storia della città e le linee d'azione previste dal piano.

Oggetto della mostra divenne così anche il lavoro di Paolo Monti, a cui il Comune commissionò un "rilievo fotografico il più possibile completo e

²⁸ Questa parte veniva affrontata nel catalogo con una combinazione di testo e immagini nella seguente sequenza: il testo *Progresso e falso progresso nel Primo Novecento* a cura di Renzo Renzi; fotografie dei *Giardini Margherita e della Montagnola, via Indipendenza, Piazza Cavour, Piazza Minghetti, l'abbattimento delle torri e delle mura*; un gruppo di immagini che ritraevano *La periferia a macchia d'olio*; il testo *La decadenza fisica degli edifici e delle opere d'arte*, a cura di Eugenio Riccomini per la parte tecnico-scientifica e di Andrea Emiliani per la parte riguardante le opere d'arte e gli affreschi, corredato da immagini della *Rovina di edifici e sculture*.

²⁹ Introdotta nel catalogo da un testo *Il piano per il centro storico*, a cura dell'Amministrazione Comunale e seguita da un testo sulla demanializzazione napoleonica e quella dello Stato italiano a cura di Andrea Emiliani, corredato da schemi a cura dell'Amministrazione Comunale.

³⁰ Approfondite in un testo *La prima pedonalizzazione come inizio di un restauro conservativo* a cura dell'Amministrazione Comunale.

³¹ Quest'ultima parte veniva illustrata con un testo intitolato *La riproposta dell'arredo urbano* a cura di Cuniberti, Ghedini e Merlo, e ampliata con un altro testo conclusivo su *Gli sviluppi da discutere*.

Fig. 6 Copertina del catalogo *'Implicor. Olivetti'* (© Settore Ufficio di Piano, Dipartimento di urbanistica, casa, ambiente e patrimonio, Comune di Bologna).



nelle migliori condizioni ambientali, quindi in assenza di auto parcheggiate o in transito e con il minimo di segnaletica stradale visibile in primo piano³⁶. Il rilievo fotografico doveva fornire una visuale il più possibile ampia delle strade urbane, compresi i monumenti, gli edifici, i giardini e i cortili per ottenere una documentazione completa della città storica, documentare i dettagli architettonici, i pavimenti, i materiali, il loro stato di conservazione, l'arredo urbano e anche le soluzioni urbanistiche minime. Tutti gli scatti vennero realizzati in assenza di traffico e segnaletica stradale³⁷ per poterle poi confrontare con le fotografie delle stesse aree dopo la ripresa del traffico urbano³⁸.

Il traffico e la sua eliminazione portarono Monti a ritrarre proprio l'immaginario urbano voluto da Cervellati, ambientato in una Bologna in cui i corpi si relazionano con uno spazio pubblico restituito alla collettività, poi riproposto nella mostra del 1970, e hanno regolato la rapidità stessa della sua attività, perché il lavoro doveva essere svolto in modo esaustivo in tempi brevi, per giustificare i costi di blocco del traffico soste-

nuti dal Comune. In particolare i principi più importanti che implicavano la relazione dei corpi nella città erano "l'organicità nel lavoro di rilievo per rendere visibile il percorso umano della città e la sua possibile fruizione pedonale"³⁹, realizzata attraverso un'abbondanza di scatti dall'interno e dall'esterno dei tipici portici, "molteplicità di punti di vista e di inquadrature, da vicino e da lontano, e vari effetti prospettici"⁴⁰ simulando una camminata che cogliesse lunghe prospettive di intere strade nonché dettagli architettonici come fontane e capitelli. L'insieme delle fotografie "doveva trasmettere l'idea di un ideale vagabondaggio lungo le strade in vari itinerari urbani, con soste nei cortili e sulle scale, passeggiate nei giardini"⁴¹.

L'Implicor era definito, nel catalogo della Olivetti, "an audio-visual system of total communication which, through the use of special mirrors in conjunction with closely integrated sound and visual effects, achieves an unusual degree of audience involvement"⁴². Il designer dell'Implicor fu Umberto Bignardi, artista, scenografo e regista, che a partire dal 1969 intraprese una lun-

³⁶ Paolo Monti *fotografo e l'età dei piani regolatori (1960-1980)*, catalogo della mostra (Bologna, Palazzo Re Enzo, novembre-dicembre 1983), Bologna 1983, p. 128; si veda anche *Paolo Monti: trent'anni di fotografie, 1948-1978*, catalogo della mostra (Reggio Emilia, 20 ottobre-15 novembre 1979), a cura di F. Bonilauri, N. Squarza, Modena 1979.

³⁷ Fu necessario fornire viste di scali, androni e portici, considerati elementi caratterizzanti le architetture del centro storico e prove documentali del suo degrado ambientale causato da parcheggi, cartelloni pubblicitari, insegne, negozi, pavimentazioni non originali utilizzate per agevolare il flusso del traffico.

³⁸ La riduzione del traffico, insieme agli studi tipologici, i processi partecipativi e il dispositivo comunicativo delle mostre costituì uno dei vettori fondamentali che permisero l'esportazione del piano per il Centro Storico di Bologna, che divenne un riferimento per altri interventi eseguiti in Italia e all'estero. Il piano è stato utilizzato come modello da esportare e ha raggiunto un enorme consenso e ammirazione all'estero: è stato ad esempio trattato nel libro A. BRAMBILLA, G. LONGO, *For Pedestrians Only: Planning, Design, and Management of Traffic-Free Zones*, New York 1977, pp. 90-94.

³⁹ Paolo Monti: *trent'anni di fotografie...* cit., p. 128.

⁴⁰ *Ibidem*.

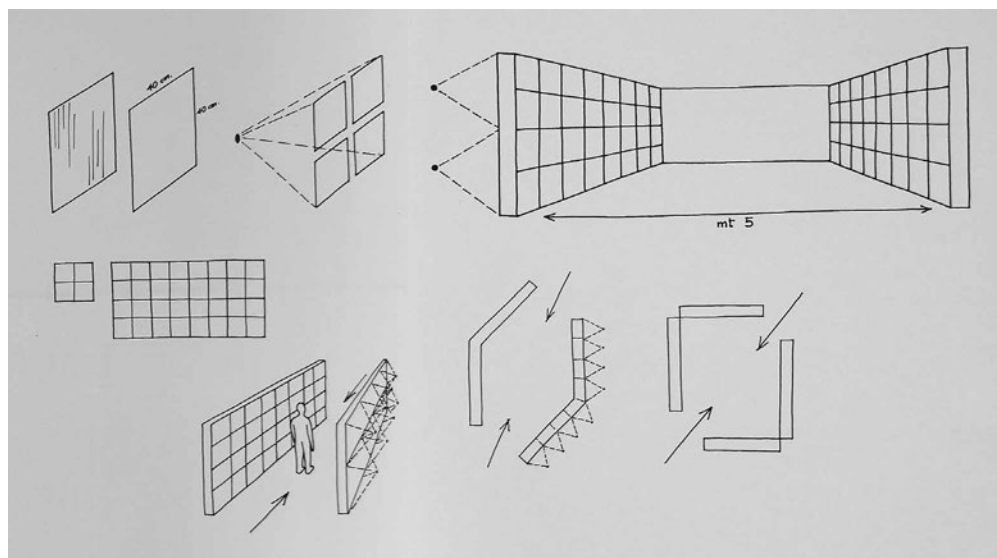


Fig. 7 Possibili configurazioni spaziali del sistema audiovisivo, dal catalogo 'Implicor. Olivetti' (© Settore Ufficio di Piano, Dipartimento di urbanistica, casa, ambiente e patrimonio, Comune di Bologna).

ga collaborazione con l'industria elettronica d'avanguardia – prima con Olivetti, poi con IBM – sviluppando progetti di innovativi sistemi multimmagini e multimedia. Bignardi, coadiuvato da Giancesare Rainaldi per il progetto della tecnologia audiovisiva, dai grafici Ferruccio Piludu, Leila Arrankoski, Bruno Berardi, Carlo Montesi e Francesco Pilato per la resa grafica sul catalogo (fig. 6) e dai fotografi Adolfo Fogli ed Ennio Canziani per le fotografie pubblicate sullo stesso, realizzò la sua opera più nota di quel periodo (1969-1970): l'installazione audiovisiva Implicor, un grande ambiente con schermi specchi esposta al MoMA di New York nel 1972 per l'esposizione *Italy, the New Domestic Landscape* e nel 1973 all'International Council of Societas of Industrial Design per la sua *convention* mondiale a Ibiza.

L'Implicor funzionava grazie a un sistema combinato di proiettori, registratori e amplificatori: trentadue proiettori su stativi erano posizionati dietro la struttura alla giusta distanza per consentire a ciascuno di essi di coprire un campo di circa 80x80 centimetri, pari alla superficie di quattro specchi proiettanti di forma quadrata con il lato di 40 centimetri. Veniva utilizzato un obiettivo da 60 millimetri, per cui la distanza appropriata tra proiettore e specchio era di 105 centimetri. I proiettori a carosello venivano alimentati da caricatori, ciascuno della capacità di ottantuno diapositive, in modo da rendere possibile un programma continuo ed esteso. La proiezione delle diapositive era sincronizzata con il programma sonoro per mezzo di un'unità nastro stereo. Gli impulsi elettronici programmati da una traccia venivano alimentati da un'unità di con-

trollo che gestiva la distribuzione delle diapositive ai singoli proiettori, mentre il programma sonoro registrato sull'altra traccia era implementato da un amplificatore al sistema di altoparlanti. Il sistema si basava sull'uso di speciali specchi prodotti con un doppio processo che consentiva loro di riflettere e di fungere da schermo per la proiezione inversa delle diapositive 4x4 centimetri. Ogni specchio era di 40 centimetri quadrati e ogni diapositiva copriva quattro specchi. Utilizzando trentadue specchi da 40 centimetri era possibile ottenere una parete lunga quattro metri e alta due che costituiva un modulo. L'Implicor era composto da quattro moduli, che potevano essere disposti in quattro diverse configurazioni: a "corridoio semplice", a "stanza quadrata", a "diamante aperto" e a "corridoio chiuso"⁴³. La prima configurazione prevedeva due serie di due moduli uniti insieme per formare due pareti lunghe 8 metri e alte 2 metri che si fronteggiavano a una distanza di circa 5 metri; nella seconda i quattro moduli formavano un quadrato con piccole aperture agli angoli per far entrare le persone nell'area di proiezione, la terza configurazione vedeva due coppie di moduli angolari contrapposti formare un diamante con spazi agli angoli acuti per far passare il pubblico, la quarta invece moduli aggiuntivi, non destinati alla proiezione, che chiudevano il corridoio ma ne estendevano la prospettiva all'infinito (fig. 7).

Per la mostra *Bologna Centro Storico* venne utilizzata la terza configurazione, montata tra le due sezioni sul risanamento dei servizi e il risanamento delle residenze. Due coppie di moduli angolari contrapposti creavano uno spazio intermedio, che permetteva il passaggio dalla prima

⁴¹ *Ibidem*.

⁴² *Implicor. Olivetti*, Roma s.d., catalogo prodotto e realizzato dalla Direzione pubblicità Olivetti, Eliograf-Roma, conservato presso il Comune di Bologna, Dipartimento di urbanistica, casa, ambiente e patrimonio, Settore Ufficio di Piano.

⁴³ *Ibidem*.

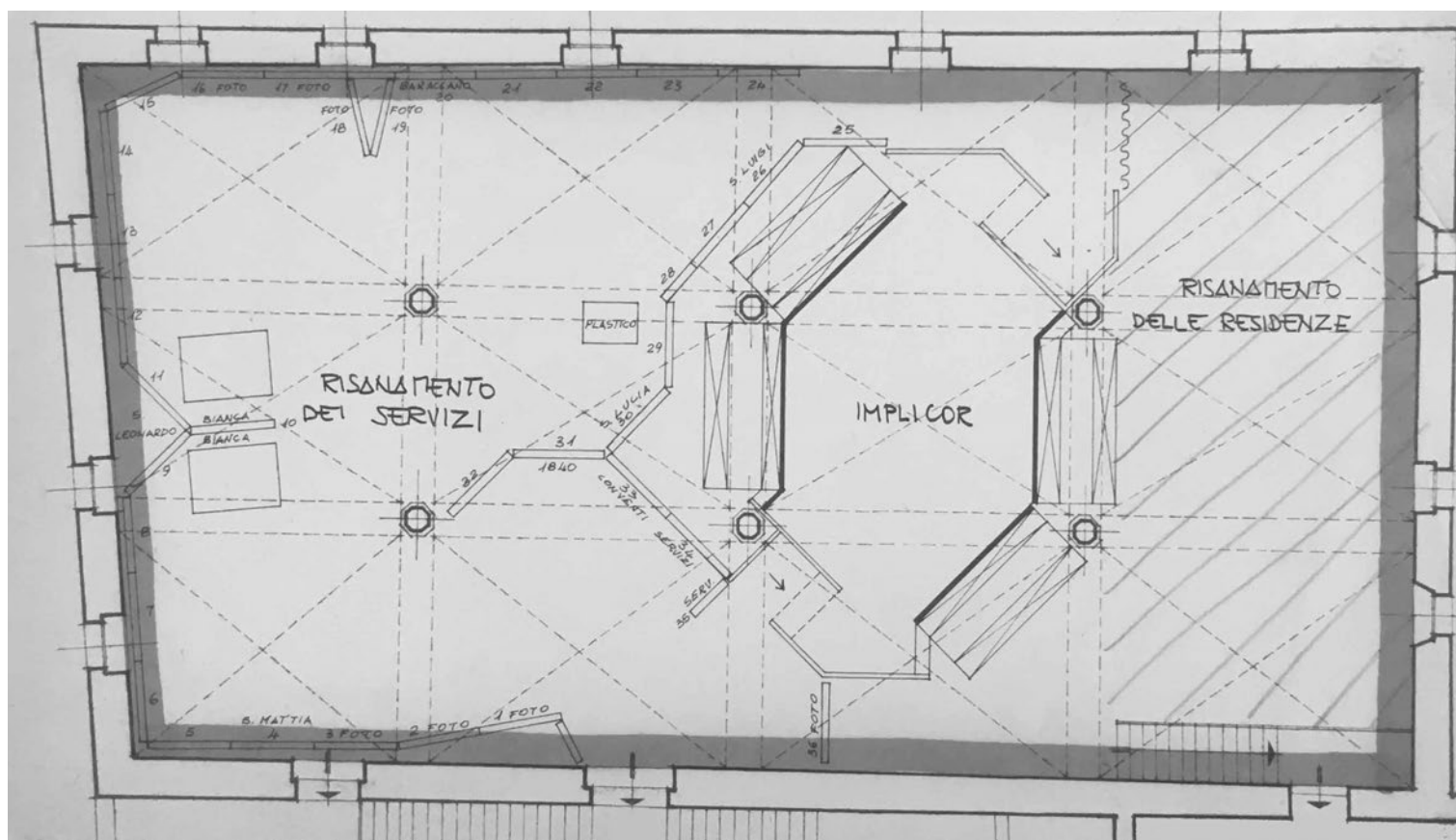


Fig. 8 Schema planimetrico, in scala 1:100, per il posizionamento dell'Implicor nel percorso espositivo, 1970 (© Settore Ufficio di Piano, Dipartimento di urbanistica, casa, ambiente e patrimonio, Comune di Bologna).

alla seconda sezione: il visitatore vi accedeva dopo aver osservato i pannelli della prima sezione, attraversava lo spazio multimediale e usciva dal lato opposto per procedere nel percorso verso la seconda (fig. 8).

Grazie all'uso combinato di effetti visivi e sonori, il sistema era in grado di raggiungere un insolito grado di coinvolgimento dell'uditorio. I messaggi erano costruiti su tre dimensioni: colore, suono e forma in movimento.

Dietro due pareti di specchi contrapposte, un sistema di proiettori programmati poteva presentare immagini di varia complessità composte da disegni grafici, parole e fotografie. Le variazioni di spazio, forma e colore venivano vissute in profondità dallo spettatore, che aveva così la sensazione di identificarsi completamente con la scena di cui diventava parte. Inoltre, le dimensioni del nuovo spazio creato dal dispositivo cambiavano continuamente. Gli elementi sonori combinavano parole e altri suoni. Le parole non erano utilizzate in modo convenzionale, ma anche in forme distorte, in modo da far scomparire il significato verbale, che veniva sostituito da un effetto sonoro puramente evocativo.

La dimensione sonora del sistema era un complesso schema di elementi intrecciati che si armonizzavano o contrastavano in varia misura

con la scena visiva, per produrre effetti che coinvolgevano totalmente lo spettatore e raggiungevano l'“environmental space and time effects”⁴⁴, come veniva definito il nuovo ambiente spazio-temporale nel campo di ricerca che indagava le relazioni tra le discipline artistiche che si occupavano della modellazione dello spazio e le tecniche di suggestione.

Grazie all'Implicor, il visitatore aveva la possibilità di 'entrare' nel progetto di risanamento del centro storico e sentirsi parte di esso. Aveva la possibilità di addentrarsi in quell'immaginario urbano previsto dal piano, e proiettato in questa parte del progetto di allestimento della mostra.

Bologna Centro Storico costituì il dispositivo comunicativo primario che suggerì l'integrazione della struttura sociale e la struttura fisica del centro storico di Bologna quindi quelle componenti materiali e immateriali che il Piano del 1969 tentava di far convergere. Attraverso la costruzione di un immaginario urbano il Comune di Bologna riuscì ad ottenere il consenso generale verso l'operato del partito coinvolgendo una articolata campagna di comunicazione promossa primariamente con l'allestimento della mostra, che aveva come contenuti essenziali tutti gli aspetti operativi e metodologici. La mostra impiegò strumenti come la fotografia e innovativi di-

spositivi audiovisivi per rivoluzionare il contatto con i visitatori e per tradurre in mostra lo studio compiuto sulla relazione dei corpi con la città e quell'idea di città in evoluzione che il piano tentò di costruire. La mostra fu inoltre una occasione di incontro e confronto con la cittadinanza: creò coesione sociale intorno alle riforme proposte e si occupò anche di rappresentare quella idea specifica di città che recuperava le forme della città antica perché in essa i cittadini bolognesi potevano riconoscersi. Quest'ultima era infatti già contenuta nelle risposte dei cittadini ai questionari che vennero loro rivolti in occasione della campagna di indagine antropologica e sociologica antecedente alla formulazione del piano⁴⁵. La mostra riuscì a ricostruire un immaginario urbano che prima potesse essere percepito come autentico dalla cittadinanza, attraverso l'osservazione di tavole e fotografie, e successivamente esperito a trecentosessanta gradi. Fu l'Implicor, grazie alla sezione di realtà aumentata, a consentire, da un lato, al visitatore di entrare fisicamente in tale immaginario urbano per osservarlo criticamente e, dall'altro, all'amministrazione, di comunicarlo alla comunità internazionale. Dal 15 gennaio 1974 una parte dei materiali della mostra venne allestita nei locali di Largo Arenula 26, sede della Casa delle Culture di Roma a Bologna. L'esposizione, intitolata *Conoscenza e coscienza: una politica per il centro storico*, venne organizzata in occasione del secondo Symposium del Consiglio d'Europa sul patrimonio architettonico. Essa ripropose l'utilizzo dell'Implicor e la proiezione di materiali audiovisivi in una sequenza il cui regista fu proprio Umberto Bignardi⁴⁶. Negli anni Settanta la mostra venne infatti smontata e rimontata, grazie al sempre attento coordinamento di Cervellati, in numerosi paesi come l'Olanda, la Svezia, la Spagna, il Giappone e molti altri, dando prova della rilevanza del piano e della mostra a livello internazionale. L'Implicor, facilmente smontabile e rimontabile nelle diverse possibili configurazioni, facilitò il trasporto dei contenuti della mostra all'estero e consentì di ricostruirla per diffondere le idee alla base del Piano Cervellati. Per entrambe le mostre del 1969 e del 1970 il riscontro fu notevole sia a livello nazionale che internazionale, anche grazie a una intelligente

campagna stampa curata dagli stessi progettisti, dai curatori della mostra e dalla parte amministrativa del Comune di Bologna. Emerse un dibattito alimentato dalle numerose richieste per ospitare la mostra a Budapest che già nel settembre 1969 fece richiesta in tal senso per arricchire il programma del congresso del C.I.H.A., Comité International d'Histoire de l'Art, a cui parteciparono studiosi provenienti sia dall'Europa che dagli Stati Uniti, poi nell'ex Jugoslavia a Zagabria (dal 13 al 31 marzo 1973), in Polonia (nelle città di Cracovia, Varsavia, Toruń e Wrocław)⁴⁷, nell'ex Unione sovietica a Mosca dal 4 al 17 settembre 1978⁴⁸, infine nell'autunno 1975 in Giappone e nel 1976 in Svezia.

A enfatizzare l'incisività del piano e del suo impianto comunicativo, nell'introduzione al volume *I Centri Storici*, vasta raccolta bibliografica che affronta la ricerca sul tema dal punto di vista della ricerca teorica, degli strumenti operativi e del dibattito politico-culturale sviluppatosi nell'ambito di convegni e conferenze, Cervellati descrisse l'elaborazione del piano, e tutto il tema della conservazione dei centri storici come un "fatto di cultura"⁴⁹. L'obiettivo del piano, e quindi dell'esposizione del 1970, di ristabilire un equilibrio tra la struttura sociale e quella fisica della città attraverso il recupero delle forme antiche, anticipò il focus speciale della Carta di Amsterdam del 1975. Questa sancì infatti l'importanza dello studio dell'assetto sociale connesso al patrimonio dei centri storici interpretando la struttura storica come "veicolo armonico di equilibrio sociale", in grado di ripristinare la struttura sociale e la sua complessità attraverso la conservazione della struttura fisica⁵⁰. Il documento fu redatto al termine di un intenso susseguirsi di conferenze, sollecitate dal Consiglio Europeo nel corso dell'Anno del Patrimonio⁵¹, durante le quali Bologna fu una delle città più discusse, tra le cinquanta città europee scelte, nel corso degli incontri di Edimburgo, Bologna, Krems, Amsterdam e Berlino (1974-1976), per la sua particolarità di perseguire la conservazione del centro storico attraverso l'utilizzo di politiche abitative⁵² regolate dalla legge 167 del 1962, stabilendo così la possibilità dell'amministrazione pubblica di agire sulle strutture esistenti attraverso i piani particolareggiati.

⁴⁴ *Ibidem*.

⁴⁵ T. TENTORI, P. GUIDICINI, *Borgo, quartiere, città: indagine antro-sociologica sul quartiere di San Carlo nel centro storico di Bologna*, Milano 1972.

⁴⁶ C. DE ANGELIS, *Conoscenza e coscienza: una politica per il centro storico, la mostra a Palazzo Re Enzo fino alla fine di dicembre*, "Bologna Incontri. Mensile dell'Ente provinciale per il turismo di Bologna", 1974, 11, p. 7.

⁴⁷ *Mostra del Centro Storico di Bologna in Polonia*, "Il Comune di Bologna. Notiziario Settimanale", 15 giugno 1974, p. 14.

⁴⁸ Vedi il catalogo *Cultura e società in Emilia-Romagna. Mosca 4-17 settembre '78*, Bologna 1978.

⁴⁹ Il testo è suddiviso in sezioni e temporalizza le varie fasi e i differenti contributi al fine di chiarire come sono variati gli approcci metodologici al tema del centro storico, nel passaggio dalla concezione di centro storico come sede dei monumenti cittadini a quella di parte integrante del territorio urbanizzato e agricolo. P.L. CERVELLATI, M. MILIARI, *I centri storici*, Rimini-Firenze 1977, pp. 9-11.

⁵⁰ *La scoperta della città antica...* cit., pp. 48-50.

⁵¹ Si vedano: A. CEDERNA, *Concluso a Bologna il Convegno del Consiglio d'Europa. Salvare i centri storici significa rispettare il loro patrimonio umano*, "Corriere della sera", 27 ottobre 1974; L. BENEVOLO, *La politica degli enti locali nei confronti dei centri storici*, *Proceedings of the conference on the historic centers by the National Committee for the European Architectural Heritage Year*, Rome 1975; A. CEDERNA, *Discussione a Bari promossa dal Consiglio d'Europa. Esperti di 20 Paesi indicano le misure per frenare la speculazione sui suoli*, "Corriere della sera", 24 ottobre 1976; COMITÉ DES MONUMENTS ET SITES, *Côit social de la conservation intégrée des centres historiques. Confrontation 11, Bologne, 22-27 octobre 1974*, Strasbourg 1974; COMITÉ DES MONUMENTS ET SITES, *Segnalazioni Stampa. Symposium n. 2, 22-26 ottobre 1974. Programma Europeo delle realizzazioni esemplari*, Strasbourg 1974; COMITÉ DES MONUMENTS ET SITES, *Programme Européen de Réalisations Exemplaires*, Strasbourg 1975 (documenti conservati presso il Comune di Bologna, Dipartimento di urbanistica, casa, ambiente e patrimonio, Settore Ufficio di Piano).

⁵² A. DOBBY, *Conservation and Planning*, London 1978.

UN'ARCHITETTURA AUTRE: L'ALLESTIMENTO PER LA MOSTRA MODA STILE COSTUME A ITALIA '61

Organized as part of the international exhibition Italia '61 with the aim of offering the public a reflection on the evolution of Italian society over the preceding sixty years, the exhibition Moda Stile Costume was distinguished by an evocative setting designed by architects Roberto Gabetti, Aimaro Isola, Giorgio Raineri and Augusto Cavallari Murat, in collaboration with the sculptor Franco Garelli. The design proposal featured a free composition of veils, in dialogue both with the concrete shell-roof of the palazzo delle Mostre and with the environmental installations conceived by Franco Garelli. This approach allowed the architects to address the vast interior space of the building while capturing the playful and ironic spirit of the exhibition and its contents. A nuanced interpretation of the alternating souls of post-war Turin – where the scientific rigor of industrial expansion coexisted with the whimsical impulses of its peculiar intellectual milieu – the exhibition represents the result of a collaborative effort that involved architects, intellectuals, artists, and entrepreneurs. In doing so, it offered a cross-section of Turin's cultural life during the Italian economic miracle.

Inserita nel quadro degli eventi che diedero vita, in occasione del centenario dell'Unità nazionale, all'esposizione torinese di *Italia '61*, la mostra *Moda Stile Costume* ebbe origine alla fine del 1960, quando l'avvocato Ermanno Gurgo Salice, allora presidente dell'Unione Industriale di Torino, propose all'imprenditore Giovanni Battista Pininfarina di elaborare un progetto espositivo da insediare nel palazzo delle Mostre, collocato proprio nel comprensorio dell'esposizione ed allora in via di ultimazione. Progettato da Annibale e Giorgio Rigotti, il palazzo era stato commissionato dalla società per azioni Torino Esposizioni come estensione degli spazi per il SAMIA, il Salone-mercato internazionale dell'abbigliamento che, a partire dal 1950, si era tenuto annualmente nel palazzo delle Esposizioni di Pier Luigi Nervi in corso Massimo D'Azeglio¹. Il brevissimo tempo a disposizione portò Pininfarina a rifiutare, dapprima, l'incarico, ma le successive insistenze dell'allora sindaco Amedeo Peyron, di Gianni Agnelli e, soprattutto, di Vittorio Valletta, unitamente al generoso stanziamento di 550 milioni di lire e alla garanzia di “piena libertà di azione”², lo convinsero ad accettare. Presidente del Circolo degli Artisti dal 1959, Pininfarina scelse di coinvolgere nel progetto della mostra alcune figure con cui, negli stessi anni, collaborava in virtù del proprio impegno in ambito culturale. Fra queste, lo scultore Franco Garelli, che nel maggio 1960 aveva accompagnato Pininfarina in Giappone in occasione del Congresso Internazionale di Disegno Industria-

le – di cui questi era presidente onorario – e che, con Pininfarina, aveva organizzato a Torino, nel maggio 1959, il festival *Arte Nuova*: una mostra volta ad offrire, fra le sale del seicentesco palazzo Graneri della Rocca (allora sede del Circolo degli Artisti), una selezione di artisti europei, americani e giapponesi operata dal critico francese Michel Tapié de Céleyran, teorico dell'*art autre*. Tapié aveva infatti iniziato a frequentare Torino proprio grazie a Garelli, che aveva conosciuto alla Biennale di Venezia del 1957, e al pittore Franco Assetto, entrambi orbitanti intorno alla galleria Notizie fondata a Torino nel 1957 dal critico Luciano Pisto³. A questi si aggiungeva Ernesto Caballo, autore di una relazione ascrivibile agli ultimi mesi del 1960 in cui è possibile riconoscere la prima bozza della futura mostra. Nel dattiloscritto, conservato presso l'Archivio Gabetti e Isola di Torino, Caballo proponeva che l'Ente Italiano Moda, avente sede a Torino, cogliesse l'occasione di visibilità offerta dalle celebrazioni del 1961 per organizzare una mostra che, attraverso ricostruzioni storiche e ambientazioni in stile, presentasse al pubblico i principali periodi della moda – dal tardo Settecento alla contemporaneità – intesa come riflesso generale del costume e della cultura del tempo. La mostra, pertanto, avrebbe dovuto comprendere “Cinema, televisione, teatro, stampa [...], ambientazione, arti decorative e [...] figurative, [...] architettura [...], perché il termine ‘moda’, sinonimo di gusto e stile, esprime molti motivi della vita contemporanea, dal turismo al lavoro, dallo

sport allo spettacolo”⁴. Un teatro, infine, avrebbe permesso di affiancare all'esposizione spettacoli e sfilate di moda.

Nel febbraio 1961, dopo aver ottenuto il benestare del comitato organizzatore delle celebrazioni, Augusto Cavallari Murat, Roberto Gabetti, Aimaro Isola e Giorgio Raineri vengono coinvolti nell'organizzazione della mostra. Su invito di Cavallari Murat, Gabetti e Isola erano già stati interpellati nell'organizzazione delle celebrazioni per il centenario dell'Unità nazionale nell'ambito della *Mostra Storica* che, articolata fra gli ambienti di palazzo Carignano, palazzo Madama e palazzo Reale, si proponeva come “efficace e spettacolare evocazione dell'opera risorgimentale [...] con una documentazione visiva degli avvenimenti più importanti”⁵, ma prima del febbraio 1961 l'incarico era già stato loro revocato “per motivi diversi”⁶. In questa occasione Cavallari Murat, Gabetti e Isola, coinvolti non solo nella progettazione dell'allestimento, ma anche nella curatela della mostra, avevano elaborato una proposta progettuale che prevedeva di “distribuire il materiale documentario ed i cimeli lungo una [...] parete continua, di media altezza, che avrebbe dovuto sinuosamente traversare tutte le sale”⁷ e che contemplava l'installazione, nel cortile di palazzo Carignano, di un monumentale velario ad accogliere i visitatori. Lo studio per questo ‘tendone’ – attestato, fra gli altri documenti, da un acquerello di Aimaro Isola⁸ (fig. 1) – rappresenta un precedente significativo per la mostra *Moda Stile Costume*. È infatti

Coll. and. Ferrino
schizzi indicativi per il tabac
Vista de sopra e de sotto

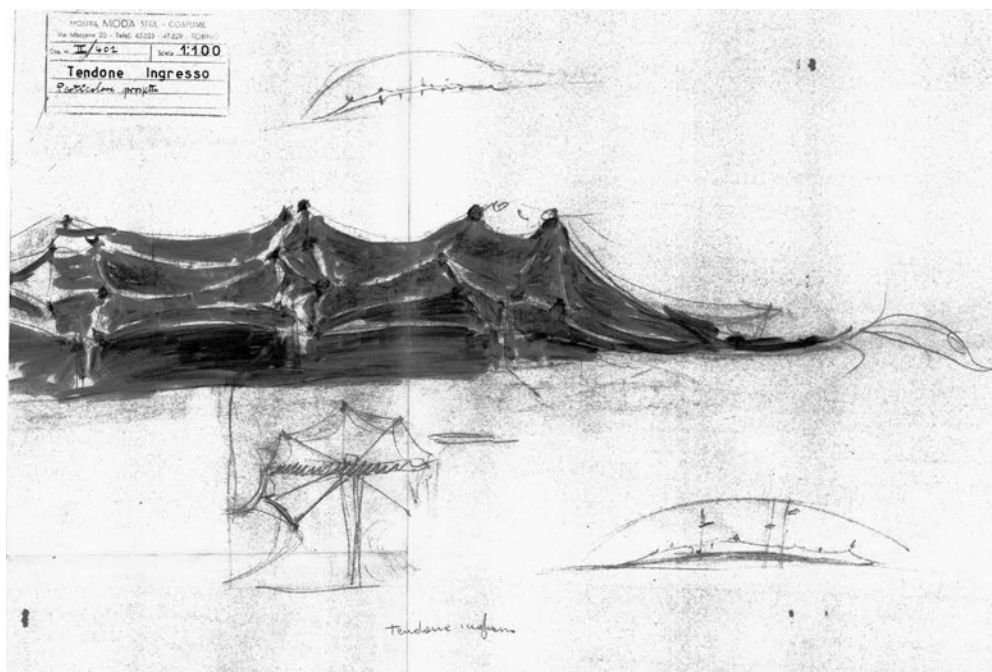


pagina 49

Fig. 1 A. Isola, Studio per il velario della 'Mostra Storica', 1960 (© AGI).

Fig. 2 Disegno preparatorio per il velario esterno, 1961 (© AGI).

Figg. 3-4 Fotografie dei modelli utilizzati per la progettazione dell'allestimento, 1961 (© AGI).



* Si ringraziano Aimaro Isola per la preziosa testimonianza, Tanja Marzi e Marco Franzone per la collaborazione e la disponibilità.

¹ C. CHIORINO, *Da Palazzo delle Mostre a Palavela*, in S. PACE, C. CHIORINO, M. ROSSO, *Italia '61: la nazione in scena. Identità e miti nelle celebrazioni per il centenario dell'Unità d'Italia*, Torino 2005, pp. 47-48.

² [G.B. PININFARINA], *Relazione*, p. 1, Archivio Gabetti e Isola, Torino (d'ora in avanti AGI), faldone *Mostra Moda Stile Costume*.

³ Per l'approfondimento di queste vicende si vedano: G. BERTOLINO, *Mostre autres e musei/manifesto*, in *Torino sperimentale 1959-1969. Una storia della cronaca: il sistema delle arti come avanguardia*, a cura di L.M. Barbero, Torino 2010, pp. 91-129; A. BUSTO, *Cronologia orientale 1950-1962*, in *Franco Garelli. Antologica*, catalogo della mostra (Torino, Museo Ettore Fico, 23 marzo-2 luglio 2023), a cura di A. Busto, Cuneo 2023, pp. 29-37; S. Turina, *Tra figure e segno (1957-1963): scolpire il vuoto*, in *Garelli: umanesimo tecnologico*, a cura di M. Franzone, Genova 2023, pp. 63-97.

⁴ E. Caballo, *Per una mostra ed iniziative collaterali attinenti alla moda nei suoi vari aspetti, nel quadro delle celebrazioni per il 1961*, AGI, faldone *Mostra Moda Stile Costume*.

⁵ *Cronistoria*, in *La celebrazione del primo centenario dell'Unità d'Italia*, a cura del Comitato nazionale per la celebrazione del primo centenario dell'Unità d'Italia, Torino 1961, pp. XVII-XXXIX: XXI.

⁶ R. LURAGHI, *L'ordinamento della mostra*, in *La celebrazione... cit.*, pp. 229-292: 235. L'allestimento della *Mostra Storica*, curata da Augusto Cavallari Murat, fu infine realizzato da Gianfranco Fasana e Giuseppe Abbate, con la collaborazione di Ignazio Gardella, responsabile del Salone dedicato all'Unità d'Italia: *ivi*, p. 236.

⁷ *Ivi*, p. 235.

⁸ A. Isola, *Studio per il velario della Mostra Storica*, AGI, faldone *Mostra Moda Stile Costume*.

⁹ *Relazione*, in *Figure di un'epoca 1900-1961*, Torino 1961, s.p.

¹⁰ La scelta di un allestimento tessile, già costituitosi come modello operativo con il precedente scarpiano per la mostra messinese di Antonello del 1953, appare nel caso di *Moda Stile Costume* come fortemente interrelata ai contenuti della mostra. Infatti, proprio in virtù del linguaggio espressivo e dei materiali impiegati, Michela Rosso individua nella mostra una "tra le prime palestre di quello che sarà poi uno dei movimenti artistici più rilevanti dell'Italia postbellica: l'Arte Povera": M. ROSSO, *Città e nazione in scena. Le mostre del Centenario*, in PACE, CHIORINO, ROSSO, *Italia 61... cit.*, pp. 55-78: 76.

¹¹ *Relazione*, in *Figure di un'epoca... cit.*

¹² [G. FERRINO], *Tendone interno per addobbo teatro*, AGI, faldone *Mostra Moda Stile Costume*. Presso l'Archivio Gabetti e Isola si conserva la documentazione fotografica (stampe e negativi), alcuni disegni e due relazioni su carta intestata della ditta genovese SICEA (Società Indipendente Copertoni Impermeabili E Affini) che Guido Ferrino, insieme ad una lettera, ha inviato ad Aimaro Isola il 13 luglio 1961, a mostra già inaugurata: AGI, faldone *Mostra Moda Stile Costume*.

¹³ [FERRINO], *Tendone interno... cit.*, AGI, faldone *Mostra Moda Stile Costume*.

¹⁴ *Ibidem*.

¹⁵ *Relazione*, in *Figure di un'epoca... cit.*

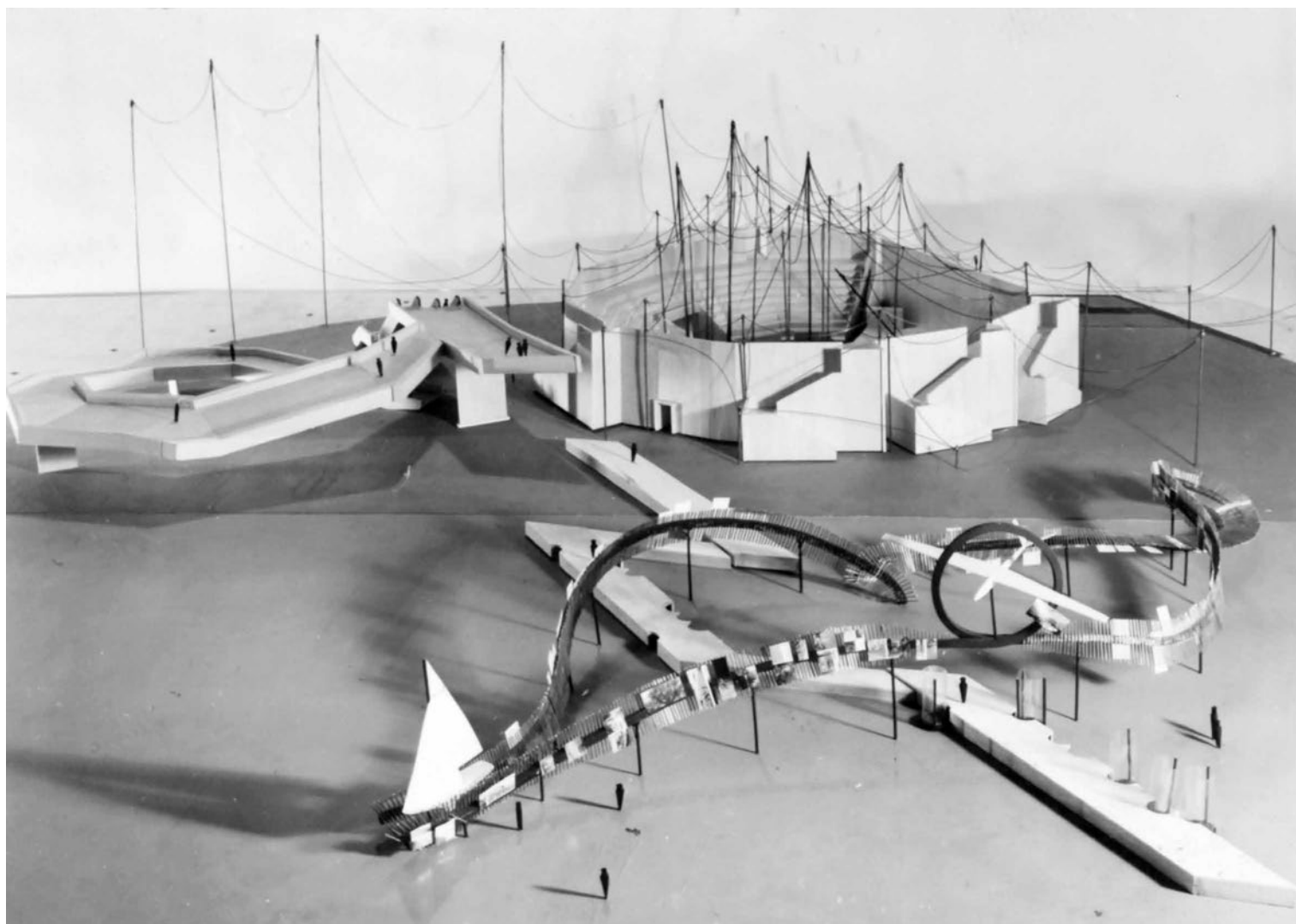
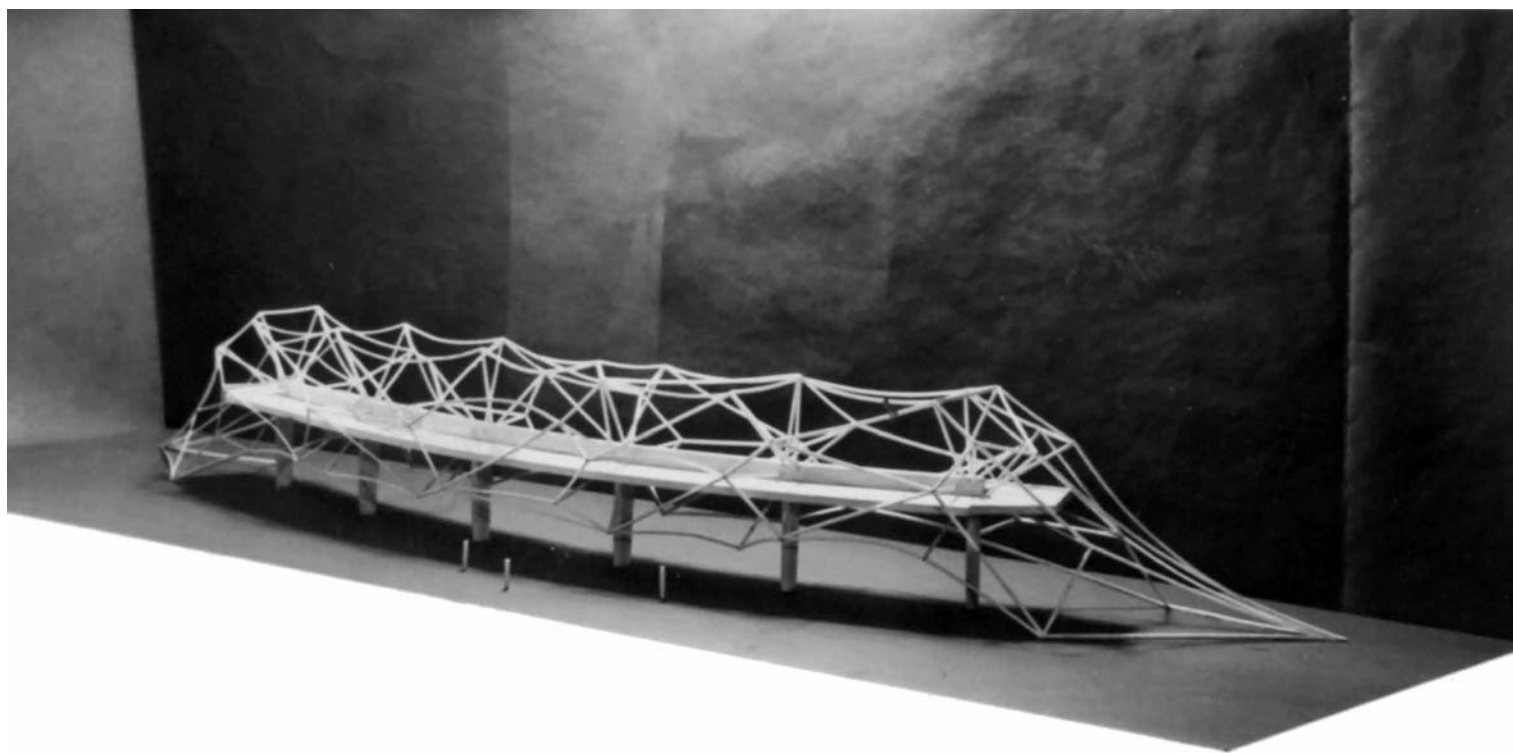
quasi analoga la soluzione escogitata dai progettisti (in collaborazione con Garelli) per riempire l'"enorme interno"⁹ del palazzo delle Mostre: un doppio velario appeso al soffitto in apparente continuità con un secondo 'telone' esterno, posto in fregio alla pensilina di ingresso¹⁰. Alla progettazione di queste strutture ha offerto un contributo significativo l'architetto Guido Ferrino, il cui nome compariva nel già menzionato acquerello di Aimaro Isola e con cui, pertanto, i progettisti dovevano essere già in contatto per la realizzazione dell'allestimento della *Mostra Storica*. Erede di una rinomata ditta di tendaggi, Ferrino sperimentò un metodo progettuale empiricamente basato su modelli tridimensionali in scala 1:50 su cui, interpretando i disegni degli architetti (fig. 2), cercò di riprodurre "il segno della matita nello spazio"¹¹ fissando "tanti palettini ad indicare le varie altezze delle punte dei velari"¹² e unendo queste ultime con "tanti fili di ferro per segnare il contorno di tutti gli spicchi di tessuto che avrebbero dovuto formare il velario"¹³ (figg. 3-4). Ottenuto il modello, "rifatto più volte per raggiungere la linea desiderata dall'architetto ideatore"¹⁴, è stato possibile misurare direttamente la lunghezza dei lati dei singoli spicchi e, dopo averne verificata in due dimensioni la congruenza dei lati adiacenti, ottenere le misure in scala di tutti i pezzi necessari ad assemblare i velari in aderenza al progetto.

Alla scala reale, la realizzazione di questi elementi – contenuta nelle poche settimane fra la consegna dello spazio (12 maggio) e l'inaugura-

zione (9 giugno)¹⁵ – ha richiesto l'assemblaggio, per il telone posto sulla pensilina di ingresso, di una struttura in aste metalliche tubolari per ponteggi su cui il velario è stato 'cucito' tramite asole e occhielli appositamente predisposti. La geometria cuspidata dell'elemento è esaltata dal posizionamento, presso i vertici della struttura, di lampade in sfere di perspex rosse e azzurre, in contrasto con il grigio-viola (con bordature rosse) adottato per la tela Olona del velario.

Concepito con l'intenzione di "mettere in rapporto il palazzo con la dimensione del visitatore"¹⁶, l'elemento richiama gli avventori e li introduce al *foyer*, dove putrelle in alluminio sostengono quattrocento stuoie cinesi con affissi materiali illustrativi e il manifesto della mostra, opera di Garelli mutuata dai suoi contemporanei interessi per l'arte giapponese¹⁷.

All'interno (fig. 5), sulla sinistra, i visitatori trovano l'accesso al *Teatro dei 1000*, a cui l'impianto centrale, articolato attorno ad un palcoscenico circolare che cela gli impianti di ventilazione, conferisce un "tono provvisorio, di cosa montata per pochi mesi"¹⁸. Realizzato, a questo proposito, con una struttura in profili tubolari celata da pannellature nere (che fungono da supporto alle *affiche* della collezione Sobrero), il teatro si presenta come unico spazio chiuso all'interno dell'allestimento. La sua copertura (fig. 6) coincide con il doppio velario appeso al soffitto interno, progettato e realizzato con procedure analoghe a quelle adottate per il telone esterno e, con questo, posto in apparente continuità. Il doppio



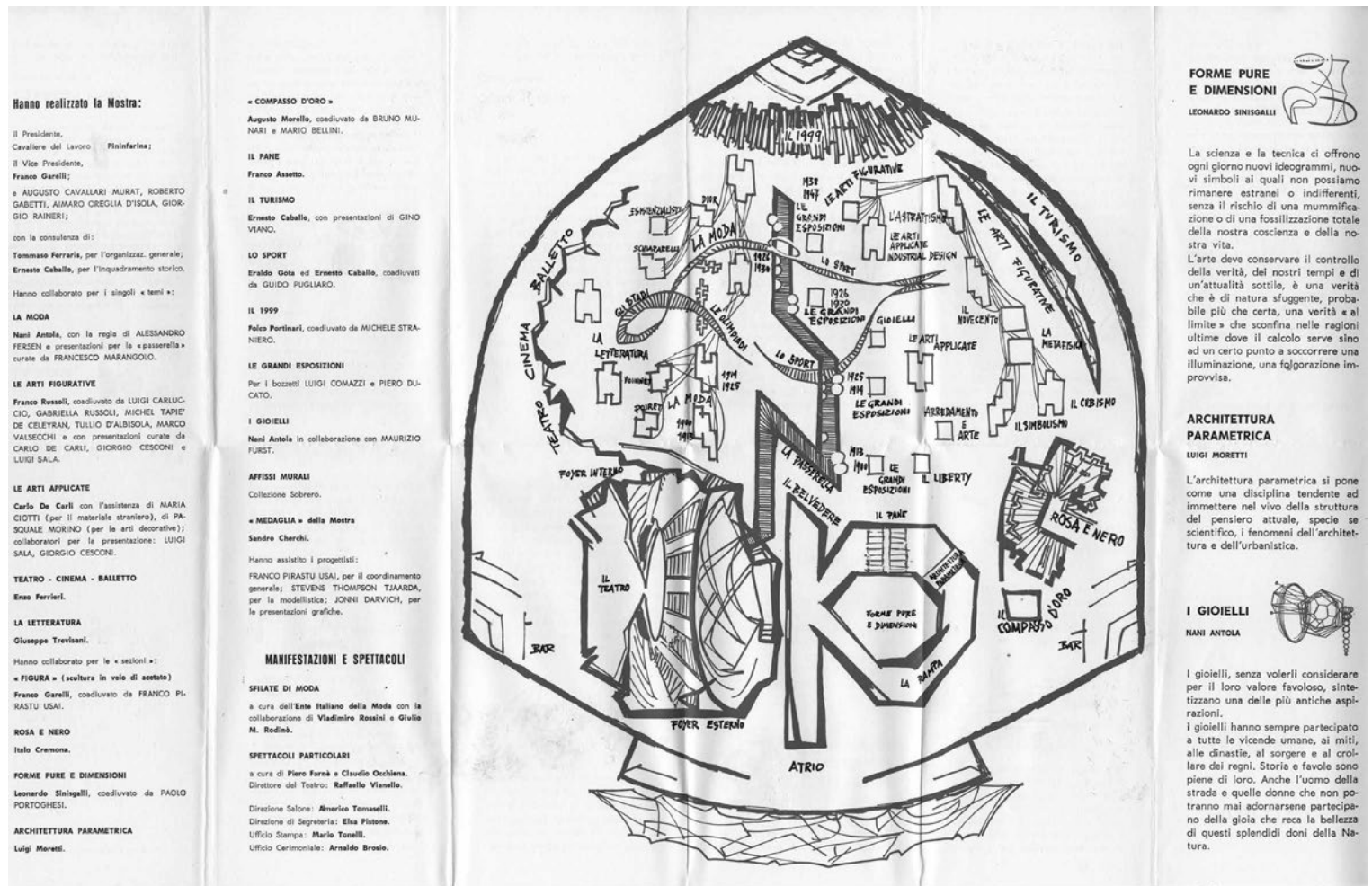


Fig. 5 Pieghevole illustrativo della mostra, 1961 (© AGI).

velario si compone di un diaframma interno (azzurro, bordato di rosso) a copertura del teatro, e di un diaframma esterno (viola) che si estende fino alle due vetrine adiacenti e da cui quello interno emerge creando tre "asimmetrici vulcani"¹⁹, secondo soluzioni formali già suggerite nello schizzo di Aimaro Isola per il velario di palazzo Carignano.

Accanto al teatro, in asse con gli ingressi, due scale mobili conducono i visitatori al *Belvedere* che, posto a sei metri di altezza, offre ai visitatori una panoramica sulla caleidoscopica mostra. Una rampa sostenuta da una struttura analoga a quella utilizzata per la costruzione del teatro riaccompagna i visitatori al piano terra, dove li accolgono le *Forme pure* di Leonardo Sinigaglia (coadiuvato da Paolo Portoghesi) e la scultura *I cinque sensi* di Franco Garelli: un nastro in alluminio avvolto su sé stesso con "enormi ingrandimenti di cellule sensoriali"²⁰. Da qui, è possibile accedere all'area espositiva vera e propria, distribuita su circa un terzo della superficie del palazzo e divisa longitudinalmente da una lunga passerella in asse con il belvedere. Utilizzabile per le sfilate di moda programmate durante i tre me-

si dell'esposizione²¹, la passerella percorre lo spazio della mostra seguendo una geometria spezzata lungo la quale una serie di manichini, inseriti in cilindri di vetro, esemplifica l'evoluzione della moda femminile a partire dal 1900. La sezione, curata da Nani Antola²², si configura così come una linea del tempo²³ lungo la quale si dispongono tutte le altre sezioni della mostra: *Arti applicate* (a cura di Carlo De Carli), *Arti figurative* (a cura di Franco Russoli con la collaborazione, fra gli altri, di Michel Tapié), *Turismo* (a cura di Ernesto Caballo), *Gioielli* (a cura di Nani Antola con Maurizio Furst) e *Letteratura* (a cura di Giuseppe Trevisani), tutte allestite all'interno di vetrine realizzate in profili tubolari e impostate su un modulo di 1,5x1,5 metri (fig. 7). Fra le altre sezioni, allestite secondo configurazioni più libere, vi sono quella dedicata al *Compasso d'Oro* (a cura di Augusto Morello con Bruno Munari e Mario Bellini) e i quattro 'fumetti monumentali' di Luigi Comazzi e Piero Ducato in omaggio alle *Grandi Esposizioni*. Alle due estremità della mostra, conformate in lunghi diaframmi espositivi, vi sono la sezione *Cinema Teatro e Balletto* (a cura di Enzo Ferrieri) e la sezione *Turismo* (a

¹⁶ *Ibidem*.

¹⁷ TURINA, *Tra figure e segno...* cit., pp. 82-83.

¹⁸ *Relazione*, in *Figure di un'epoca...* cit., pp. 9-30: 10.

¹⁹ *Ibidem*.

²⁰ *Ibidem*.

²¹ I camerini a servizio della passerella sono predisposti sotto le sedute del teatro: *ibidem*.

²² "Genovese, pittrice dilettante, tennista, anticonformista", Nani Antola sarà compagna di vita di Franco Garelli, con cui intrattenne dal 1931 una relazione epistolare. Per *Moda Stile Costume*, cura la sezione *Moda* (collaborando con Alessandro Fersen e Francesco Marangolo) e la sezione *Gioielli* (collaborando con Maurizio Furst): M. FRANZONE, *La ricerca di una identità (1927-1950)*, in *Garelli...* cit., pp. 9-30: 10.

²³ Secondo Michela Rosso, l'organizzazione planimetrica dello spazio della mostra "richiama alla mente quelle linee convenzionali che sui mappamondi indicano i paralleli e i meridiani. Ogni parallelo rappresenta la zona di confine da un periodo di tempo all'altro, ogni meridiano delimita il passaggio tra i diversi settori: lo sport, il balletto, lo spettacolo, la letteratura, l'aeronautica, il turismo. Il visitatore può quindi avviarsi indifferentemente lungo un «parallelo» o lungo un «meridiano», secondo un itinerario sostanzialmente libero": Rosso, *Città e nazione...* cit., p. 76.

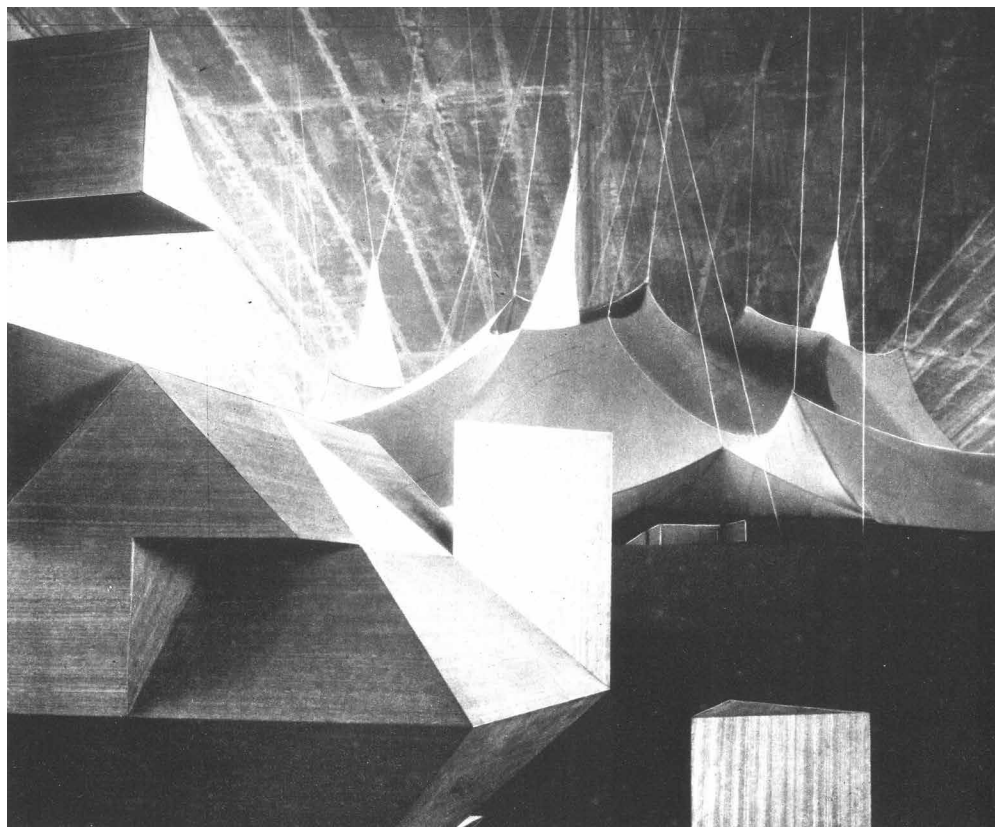


Fig. 6 *Velari del teatro e 'Forme Pure'* di Leonardo Sinisgalli, 1961 (da *Figure di un'epoca... cit.*).

cura di Ernesto Caballo), concepita come “antologia strumentale dalla gondola alla rotaia”²⁴, fino ai *souvenir* “di gusto deteriore [...], armamentario obbligato delle grandi fiere turistiche”²⁵. Uno spazio a sé lo occupa la sezione *Rosa e Nero* (a cura di Italo Cremona), un piccolo labirinto in cui si spazia “dal ricordo delle vecchie pubblicazioni poliziesche ai cenni sulla magia, lo spiritismo, la superstizione, la psicanalisi”²⁶. Infine, sotto la rampa del belvedere, trovano posto una sezione dedicata alle forme del pane (a cura di Franco Assetto) e una in cui Luigi Moretti – già fondatore, insieme ad Assetto e Tapié, dell’International Center of Aesthetic Research, nato nel 1960 a Torino – presenta l’architettura parametrica come “disciplina tendente a immettere nel vivo della struttura del pensiero attuale, specie scientifico, i fenomeni dell’architettura e dell’urbanistica”²⁷.

La passerella conclude il suo percorso cronologico nella sezione del 1999 (a cura di Folco Portinari con Michele Straniero), un fondale composto da vetrine e pannelli fotografici alternati a lamiera greccata in alluminio. Di fronte a questa, a cavallo della passerella, appare la *Spirale dello Sport* (a cura di Eraldo Gota ed Ernesto Caballo): una lisca di profilati in alluminio che, nelle sue circonvoluzioni, funge da supporto per attrezzi, macchine, fotografie e cimeli, evocan-

do di volta in volta “l’onda per la barca a vela, la curvatura a cavea per gli sport degli stadi...”²⁸ (figg. 8-9). Già presente in uno studio di Garelli²⁹, questo elemento fa da contrappunto, a livello del pavimento, alla grande *Figura* che lo scultore (in collaborazione con Franco Pirastu Usai) sospende sui tralicci ottenuti dal prolungamento delle strutture tubolari delle vetrine: 15 chilometri di velo Rhodia (acetato di cellulosa) che, rispondendo all’“invito ambiguo e affascinante di determinare una forma-figura”³⁰, raccordano gli eterogenei stimoli della mostra in un’atmosfera che richiama quella di fiere e “mercati urbani”³¹. Pur estranea, in certa misura, al resto delle iniziative di Italia ’61³², *Moda Stile Costume* si affermerà ugualmente per la capacità di indagare contenuti complessi – quale, *in primis*, l’“aspetto angoscioso, in senso esistenziale, del costume e della moda del nostro tempo”³³ – e di declinarli in un’esperienza immersiva capace di trasmetterli “sia ai pubblici vasti quanto a *élites* raffinate”³⁴. Una virtù già riconosciuta da Bruno Zevi, che, nell’elogio critico che ne fece sulle pagine de *L’Espresso*, la definì un’“esposizione colta e anti-didascalica”³⁵, dove “senza pedanteria, anzi con mentalità piena di brio e di umorismo, si dicono cose serie”³⁶.

Il 24 settembre si concludono i tre mesi della mostra, che viene smontata in soli sei giorni³⁷.

²⁴ *Mostra della Moda Stile Costume*, pieghevole illustrativo, AGI, faldone *Mostra Moda Stile Costume*.

²⁵ *Ibidem*.

²⁶ *Ibidem*.

²⁷ L. MORETTI, *Architettura parametrica*, in *Figure di un'epoca... cit.*

²⁸ *Relazione*, in *Figure di un'epoca... cit.*

²⁹ Archivio Franco Garelli, Framura, Bozzetto per *Moda Stile Costume – Italia '61*, pennarello su carta, 35x40 cm, 1961.

³⁰ *Mostra della Moda Stile Costume*, pieghevole illustrativo, AGI, faldone *Mostra Moda Stile Costume*.

³¹ P. ZERMANI, 1961. *Allestimento della mostra «Moda Stile Costume» a Italia '61*, in *Gabetti e Isola*, a cura di Id., Bologna 1989, pp. 46-47: 46.

³² Si tratta, infatti, di una mostra provvisoria a corredo delle tre esposizioni stabili (e organizzate direttamente dal Comitato Nazionale Italia '61): la *Mostra Storica*, la *Mostra delle Regioni* e l’*Esposizione Nazionale del Lavoro*. Per questo, fu inaugurata dopo un mese dall’avvio delle celebrazioni: BERTOLINO, *Mostre autres... cit.*, p. 109.

³³ G.C. ARGAN, *Prefazione*, in *Figure di un'epoca... cit.*

³⁴ P. CAPELLO, *La mostra della moda stile costume*, “Notiziario Italia '61”, III, 1961, 5, p. 15.

³⁵ B. ZEVI, *Il futuro in vetrina*, “L’Espresso”, 23 luglio 1961.

³⁶ *Ibidem*.

³⁷ Cfr. [PININFARINA], *Relazione... cit.*, p. 4, AGI, faldone *Mostra Moda Stile Costume*.

Fig. 7 Allestimento della sezione *Arti figurative*, 1961 (da *Figure di un'epoca... cit.*).



Ne resta un “documentato riepilogo”³⁸ nel libro-catalogo intitolato *Figure di un'epoca 1900-1961*³⁹, una sorta di manifesto espressivo aperto in cui convivono scritti e fotografie che, oltre ai contenuti della mostra, testimoniano la natura interdisciplinare di un'inedita circostanza di collaborazione che ha coinvolto architetti, artisti, intellettuali ed imprenditori. In un'esperienza progettuale intimamente condivisa quale fu quella di *Moda Stile Costume*, risulta complesso tanto identificare il confine fra opera e allestimento (come nel caso della *Figura* in aceto di Garelli, sospesa sulle vetrine), quanto indi-

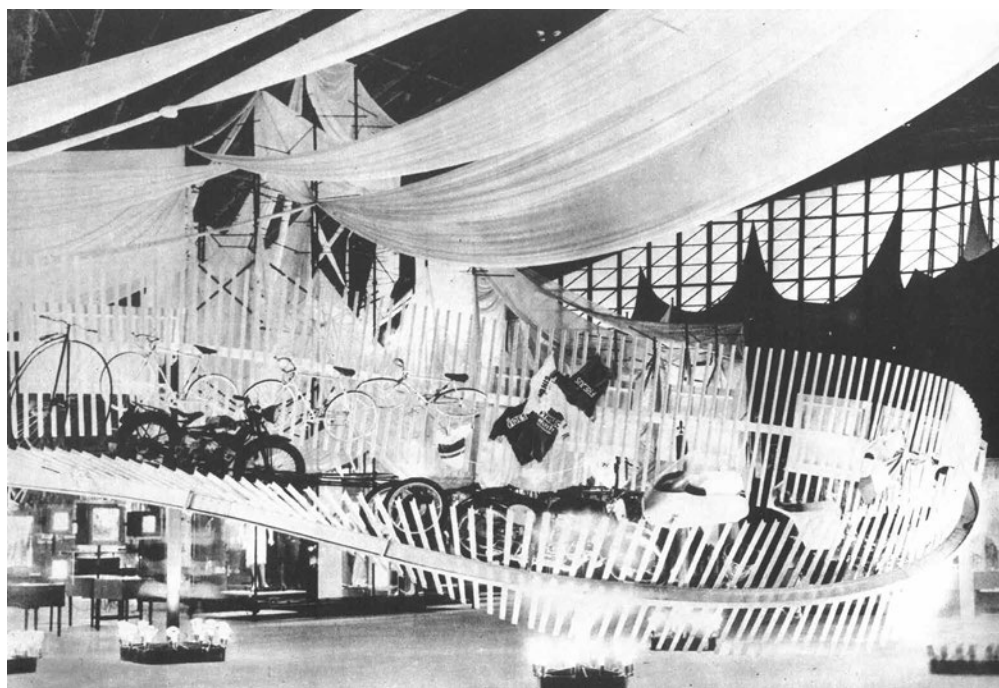
viduare, più di come non sia stato fin qui fatto, il contributo ascrivibile specificamente alla squadra dei progettisti. L'esperienza a tratti *rocambollesca* della mostra – “il gesto più *autre* fatto da noi li dentro”⁴⁰, scriveranno questi ultimi – sembra però aver offerto un'occasione di riflessione destinata ad incidere in modo significativo sulla loro successiva ricerca progettuale. È stato infatti proprio durante i primi sopralluoghi al palazzo delle Mostre, ancora in costruzione, che nella mente degli architetti si era impressa quell'immagine delle “incastellature dei casseri [che] si perdevano a pochi metri in una nebbia fitta”⁴¹

³⁸ G.B. PININFARINA, *Lettera del Presidente*, in *Figure di un'epoca... cit.*

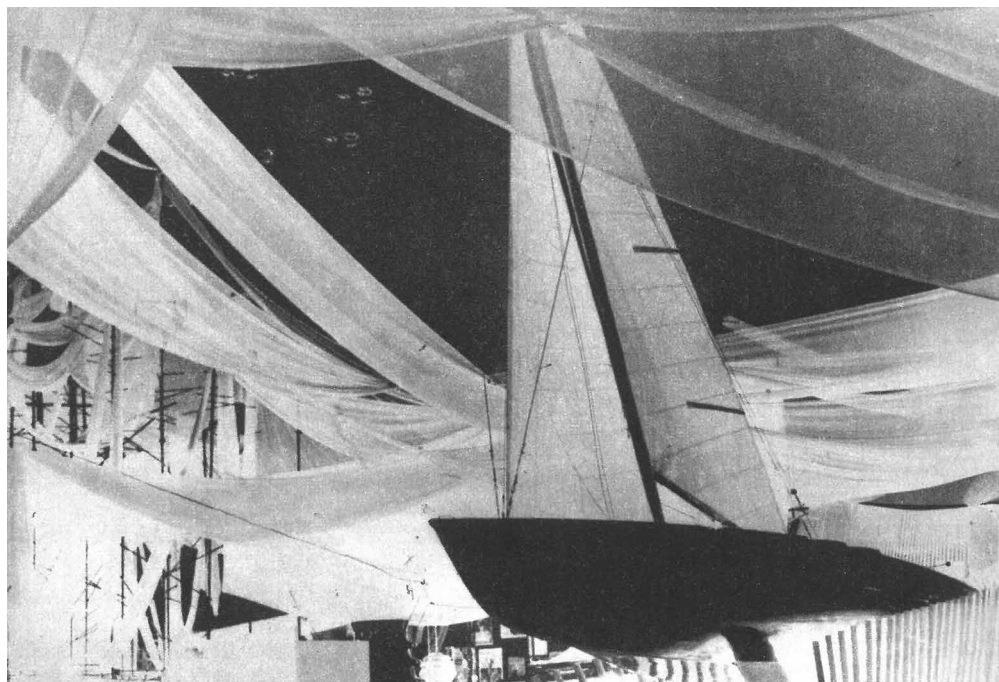
³⁹ Il libro-catalogo *Figure di un'epoca... cit.*, con un'introduzione di Giulio Carlo Argan, è pubblicato dalle Edizioni d'Arte Fratelli Pozzo ed è parte della collana diretta da Ezio Gribaudo di cui fanno parte anche le altre pubblicazioni nate in seno alle attività dell'International Center of Aesthetic Research, con cui la mostra si pone in diretta continuità. Fra queste: M. TAPIÉ, *Morphologie Autre*, Torino 1960; M. TAPIÉ, *Manifeste Indirect dans un Temps Autre*, Torino 1961; M. TAPIÉ, T. HAGA, *Continuité et Avant-Garde au Japon*, Torino 1961; M. TAPIÉ, *Devenir de Fontana*, Torino 1961.

⁴⁰ *Relazione*, in *Figure di un'epoca... cit.*

⁴¹ *Ibidem*.



Figg. 8-9 Allestimento della *Spirale dello Sport*, 1961 (da *Figure di un'epoca... cit.*).



poi trasfigurata nelle impalcature tubolari e nella massa informe dei velari dell'allestimento definitivo: una prima applicazione di quella 'metafora del cantiere' che Gabetti e Isola riproporranno al pubblico nel 1981, con l'allestimento della sezione *Architettura/Conoscenza* alla XVI Triennale di Milano, ma che connoterà la loro produzione già nel corso degli anni Sessanta⁴² e, soprattutto, Settanta, caratterizzando la stagione progettuale definita di "edilizia razionale"⁴³ da quegli stessi Francesco Cellini e Claudio D'Amato che avevano individuato, nella mostra torinese, il punto di equilibrio fra "una sorta di ro-

mantica sospensione e incompiutezza e l'espansione dell'empiria costruttiva: la commozione assieme alla razionalità"⁴⁴. Entro questo gradiente espressivo, negli anni successivi, una giovane generazione di architetti torinesi troverà gli estremi per un approccio *autre* al progetto di architettura.

⁴² A questa suggestione sono infatti attribuibili le pergole metalliche a coronamento della casa Custoza-Recchi (1962-1964) in via Montevocchio a Torino, le balconate metalliche dell'oratorio Pininfarina (1966, con Giorgio Raineri) a Cortanze d'Asti e dei condomini di Corso Traiano a Torino (1962) e di via Castavegnizza a Collegno (1962).

⁴³ F. CELLINI, C. D'AMATO, *Gabetti e Isola: progetti e architetture 1950-1985*, Milano 1985, p. 41.

⁴⁴ Ivi, p. 22.

SEZIONE II
ALLESTIMENTO COME SPAZIO SPERIMENTALE

SPECTATORS OF THE FUTURE: THE DOMESTIC SPACE AS A THEATRICAL STAGE IN EXHIBITIONS AND POPULAR FAIRS (1955-1970)

Since their emergence in the 19th century, popular exhibitions and fairs have played a primary role as a means of disseminating the ideas of designers and as a space for educating the public on the values of modern life. Especially after World War II, architects and designers used these exhibitions to reach people with speculations about life in houses in that could never realistically be inhabited. A recurring strategy in many of these proposals involved transforming these exhibitions into a theatrical stage. Visitors thus became spectators of the future, contemplating shows in which the actors, and even the designers themselves, performed domestic actions in amazing scenarios. This research eludes the usual architectural reading to focus interest on the scenographic analysis of selected housing prototypes designed in Europe between the second half of the 1950s and the beginning of the 1970s. The study aims to identify the key elements of theatrical representation in the mise en scène of the domestic space of these architectures on display.

Since their appearance in the 19th century, popular exhibitions and fairs have played a primary role as a means of disseminating the ideas of designers and as a space for educating the public in the values of modern life. These exhibitions also became strategic places for governments and companies to recover the economy and promote the consumer society after the crises caused by the two World Wars of the 20th century: from architecture and design, some of the most innovative proposals came precisely in these mass events turned into laboratories for experimentation on the domestic space and new models of life. Especially after World War II, designers rethought their usual communication systems to reach the public with speculations about life in houses that would never be possible to live in. And in many of their proposals, the transformation of the exhibition space into a kind of theatre stage was a common strategy. Visitors thus became spectators of the future, contemplating shows in which actors, and even the designers themselves, performed domestic actions in amazing scenarios.

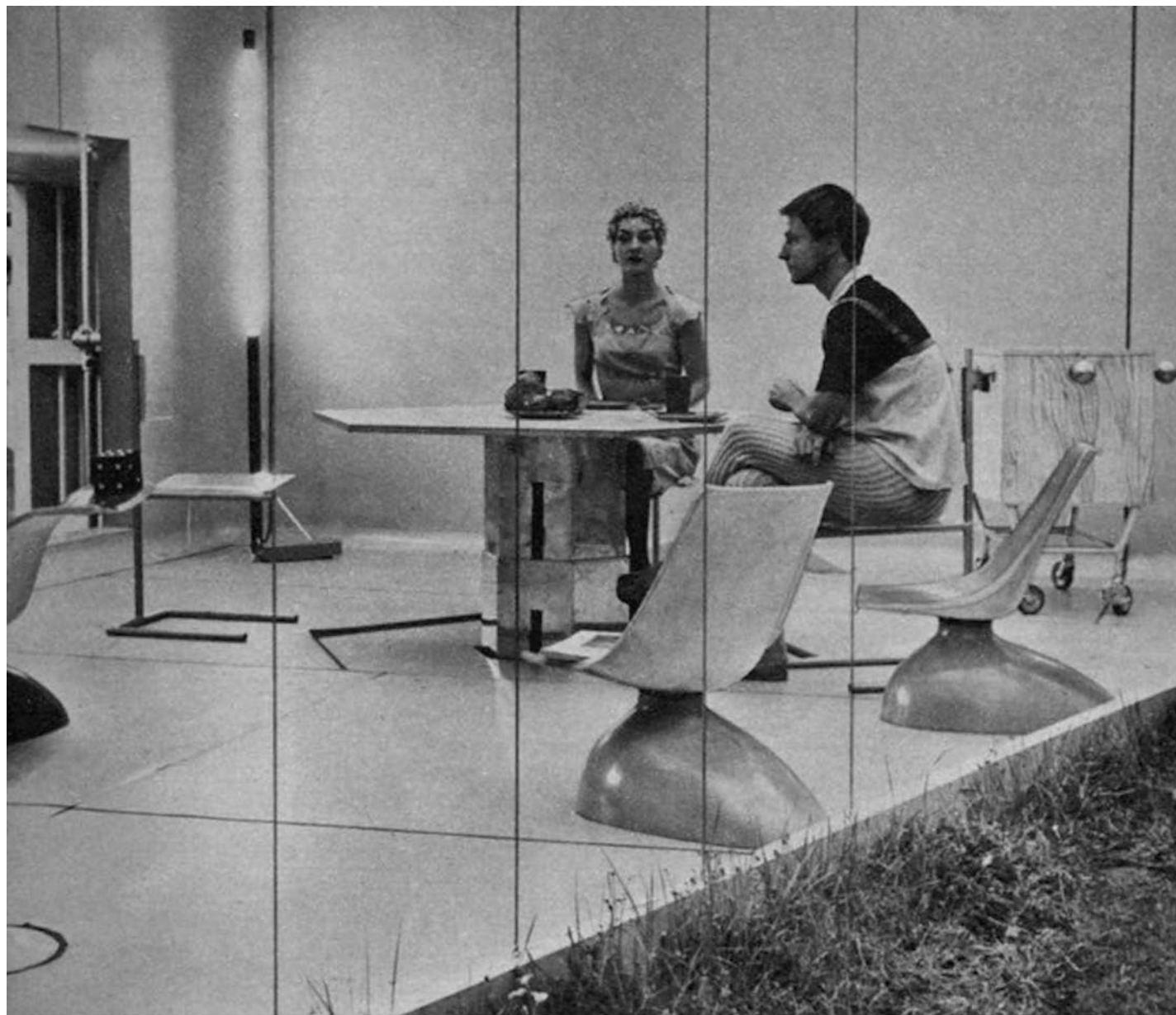
This research eludes the usual architectural reading to focus interest on the scenographic analysis of some housing prototypes designed between the second half of the 1950s and the early 1970s. The staging of domestic utopia, the speculations of European architects and designers about the future life, even infiltrated the stifling atmosphere of Barcelona that the Italian designer Joe Colombo visited in the last times of the

Franco dictatorship, when he was a member of the jury in a competition organized by the designer's association ADI/FAD (1969). Colombo's visit coincided with the celebration of *Hogarotel*, a fair that, since 1962, has raised expectations for the future in a country that was entering into a consumer society after decades of political and economic ostracism. And surprisingly, *Hogarotel* became the showcase for some radical designs that were received as a 'cultural revolution', like a hotel room (1969) or an *Experimental proposal for a way of life* (1971), a performance about "the liberation of playful desires"¹, subsidized by the organizing committee and closed after the opening for "inappropriate". Hardly anything is known about this story and what the presence of Colombo meant for Barcelona designers. We will try to remedy this forgetfulness through the plot thread of the *mise en scène* of the domestic space in popular exhibitions.

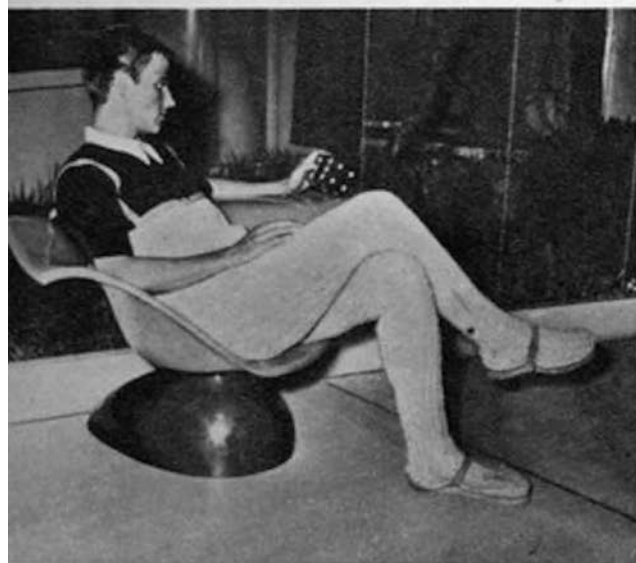
Act 1. *This is a house?*

In March 1956 British architects Alison (1928-1993) and Peter Smithson (1923-2003) presented their House of the Future at the *Ideal Home Jubilee*, the exhibition of furniture and household objects organised by the *Daily Mail* newspaper, which commemorated the 60th anniversary of the show with a theme dedicated to the space program and speculation about the future life. The young architects did not hesitate to accept the organisers' invitation because they knew that their ideas could thus reach a large num-

ber of people: "Since our opportunities to build come so rarely, we always seize exhibition opportunities to project our ideas beyond our aesthetic – as if our ideas had already leavened the situation"². In Europe in the 1950s, popular domestic exhibitions became a territory of experimentation and a sounding board for the proposals of designers and architects. Bridging the gap, the inspiration came from the USA model, represented by designers such as Charles (1907-1978) and Ray Eames (1912-1988) whose way of doing was a stimulus for the Smithsons' work: "By the late 1950s, the 'Eames' way of looking at things had become, in a sense, everyone's style [...]. Our generation was like a child born again in post-war England to love objects of a particular international taste. The Eames instilled in us the courage to make sense of anything that appealed to us"³. The Eameses, to whom design was a way of life, pointed out the path to follow with their unprejudiced attitude and their adherence to mass dissemination systems, the aesthetics of spectacle and the advertising imaginary. Within the framework of their collaboration with the Herman Miller furniture company, they defined the figure of the designer as a catalyst for the values of modern life: let us remember the iconic photograph, in which they posed with a triumphant gesture on the metal structure of their own house in Pacific Palisades (1948), or their appearances on North American television programs dedicated to an essentially female audience, such as *Home*, from the NBC network,



Main room of 1980 home adjoins central garden. The dining table can sink into floor.



Short-wave transmitter with push buttons controls radio-phonograph-color TV set.

This is a House?

British architects have designed this Home Of The Future to prove that living will be much easier in the brave new world of tomorrow.

STAR of the London Daily Mail Ideal Home Exhibition of 1956 was this eye-opening Home Of The Future designed by architects Alison and Peter Smithson. It is a one-bedroom town house that contains a garden within it. The shell is moulded of plastic-impregnated plaster and the roof is covered with aluminum foil to reflect the sun's

pagina 59

Fig. 1 Opening page of the article 'This is a house?' (ivi, p. 61).

where they introduced the Lounge Chair to audiences in 1956.

In the precarious economic climate of post-war Europe, popular fairs and exhibitions assimilated the communication codes of American design and a spectacular conception of the exhibition space. At *Ideal Home*, British visitors could fantasize about the possibility of living a better life, with technological innovations and everyday utensils that were not 'author designs', but ephemeral and low-cost. In France, the rehabilitation of the Salon des Arts Ménagers began to become a reality in 1951, as the conditions for displaying products were rethought: "exhibitors' investments in terms of decoration have visibly increased, fantasy is required, especially since it is no longer limited by any uniform structure"⁴. The transformation of the exhibition space was expressed in greater care in the design of the stands and in the way of displaying the objects, closer to a stage set with actors or models that performed actions and demonstrations in front of the public.

But let us return to the setting of the Smithsons' House of the Future to revisit some of the questions raised by its public presentation: *This is a house?* (fig. 1), asked *Mechanix Illustrated* magazine, adding: "British architects have designed this Home of the Future to prove that living will be much easier in the brave new world of tomorrow"⁵. Although the answer remained in the air, that 'object', which promised an easier and happier life, was not a place to live, but a showcase, a space to be exhibited, something that the architects had already foreseen in a plan that it marked the circulation and the points of view of the visitors:

The H.O.F. was both a house on exhibit and an exhibitionist house, a *peep show*. With its windowless façade and forbidden access, viewing the house meant peeping through openings made in the walls specially for that purpose, to see a couple, sometimes two couples, at home enacting the domestic life of the future⁶.

In her studies on the house, Beatriz Colomina has explored in detail each of the spaces and elements that compose it, as well as the treatment given to the most important symbols of the domestic space: the table and the bed

[...] are those that can be made to disappear without a trace, sinking into the floor as if the floor, like the walls, was a storage system and the house a flexible space that could hide its actual function. A house in camouflage? A disappearing house? Or a theatrical stage set where fantasies of the future are scrutinized by an ever-curious, constantly watching audience⁷.

Probably, the house was all that and much more, but what interests us here has to do with the third question, the one referring to its theatrical character. In fact, it was the architects themselves who referred to the house as a 'staging', as an exhibition house, which linked it to the Eames' way of understanding exhibition language, a way of looking and telling which, according to Peter Smithson, was related to the ideas of the German author and theatre director Bertolt Brecht. Brecht revolutionized British theatre upon his arrival in London, – precisely in 1956 – with his epic theatre, in which narration replaces plot, the spectator becomes an observer, rather than someone involved in the action taking place on stage, and where each of the scenes exists by itself:

There is an uncanny coincidence of attitudes between the immediate post-war Eames exhibitions and the staging of Bertolt Brecht's works: in both could be felt a 'compulsion towards the real', a desire for the sense of intention that independent 'real' objects should carry and a controlled illumination. In Brecht's productions in West Berlin in the 1950s, the observer was paralysed by a remote, intensified reality (symbolised by everything that appeared in grey). Objects independent of the stage and characters more real than reality⁸.

In the difficult balance between speculation about the future and the compulsion towards reality, the life represented in the Smithsons house

¹ F.X. POUPLANA SOLÉ, *Propuesta experimental para una forma de vida*, in *Anuario* 71, "Cuadernos de Arquitectura y Urbanismo", 85, 1971, 2, p. 126.

² A. SMITHSON, P. SMITHSON, *Thirty Years of Thoughts on the House and Housing 1951-1981*, in D. LASDUN, *Architecture in the Age of Scepticism*, London 1984, pp. 172-191: 178.

³ A. SMITHSON, P. SMITHSON, *Just a Few Chairs and a House: An Essay on the Eames Aesthetic*, "Architectural Design", 36, 1966, pp. 432-471: 443; Spanish edition: ID., *Cambiando el arte de habitar*, Barcelona 2001, pp. 76-77.

⁴ C. LEYMONERIE, *Le Salon des arts ménagers dans les années 1950: théâtre d'une conversion à la consommation de masse*, "Vingtième Siècle. Revue d'Histoire", 91, 2006, 3, pp. 43-56: 49.

⁵ *This is a house?*, "Mechanix Illustrated", 1956, pp. 61-63: 61.

⁶ B. COLOMINA, *Unbreathed Air 1956*, "Grey Room", 15, 2004, pp. 29-59: 41.

⁷ Ivi, p. 44.

⁸ P. SMITHSON, *Eames: World of Franklin and Jefferson*, in A. SMITHSON, ID., *Italian Thoughts*, Stockholm 1993, pp. 16-23: 18; ID., *Cambiando...* cit., p. 88.

had as its main focus the objects that symbolized technological progress and the plastic material, at that time the epitome of modernity. Built in just ten days, and designed for a childless couple, the house was an essentially theoretical and speculative object, ready for a hypothetical serial production. But that house that visitors saw in the spring of 1956 was an illusion; nothing in it was what it seemed to be, starting with the material, because the plastic house was not plastic “It was a simulation, a full-scale mock-up in plywood, plaster, and emulsion paint, traditional materials collaborating to produce the effect of a continuous molded-plastic surface”⁹. There can be no suspicions about the credibility of the architects, as Peter Smithson himself made it clear what the house was and what it was not: “It wasn’t real. It was not a prototype. It was like the design for a masque, like theatre. Which is extraordinary”¹⁰. The allusion to the theatrical mask takes us back to Brecht, who used it as a distancing mechanism to prevent the viewer from identifying with the characters. This technique of alienation was, for the playwright, essential in the audience’s learning process, to attenuate their emotional response and force them to reflect. As a mask and, at the same time, as a theoretical object, the House of the Future was also an invitation to reflect on the life to come. Years later, Smithson would come full circle by referring to the tradition of Renaissance theatrical structures and ephemeral decorations as an inspiration for temporary exhibitions:

The architects of the Renaissance established ways of going about things which perhaps we unconsciously follow: for example, between the idea sketchily stated and the commission for the permanent building came the stage-architecture of the court masque; the architectural settings and decorations for the birthday of the prince [...] these events were used as opportunities for the realisation of the new style; the new sort of space; the new weight of decoration; made real perhaps for a single day...the transient enjoyably consumed, creating the taste for the permanent¹¹.

We cannot be surprised, therefore, that the house has been declared a “make believe”, a fantasy, a fiction, a set that represents life in the future year of 1981 – for us, already distant in the past¹². Let’s look for a moment at the dictionary definition of “make believe”: “something that participates in the will to believe or imagine things that seem attractive or exciting, but are never real”¹³. Fantasy as an expression of the will of an era – the one in 1956? Or our own? – to believe or imagine things that seem attractive or exciting but are never real. This willingness to believe inevitably requires unreserved believers capable of assimilating the message and at the same time showing their complicity in the incarnation of the simulacrum, in the *mise-en-scène*. And those accomplices are none other than the spectators of the future who contemplate, fascinated, a house that is not exactly a house, but an advertisement, a seductive image similar to the glamorous image of Hollywood films and fashion magazines and decoration: reality or fiction? “Both the house and the objects inside were treated as images, and they combined to produce one single smooth image, a glossy ad that could be placed alongside any other ad, participating in the flow of popular imagery, intense images that dominate for a moment only to be quickly replaced”¹⁴. Probably, one of the decisions that most clearly expresses the theatrical character of the house is its condition as a visual device through a corridor with a series of cuts in the walls to look inside and the ‘disappearance’ of the roof, replaced by a platform on the upper level through which visitors pass to contemplate the space:

Outside it was a wooden rectangular box of almost blank walls. The words ‘House of the Future’ flashed on and off, projected onto one of the longer walls. A small opening to one end of the wall acted as an entrance. Inside was another blank box. Visitors would circle around it, peeping in at ground level through a few openings that had been cut in the walls for that purpose be-

⁹ COLOMINA, *Unbreathed...* cit., p. 32.

¹⁰ EAD., *Friends of the Future. A Conversation with Peter Smithson*, in *The Independent Group*, edited by H. Foster, B.H.D. Buchloh, “October”, 94, 2000, pp. 3-30: 24.

¹¹ A. SMITHSON, P. SMITHSON, *Staging the Possible*, in ID., *Italian Thoughts...* cit., pp. 16-23: 18; quoted in COLOMINA, *Unbreathed...* cit., p. 32.

¹² *Ibidem*.

¹³ <https://dictionary.cambridge.org> (last accessed 5 September 2024).

¹⁴ COLOMINA, *Unbreathed...* cit., p. 34.

Fig. 2 The audience watches the actors while they pretend to sleep in Alison & Peter Smithson's *House of the Future*, 'Ideal Home Exhibition', London, 1956 (© Daily Herald Archive, SSPL, Getty Images).

Fig. 3 Promotional brochure for the *House of the Future* in Tomorrowland, Disneyland Park, California, 1957 (© The Walt Disney Company, private collection).

fore ascending to an upper level, where a viewing platform circled the inner box again, allowing a bird's-eye view into its interior, before leaving the outer box through another discreet opening on one of the short sides and finally descending to the ground of the vast Olympia exhibition hall in London¹⁵.

But the structure of this device also acts as a kind of limit or border; given the impossibility of entering the house, visitors can only confirm their status as spectators: "The visitors [...] were carefully isolated from the rest of the *Daily Mail* exhibition-inside a case, but unable to the house. They looked inside it in complete absorption, as if watching a film or a TV program [...] or a peep show"¹⁶. The similarity with the place of the spectator in the Brechtian epic theatre leads us to think about a whole history of observers/peepers that goes from the Renaissance anatomical amphitheatres – where the dissemination of knowledge was joined to the spectacle of dissection – to the exhibition *Futurama*, designed by Norman Bel Geddes and Albert Kahn for General Motors at the 1939 *New York World's Fair*. There, visitors contemplated, from a bird's eye view, a utopian representation of the city of tomorrow embodied in a large model that simulated the world in 1960. It is worth remembering that, before achieving notoriety as a designer, Bel Geddes had worked as a theatre set designer.

The Smithsons were involved in the entire process of building the house, but it does not seem that they participated in the selection of actors, to whom, in a way, they were entrusted with the development of the performance. They had control over the costume design – by Teddy Tinling, designer of the Wimbledon uniforms – explicitly requesting that the clothes should recognise the "atmosphere" of the house, because "The over-

all impression given the public should be one of glamour"¹⁷. Tinling's designs recall those worn by actors in *Things to Come* (1936), the popular British film directed by William Cameron Menzies and with a screenplay based on Herbert George Wells' 1933 novel *The Shape of Things to Come*. An affinity that is no coincidence – noted by Reyner Banham but also by the editors of *House Beautiful* magazine, who described the house as a "wellsian fantasy in plastic"¹⁸.

With their activities, the actors – Esme Cellier and Robin Jenkins, as two of them were called – were supposed to convince the public of the benefits of life in such a house: the actions they carried out had to do with food, cleanliness, leisure, rest and care of the body and mind. However, in the various photographs and films that have survived, it would seem that all these actions are carried out with a certain affectation or lack of naturalness which, on the other hand, would fit in with the remote futuristic atmosphere. Perhaps it is this attitude that Colomina describes it as the "aseptic" feeling of the representation of future life in the house¹⁹, something that corroborates the scene in which the actors pretend to sleep in front of the audience (fig. 2) and the way in which they communicated with the spectators: through eye contact or, occasionally, through microphones with which they explained the operation of household appliances and the different activities they carried out.

Despite the fact that they were young, handsome and athletic – Colomina develops a whole argument about the sexual charge that is breathed in the house – the presence of these occupants was a diffuse presence, similar to that of extras or *atmospherians* in film productions, whose function is merely environmental. I borrow the word from the American writer Theodore Dreiser

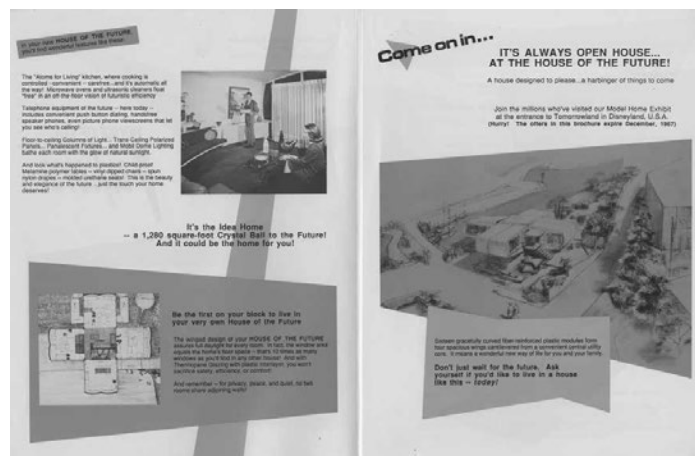
¹⁵ Ivi, p. 29.

¹⁶ Ivi, pp. 44-45.

¹⁷ *Life in The House of the Future*, manuscript dated 6 November 1955, in Alison and Peter Smithson Archives, Cambridge, quoted *ivi*, p. 39.

¹⁸ Reyner Banham wrote an article on the House of the Future entitled *Things to Come: Architecture and Industry Look into the Future*, "Design 90", 1956, pp. 24-28; the issue of "House Beautiful", 98, 1956, 5, clipping in Alison and Peter Smithson Archives, Cambridge, quoted in COLOMINA, *Unbreathed...* cit., p. 32.

¹⁹ Ivi, p. 43.



who, in 1921, wrote about the movie's extras and called them, I think for the first time, *atmospherians*, to refer to the ones that help to re-create an ambiance, a simulation of authenticity. We see the *atmospherians* only as part of the setting, but, without them, the story would not be credible because they are responsible for creating a new atmosphere, a new reality: "The *atmospherians* or backgrounders are those that give a scene the depth needed to tell a story. They convince us that they are real, so that we can consume the sense of reality"²⁰. The key is not to show these actors, but to keep them from appearing too obvious and, therefore, distracting the viewer's attention. The background casting is designed for invisibility, so, although these characters are exposed to the spectator's gaze, at no time does their individuality transcend beyond their atmospheric role. With their diffuse presence, the aseptic *atmospherians* of the house increased the fiction of a future life that would never be possible to live.

The same year that the Smithsons showed their house, the Romanian architect Ionel Schein (1927-2004) exhibited his *Maison tout en Plastique* (1956) at the Parisian Salon des Arts Ménagers with great public success – we do not know if any representation was developed within this prototype²¹. What we do know is that the home was the culmination of an exhibition dedicated to *Plastics in the House* sponsored by *Elle*, the same magazine that promoted a traditional Japanese house designed by architect Charlotte Perriand (1903-1999). Anyone who came to the Japanese house would see a perfectly organised staging:

At Perriand's suggestion, *Elle* magazine [...] had hired seven hostesses with Japanese features who, dressed in traditional costumes, showed the flexi-

bility of the space and its correspondence with the use, variable according to the day or night, or the season of the year [...] To complete the setting of the perfect domestic scene [...] it had provided a series of musical recordings of traditional Japanese instruments that gave the passage through the pavilion a dreamy air. As *Elle* magazine announced, a visit to the *Maison Japonaise* was a chance to 'take a trip to the Far East without leaving Paris', where one could 'discover more than 100 modern ideas' for the home²².

Unlike the climate of post-war Europe, American designers firmly believed that the house was not made of the stuff dreams are made of. With marked pragmatism, they affirmed that the ideal house had already arrived, and that it was not the house of the past or the future, it was the house of the present: "For years the crystal-gazers have been telling us what tomorrow's house will be like. We have no crystal ball. We are not interested in houses of non-existent materials, houses that can be flown from here to there, houses that substitute fancy electronic gadgetry for sensible planning. We are interested in houses that people can build and live in now – not in the year 2000"²³. But in June 1957, in *Tomorrowland* – a future-oriented section of the Disneyland Park in California – another plastic house, sponsored by the Monsanto chemical company and designed by a team of architects and engineers from MIT, opened its doors²⁴. The prototype was arranged in four symmetrical wings cantilevered over a central core and was made of glass-reinforced plastic and equipped with modern furniture and state-of-the-art technology. When it opened, it was introduced as "a house designed to please [...] a harbinger of things to come"²⁵, an expectation that was met by the many people who came to visit it – figures put the number of visitors at 20 million in just over a year. The project realised

²⁰ T. DREISER, *Hollywood: Its Morals and Manners*, "Shadowland", V, 1921, 3, pp. 37-63; 62.

²¹ The house had been built in collaboration with the French Charbonnages engineers René-André Coulon and Yves Magnan.

²² M. CRUZ, *La maison japonaise* (Paris, 1957). *La domesticidad, entre lo cotidiano y lo exótico*, in *Lo construido y lo pensado: correspondencias europeas y transatlánticas en la historiografía de la arquitectura*, edition S. Guerrero, J. Medina Warmburg, Madrid 2022, pp. 442-459; 454, 457.

²³ G. NELSON, H. WRIGHT, *Tomorrow's House. A complete guide for the home-builder*, New York 1945, p. 8.

²⁴ The team were architects Richard Hamilton and Marvin Goody and engineers Albert G. H. Dietz, Frank J. Heger, Jr. and Frederick J. McGarry.

Fig. 4 Muscovites contemplate one of the houses exhibited at the 'American National Exhibition', Moscow, 1959 (© The Library of Congress, Washington).

Walt Disney's dream of creating an experimental prototype for the community of the future he intended to organize, as well as promoting the benefits of plastic in construction and everyday life objects. The house was always opened (fig. 3) and the public could get inside, touch the objects lightly or sit on the fabulous chairs and armchairs under discreet surveillance. The atmosphere of modernity was inspired by the model of the commercial spots of the time: a short film detailed the whole process of creation, from design and construction to the arrival of the potential occupants, a typical American family of four. The characters, fitting perfectly into the stereotype of the middle class, gradually discovered the wonders of domestic technology and new materials and imagined, based on the female protagonist's dream, what their life would be like. Once inside the dream, that is, once the border of real life had been crossed, the family carried out domestic activities as naturally as the voice of a narrator described their feelings, opinions and even their dialogues. The identification between the aspirations of the spectators and the dream of the actress was, in this way, assured.

We have already pointed out that the vision from a specific and previously deliberate point, although it gave the sensation of obtaining the most complete perspective, functioned as a kind of barrier or threshold that was impossible to cross, so that the distance between those who contemplated and those who were contemplated was clearly marked. It was not the only way of separating viewers from the exhibition space. At the *American National Exhibition*, held in Moscow in the summer of 1959 as part of a programme of General Dwight David Eisenhower's administration to reduce the political-ideological tensions of the early years of the Cold War, Muscovites had the opportunity to contemplate the spectacle of the 'American way of life' and realize that everything that was offered to their cu-

rious gaze was inaccessible to them. The exhibition – which continued the one organised by the USSR in June of the same year at the New York Coliseum – was visited by three million citizens, astonished by the display of consumer goods from a country that was showing off the advantages of the free market and capitalism. Alongside demonstrations – always with the proper distance – of how household appliances work, shiny cars, lifestyle or the recreation of a large supermarket, two low-cost housing models – \$14,000, equipped with appliances from Macy's department store in Manhattan – grabbed the attention of most of the public: "Women visitors fingered fabrics, while men peered at innards of kitchen appliances [...]. Surprise was expressed by many that six-room house was meant for only one family"²⁶ (fig. 4). Far from strengthening ties, the exhibition revealed the unbridgeable abyss between both countries since the day of the opening, on 24 July 1959: in front of a kitchen, US Vice-President Richard Nixon and the General Secretary of the Communist Party, Nikita Khrushchev, engaged in the so-called 'Kitchen Debate', a discussion on lifestyle captured live by the television cameras that followed them during the tour. As if it were a tv *soap opera*, the debate scenes show the affected theatricality with which Nixon defended the benefits of American life or how Khrushchev responded with his memorable retort against capitalism. Meanwhile, the Soviet population realised that the future had arrived, but not for them.

Act 2. *Visiona*

The *mise-en-scène* of the domestic space changed radically in the following decade with the transformation of social and political values and new aesthetic and cultural paradigms, something that had consequences in the crisis of *good design*: "The ideals transmitted by functionalism have been left behind in the era of leisure culture

²⁵ Promotional brochure for the *House of the Future in Tomorrowland*, Disneyland Park, California, 1957, p. 3.

²⁶ 'Ivan' takes a look at *American Life*, "US News and World Report", XLVII, 1959, 6, pp. 40-43: 41.



[...]. The reality of the world should no longer be limited by an elite: the objects will emanate from mass culture and it will thus be able to appropriate them”²⁷. In a time of social and political upheavals, the break with conventions brought with it an unprecedented domestic ‘landscape’, ready to assume new ways of life, new environments, new atmospheres. In a certain sense, this landscape symbolised the zero degree of inhabitation, in which the house was no longer conceived as a system of rooms but as a neutral space where the elements and equipment were organised again and again according to the needs of the occupants. The house rethought its relationship with the place and mobility and flexibility were values for an architecture that denied roots and ownership. It is worth remembering that, in the Sixties, the artistic and theatre scene was also shaken by new practices, such as performance and happenings, demanding a deep change in the treatment of exhibition spaces and in the attitude of the spectator:

The last of the languages to be born, the happening has already asserted itself as art. It articulates dreams and collective actions. Neither abstract nor figurative, neither tragic nor comic, it reinvents itself on each occasion. Every person present at the happening participates in it. It is the end of the notion of actors and audience, of exhibitionists and observers, of activity and passivity. In a happening one can change “state” at will. To each one, its mutations or its accidents. There is no longer a single sense, as in the theatre or in the museum, no more beasts behind bars, as in the zoo. It is necessary to get out of the condition of spectator to which culture or politics have accustomed us²⁸.

A word burst into the language of art and design that was not part of the vocabulary of the Eameses or the Smithsons: provocation. Artists and designers sought to provoke sensations and reactions and the viewer was forced to change the contemplative attitude to participate in performative actions as an active element of the executed action. Let’s take the case of the Danish designer Verner Panton (1926-1998), who con-

²⁷ M. LOBJOY, *Utopies, contestations et réalités, à travers design industriel et graphique. Extraits de textes du catalogue de l’exposition*, Communiqué de Presse de l’exposition *Les années pop* (Paris, Centre Pompidou, 15 mars-18 juin 2001), Paris 2001, pp. 29-33: 29.

²⁸ *Manifiesto sobre el happening*, 1966, J.J. LEBEL, *El happening*, Buenos Aires 1967, p. 100.

Fig. 5 Visitors to 'Visiona 2', Verner Panton's installation for the Bayer company at the "Cologne Furniture Fair", 1970 (© Bayer Archives, Tagwerk).



Fig. 6 Scene from the promotional film of 'Visiona 1', Joe Colombo's installation for the Bayer company at the 'Cologne Furniture Fair', 1969 (© Bayer Archives, Tagwerk).



ceived technology as an obstacle and, therefore, decided to eliminate it from the spaces and environments he created. His objective was to provoke sensory stimuli, something that he put into practice in *Visiona 0* (1968) and *Visiona 2* (1970), the exhibitions sponsored by the chemical company Bayer at the *Cologne Furniture Fair* in order to promote the domestic use of synthetic fibers and materials, such as Dralon fibre. In *Visiona 0*, Panton created a series of experimental interior landscapes in which not only technology disappeared, but the house itself and at the most prosaic domestic actions, such as cooking or cleaning. In the promotional films, the actors move immersed in a playful performance where the only important thing was the atmosphere that incited a carefree childishness. We see them swinging, playing or simply resting on supports that force them to adopt impossible postures; or slipping away, like mischievous children, from the pursuit of an officer of the law. The extreme interiority of the environment is accentuated by its disconnection from the outside; the only contact comes with the arrival of visitors who wander around, surprised and perplexed, without an instruction manual in a space without rules. The deliberate shock comes precisely from the presence of the public, dressed in formal bourgeois attire, as in *Visiona 2* (January 1970), where a group of executives, in dark trench coats, wander through the interior of the installation (fig. 5)²⁹. Panton's *Fantasy Landscape* answered the question "How will we live in the future?" with an environmental ritual, a landscape or atmosphere, an inhabitable sculpture or cave in which to take refuge or simply live; a space of relaxation for a future without time. As a negative of the expansive space race of the time, that exercise in introspection was like a journey into the conscience of the consumerist and hedonistic society.

The complex relationship with the outside world links Panton with the Italian designer Joe Co-

lombo (1930-1971), who in turn presented in *Visiona 1* (1969) a hybrid between a living cell and an 80m² technological laboratory, developed in three rooms: *Central-Living*, with a large bed-sofa for leisure and rest; *Night-Cell*, a climate-controlled, lockable sleeping cell with bathroom and cupboards; and *Kitchen-Box*, a kitchen and folding table. Colombo's innovative ideas, born from his links with the avant-garde arts, from the analysis of social uses and technology, appear today, diminished, by the obsolete customs that are represented in some scene of the project's promotional film: the space appears as a kind of 'warrior's resting place' where we see an actress, dressed in an apron, serving breakfast to her partner when he gets out of bed-relax (fig. 6)³⁰. In other scenes of the film, visitors playfully discover the space and the elements that make it up, and even Colombo himself appears giving instructions to the workers who put the final touch on the installation. According to the script, the designer's words that close the short film now take on a strangely premonitory tone: "This is the beginning of a reflection that the man of tomorrow must bring to an end"³¹.

Act 3. Hogarotel

In mid-November 1969, Colombo visited Barcelona as a member of the jury – along with Dieter Rams and André Ricard – for the Delta design awards organized by the ADI/FAD designer's association. The awards coincided with the celebration of *Hogarotel 9*, a fair dedicated to hotel industry and home decoration whose idea arose in 1962 at the initiative of the FAD. *Hogarotel* was held at the palace of Nations in Montjuïc and had the support of the Franco Government for the promotion of tourist infrastructures and household appliance and interior decoration companies. This was the context in which on November 13th Colombo gave the conference *La situazione del disegno oggi* – very crowded

²⁹ <https://www.youtube.com/watch?v=j0ngFJRk19I> (last accessed 5 September 2024).

³⁰ <https://www.youtube.com/watch?v=pg-3kLk5PLA> (last accessed 5 September 2024).

³¹ In the spring of 1970, Colombo's installation for *Visiona 1* was exhibited at a furniture fair in Valencia.

with design students – and in which, surely, he showed *Visiona* project, as well as his *Unità arredativa globale*, a prototype of a room, made up of modular elements, which was exhibited at the *Italy. The new domestic landscape* at MoMA (1972) just a few months after his sudden passing³². Thanks to the obituary dedicated to him by the architect Antoni de Moragas, we know some details about Colombo's stay in Barcelona:

Lately Joe Colombo had been moving away from this progressive snobbish world and his work was taking a more popular turn, becoming interested in the sociological aspect of design, researching from the module and designing combinable multiple functions, designed essentially for mass production that it is the true design. This was precisely what he showed us with enthusiasm during his visit to Barcelona in 1969³³.

In a city without spaces to exhibit and sell the most radical design and in a country where the dictatorship was emanating its last death throes, *Hogarotel* became, almost casually, the occasion for young architects and designers to introduce proposals far from the market and taste of the population. After assigning the stands to the companies that requested them, the organization gave up some residual spaces to designers who were starting out and had “futuristic ideas”³⁴. In the days when Colombo visited the city, a team of the architects Gabi Mora (1941), Helio Piñón (1942), Albert Viaplana (1933-2014) and the technical architect Francesc Serrahima, presented the prototype of a hotel room in a call to which six projects participated. The press received the idea as something that “exceeds everything hitherto known”, although with reservations, because its “application in Spain, according to the creators, is currently difficult, not so much because of the economic level of the country, but especially because of the people's prejudices. This type of room, on the other hand, is only applicable to hotels, since the

same outlook at home would, in the long run, be intolerable”³⁵.

For its part, *Triunfo* magazine celebrated *The Cultural Revolution of Hogarotel* in an article written with fine irony, where the anonymous author – we suspect he was the writer Manuel Vázquez Montalbán, who collaborated with the magazine at that time – referred to a “outrageous” project that disrupted public conventions: “Faced with these designs that desacralize the visual conventions of the public that goes to Hogarotel to see washing machines, a reaction of astonishment is raised with more or less doses of indignation [...]. This propitious placenta turns living in a supposed hotel room into fun and self-spectacle”³⁶. The authors did not propose a housing alternative from the domestic architecture itself; nor does it seem that they resorted to actors or models to stage their ideas. The people we see in the photographs – probably themselves or some friends or family –, and the fact that the intervention focused on a hotel room, allowed them to introduce variables that were surely not feasible in a home. The provisional nature of the hotel stays, “weakly experiential” and the ambiguity of the ephemeral occupants, led the architects to treat the space from “a strong load of stimuli [...]. In contradiction to its character as a stand, the room is designed to be lived in and not to be contemplated”³⁷. The fracture between the space to be lived and the space to be contemplated marks the distance with the proposals of the 1950s analysed above.

However, despite the differences, one of the premises was to cause confusion in the visitor through multiple points of view and a series of routes through platforms at different levels that offered unheard of perspectives. The most interesting detail is a hemispherical transparent element (fig. 7), which, like a panopticon device, “dilates the cabin and allows vision in all directions without breaking the climatic unity of the

³² The design by Colombo was within the *Environments* category of the exhibition: *Joe Colombo, in Italy: the new domestic landscape achievements and problems of Italian design*, exhibition catalogue (New York, Museum of Modern Art, 26 May-11 September 1972), edited by E. Ambasz, New York 1972, pp. 170-179: 172.

³³ A. DE MORAGAS I GALLISSÀ, “*La vita è breve*”. *Joe Colombo*, “Cuadernos de Arquitectura y Urbanismo”, 82, 1971, p. 69.

³⁴ Interview with architect Xavier Pouplana Solé (Barcelona, 19 June 2023).

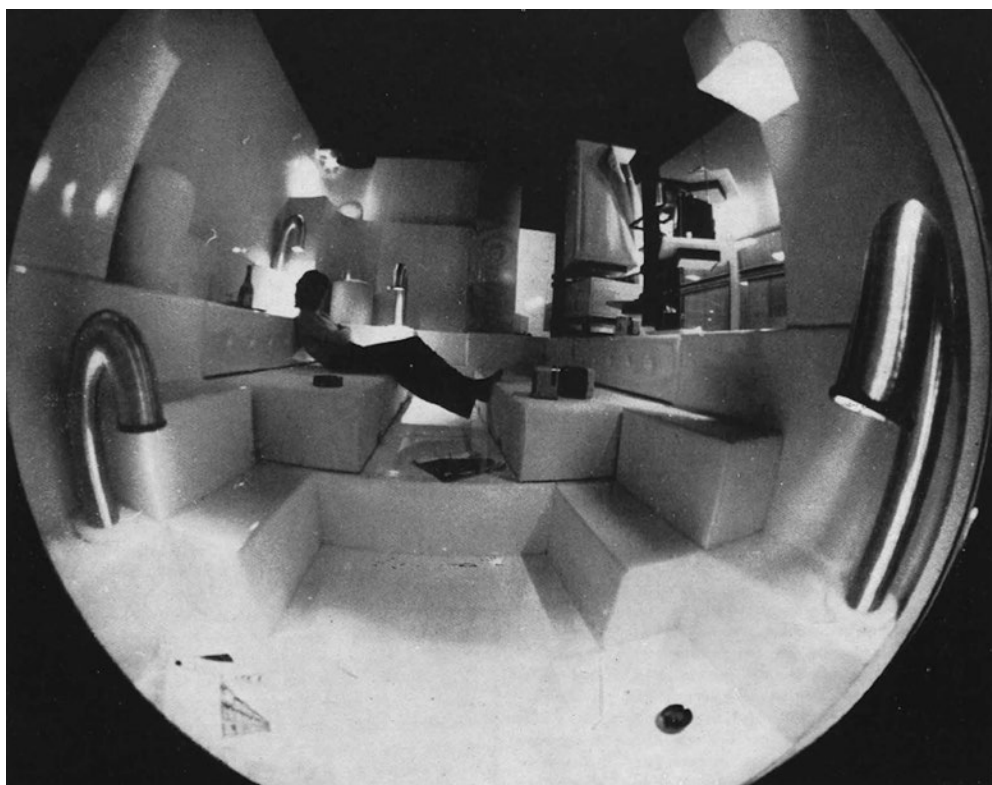
³⁵ *Nuevas líneas para habitaciones hoteleras. En el Salón Hogarotel se presenta una estancia que huye de las formas tradicionales*, “*La Vanguardia Española*”, 12 noviembre 1969, p. 30.

³⁶ *En Punto. La revolución cultural de Hogarotel*, “*Triunfo*”, XXIV, 391, 1969, pp. 10-11.

³⁷ *Propuesta para una habitación de hotel en Hogarotel 9*, “*Arquitectura*”, 133, 1970, pp. 48-49.

Fig. 7 G. Mora, H. Piñón, A. Viaplana and F. Serrahima, *Proposal for a hotel room in 'Hogarotel 9'*, 1969 (*Propuesta para una habitación...* cit., p. 48; photo: J.A. Munné).

Fig. 8 X. Pouplana Solé and collaborators, *Proposal for a way of life in 'Hogarotel 10'*, 1970 (*Propuesta experimental...* cit., p. 126).



interior. A seat located inside this element places the inhabitant psychologically on the outside, thus giving a new vision of one's own environment. Two membranes adapted to the curvature of the hemispherical element act as a diaphragm, controlling the entry of light, external vision, intimacy of the internal space, etc.”³⁸.

Surely, the most transgressive project of that time was the one presented by the architect Xavier Pouplana Solé (1940) in *Hogarotel 10* (1970), carried out together with Francesc Fortuny, Robert Llimós and J. Guasch. The objective of this *Proposal for a way of life* was “to provoke the liberation of recreational desires” [...] which the authors considered “the most repressed by the current domestic equipment – more “representative” than appropriate to their daily use –”³⁹. To do this, they created an “offbeat environment”, with “certain significant references that encouraged playful behaviour, but without suggesting already established social behaviour patterns”⁴⁰. The result, a mixture of environment and happening, transformed the designers and the spectators into part of the action: “for a spectator to decide to enter and act, it was necessary that his recreational desires first overcome his inner repression. This condition allowed the social evaluation of recreational desires through the simple relationship: actors/spectators”⁴¹. The experiment, subsidized by the competition's manage-

ment with a meagre budget of 25.000 pesetas⁴², did not go beyond the initial phase: the space-environment was closed as “inappropriate” a few days after the opening, due to the lack of control caused by the participants, which were none other than the architects and the spectators who decided to immerse themselves in a large ‘pool’ full of Styrofoam balls with a sink in the middle. Behind a wall, which acted as a viewing point and barrier at the same time, other spectators of the future contemplated the scene while waiting for their turn to be part of it (fig. 8).

³⁸ *Ibidem*.

³⁹ POUPLANA SOLÉ, *Propuesta experimental...* cit., p. 126.

⁴⁰ *Ibidem*.

⁴¹ *Ibidem*.

⁴² Interview with architect Xavier Pouplana Solé (Barcelona, 19 June 2023). The designers got the sink and toilet for free, which they placed on top of a staircase. The Styrofoam balls came from the BASF company, thanks to the contacts of Fortuny's father. Pouplana recalled the involvement of Mario Caballero, an upholsterer and businessman dedicated to the manufacture of furniture, who had founded the MyC company in 1959, a pioneer in the introduction in Spain of author design pieces.

F. X. Pouplana Solé



Propuesta experimental para una forma de vida

En una feria comercial – cuya función es confrontar la oferta con la demanda –, cualquier aportación no comercializada sólo puede funcionar como un tanteo encaminado a promover nuevas demandas. Una aportación de este tipo debe, por tanto, ser considerada como un experimento concebido adrede para provocar un determinado deseo (expresión de una supuesta necesidad) y medir su valor social (extensión de la posible demanda).

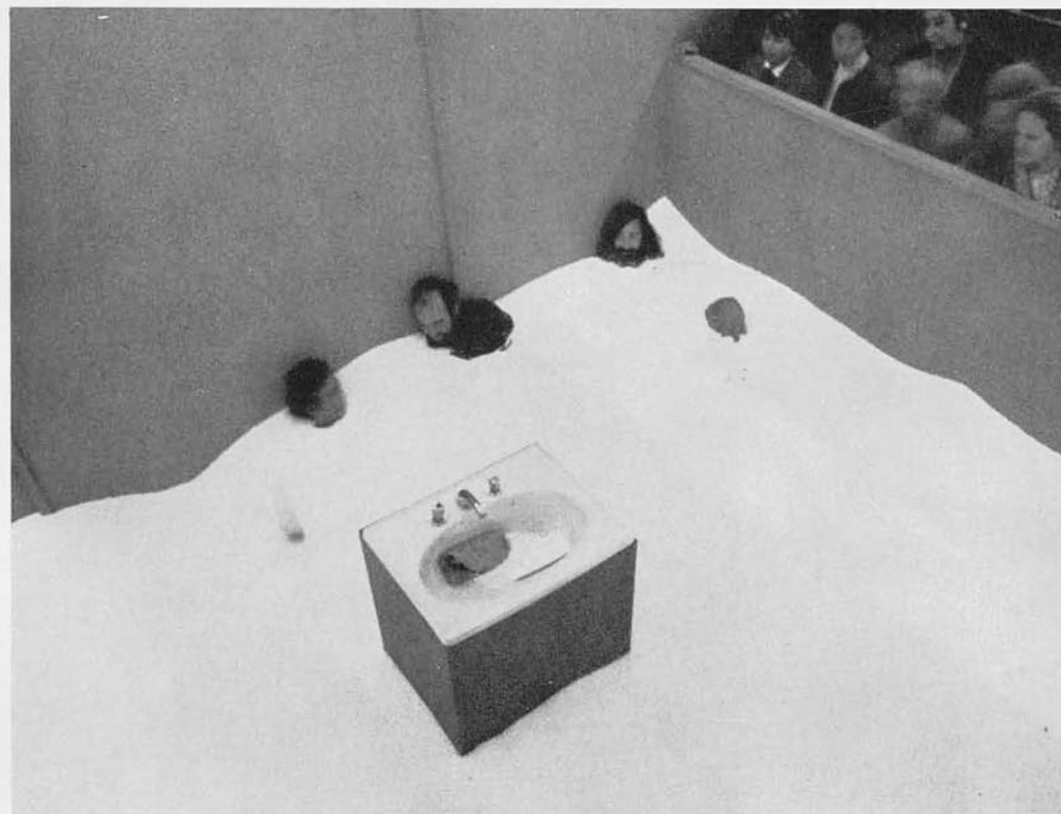
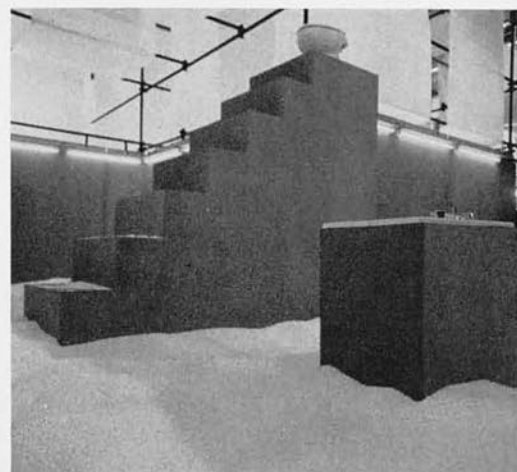
A partir de este enfoque, nuestra propuesta – subvencionada por el Comité Organizador de Hogarotel 10 – fue pensada como un instrumento capaz por sí solo de provocar la liberación de los deseos lúdicos, que considerábamos como de los más reprimidos por el actual equipamiento doméstico – más «representativo» que adecuado a su uso cotidiano –. Y, en consecuencia, fue desarrollada mediante un ambiente insólito, pero con ciertas referencias significativas que incitaran a conducir un comportamiento lúdico pero sin sugerir pautas de conducta sociales ya establecidas. La dificultad de acceso aumentaba

el valor demostrativo del experimento: para que un espectador se decidiese a entrar y actuar era preciso que previamente sus deseos lúdicos vencieran a su represión interior. Esta condición permitía la evaluación social de los deseos lúdicos por la simple relación: actores/espectadores. Una encuesta más detallada por sexos, edad, nivel cultural, clase social, etc., hubiera podido ofrecernos algunos datos relativos a la distribución social de la represión interior de estos deseos.

La clausura del stand por orden de la dirección del Salón impidió la realización de la fase experimental, pero puso de manifiesto la existencia de una represión exterior.

En última instancia, el éxito del experimento hubiera podido confirmar sus mismas hipótesis operatorias; entre ellas la posibilidad de suscitar algún tipo de comportamiento determinado mediante un apropiado espacio-ambiente.

Colaboradores: F. Fortuny, R. Llimós y J. Guasch.



“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 istituzionale¹. 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 disciplinari². Malgrado la capacità degli enti privati di interporci 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 processo³. 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 stessa⁴. 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 persone⁵. 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 [...]⁶.

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 hommage⁷.

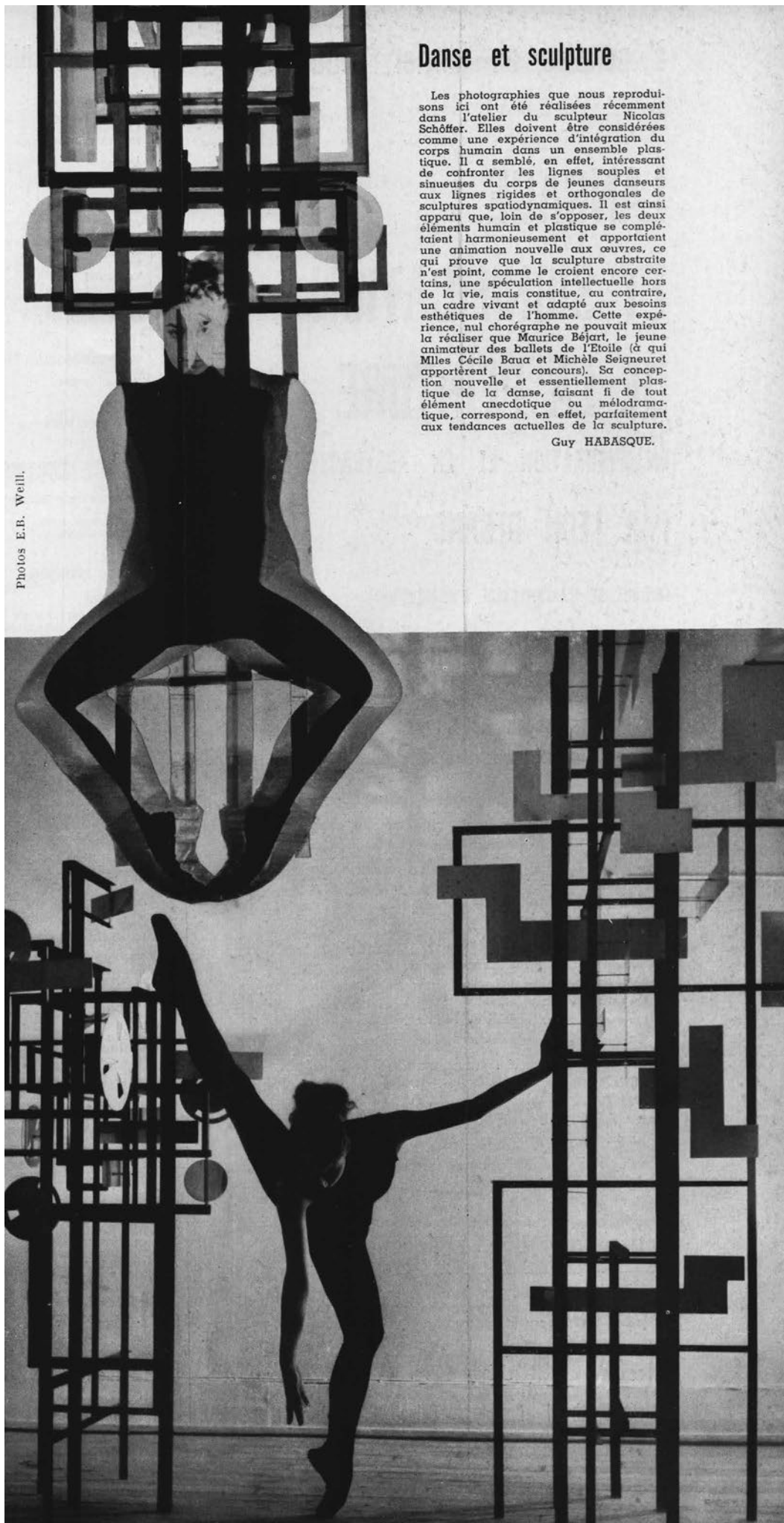
In poche parole: l'edificio si configura come un contenitore da omaggiare attraverso espedienti che contribuiscono a un'esperienza diretta dell'architettura, l'unica arte che, in fondo, ne esce vincente ponendosi essa stessa come ope-

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 Bauca 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.B. 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).

¹ 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.

² 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.

³ 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.

⁴ 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.

⁵ 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*).

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

⁷ 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 registrare⁸. 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"⁹. 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"¹⁰. 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 faticheremmo 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'attualità¹¹. 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-

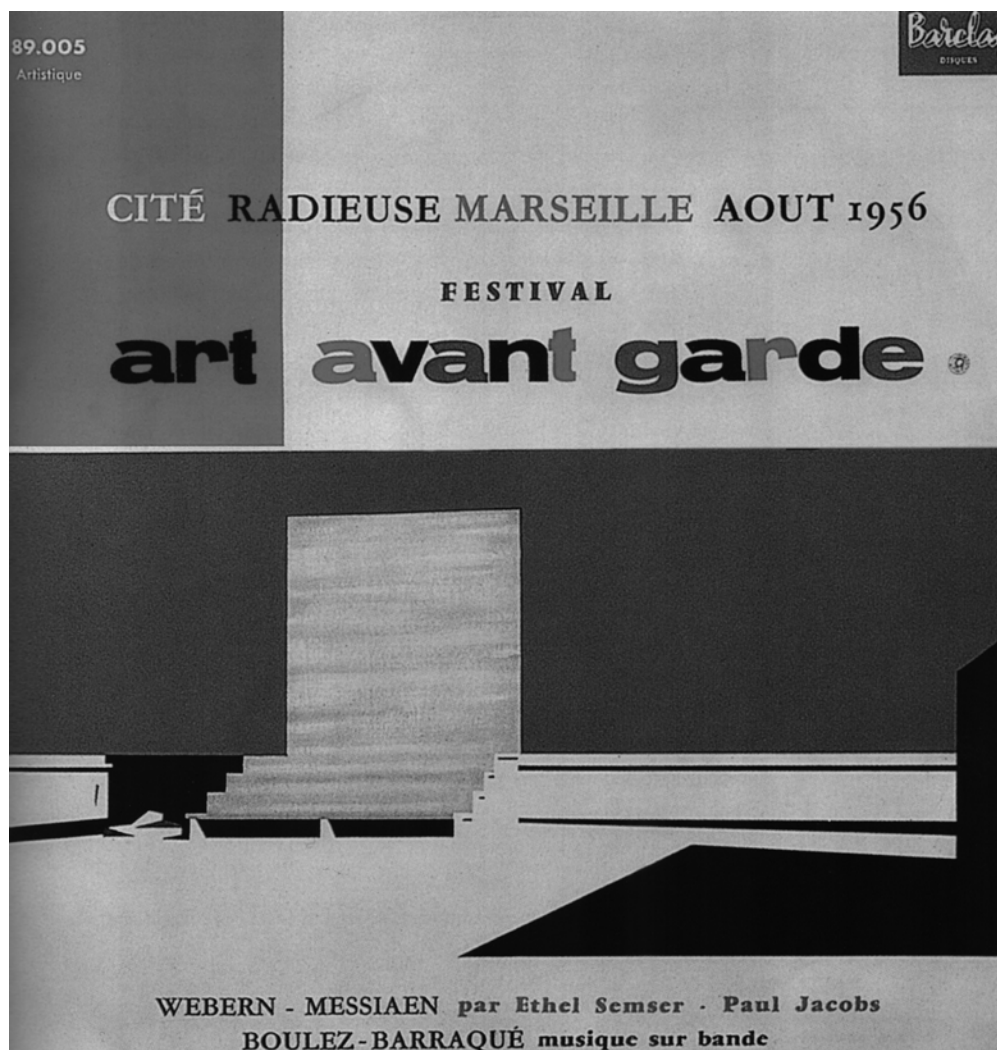


Fig 3 Copertina del vinile inciso sul tetto della Cité radieuse, 'Festival de l'Art d'Avant-Garde', Marsiglia, agosto 1956 (© Barclay Disques).

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 spontané¹².

Non esistono rapporti prestabiliti tra le discipline ma una loro “coordinazione involontaria”¹³. 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 commerciali¹⁴. 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-pittorici¹⁵. 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, Klein¹⁶. 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*.

⁸ 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.

⁹ 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.

¹⁰ *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.

¹¹ 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”.

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

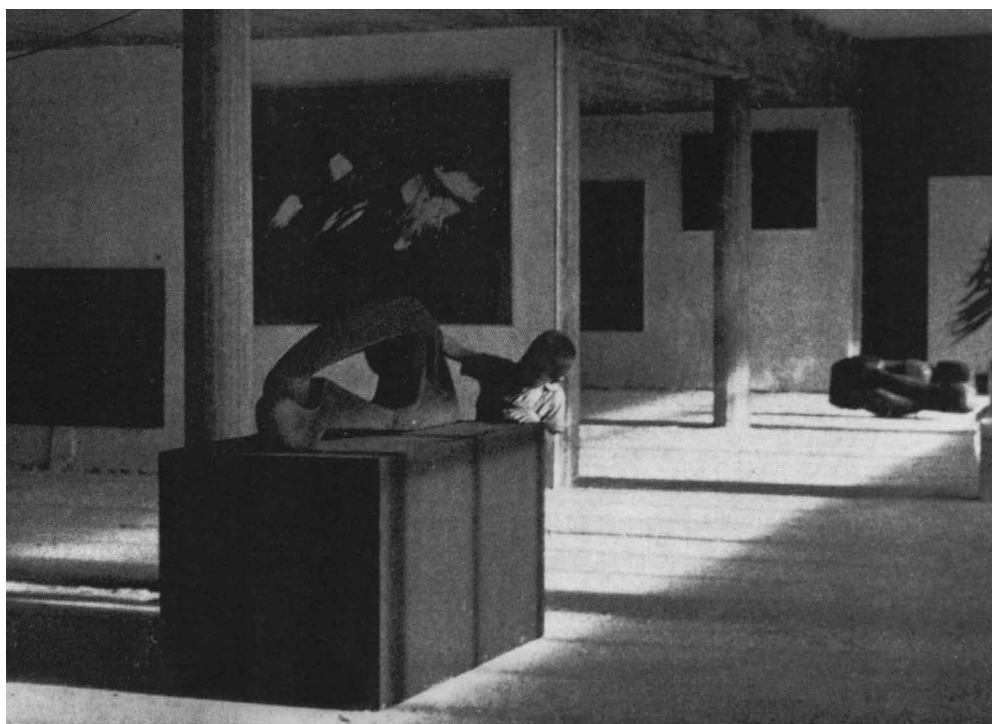
¹³ *Ibidem*.

¹⁴ 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.

¹⁵ M. RAGON, *L'aventure de l'art abstrait*, Paris 1956.

¹⁶ 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 cantiere¹⁷. 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 plastiche¹⁸, 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)¹⁹. 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"²⁰. 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

¹⁷ 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.

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

¹⁹ 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.

²⁰ *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.

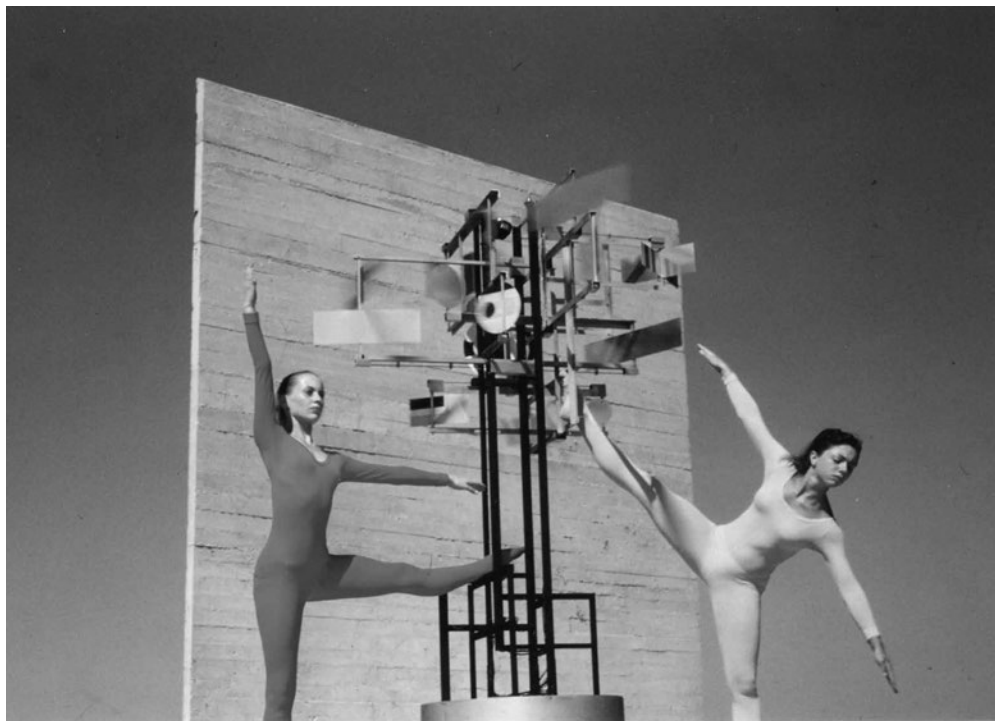


Fig 5 Tania Bari e Marie-Claire Carrié del corpo di ballo di Maurice Béjart, danzano con la scultura 'CYSP 1' di Schöffer, sul tetto della Cité radieuse, 'Festival de l'Art d'Avant-Garde', Marsiglia, agosto 1956 (Archives Nicolas Schöffer, Paris; © Marseille, Agence Dalmas/Fonds de dotation Nicolas Schöffer).

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'avanguardia²¹. 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)²². 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 spazio²³. 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 contrario²⁴. 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

²¹ 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).

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

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

²⁴ 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).

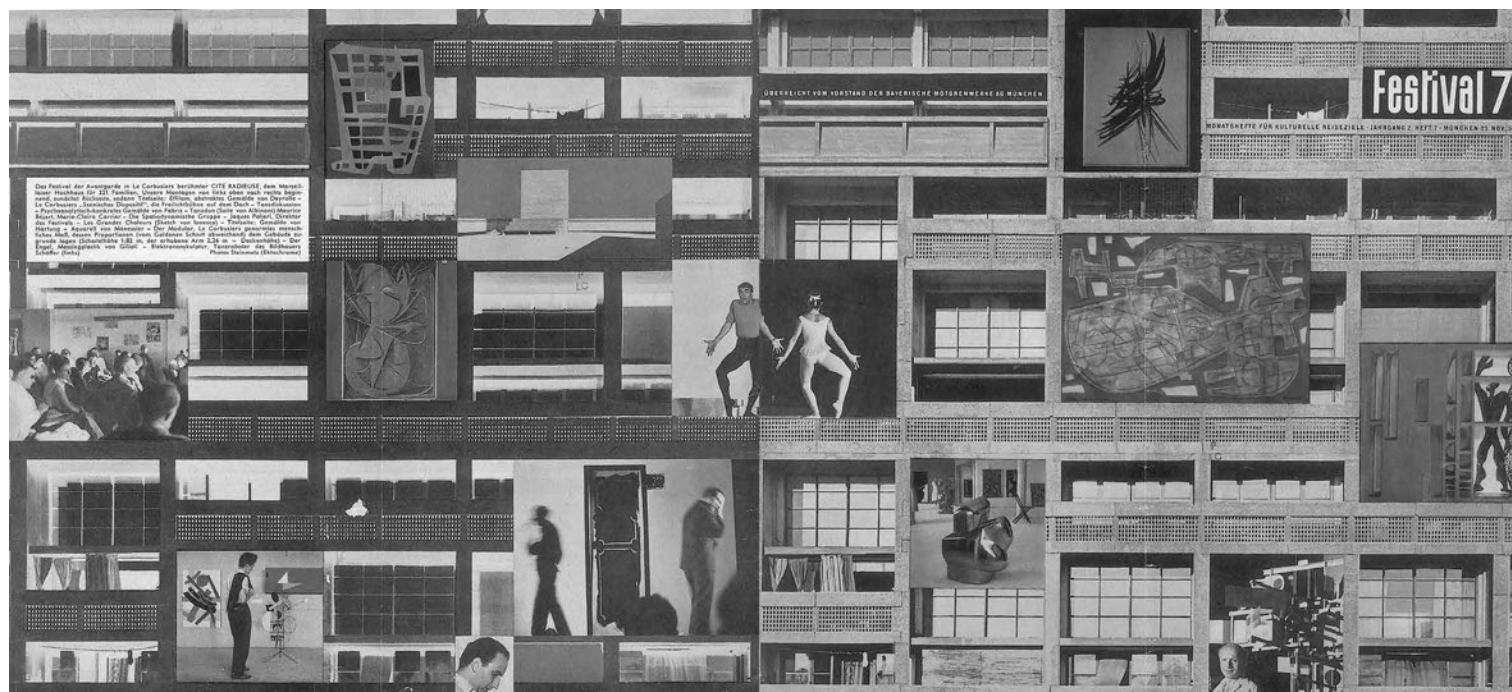


Fig 6 Fotomontaggio ispirato al 'Festival de l'Art d'Avant-Garde', Marsiglia, agosto 1956 (copertina della rivista tedesca 'Festival 7', 25 novembre 1956).

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 festival²⁵. 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'opera²⁶. 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 architettura²⁷. 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 Nantes²⁸.

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-

²⁵ "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*.

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

²⁷ 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.

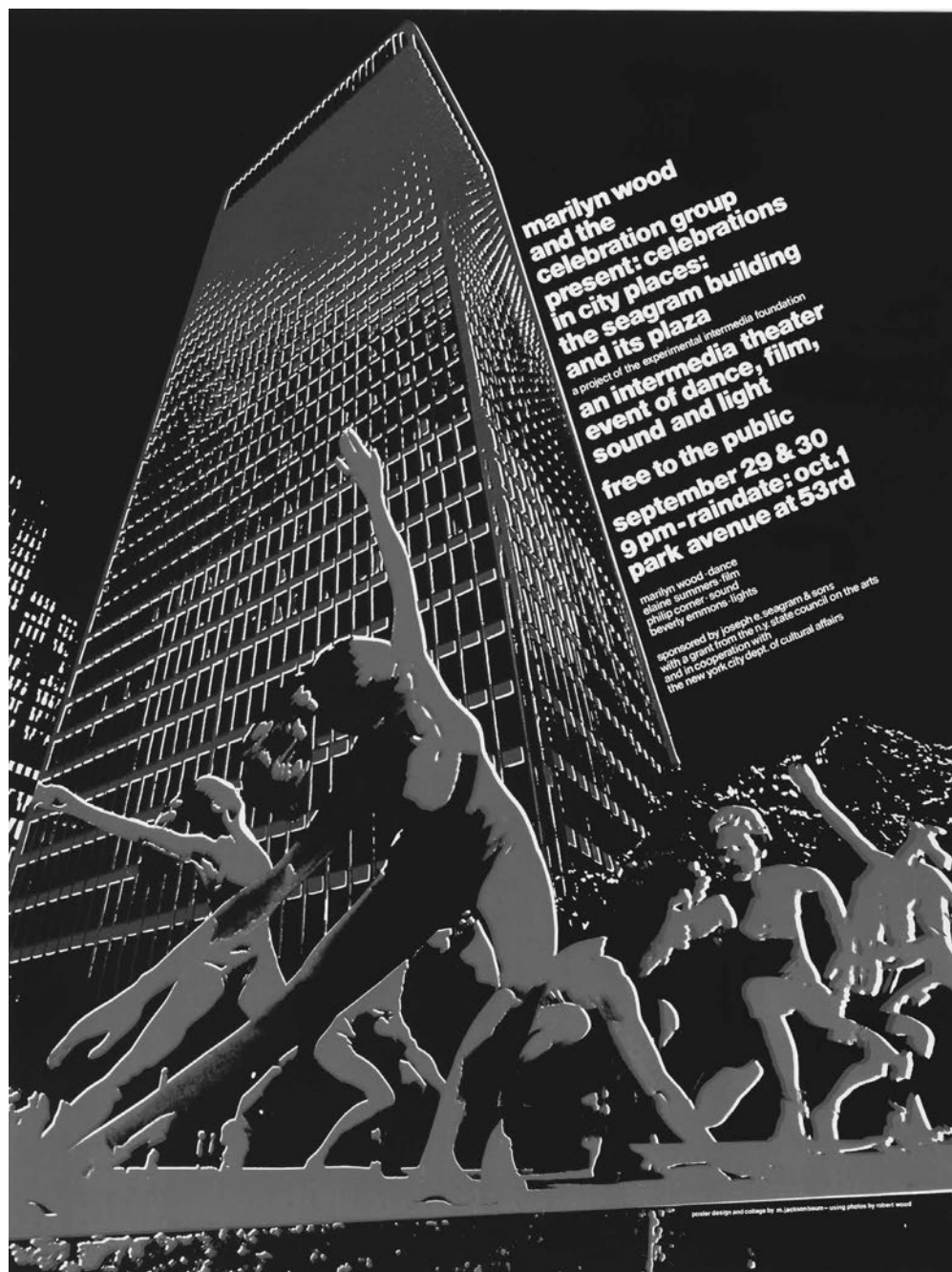


Fig 7 Poster della performance di Marilyn Wood con il Celebration Group, 'Celebrations in City Places: The Seagram Building and its Plaza', New York, 29-30 settembre 1972 (CCA, Montréal, Seagram Building fonds, AP134; © Canadian Centre for Architecture, Montréal).

re un programma per l'arte contemporanea²⁹. 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)³⁰.

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

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

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

THE JOVEM ARTE CONTEMPORÂNEA: ON BECOMING AN EXPERIMENTAL AND COLLABORATIVE LABORATORY

The Jovem Arte Contemporânea (JAC), organized by the Museum of Contemporary Art of the University of São Paulo in Brazil (MAC USP) between 1967 and 1974, emerged from earlier debates on the new ideals of the modern museum. Under the rubric of the laboratory, it was transformed into a space of experimentation and collaboration. Among the editions, the 1971 and 1972 JACs were not only the most self-critical, but also, by focusing on matters of space and process, the most committed to challenging the foundations of its exhibition design and catalogue production. The following text recounts those pivotal transformations, highlighting the importance of the JAC's catalogues to both artists and art historians, then and now, in establishing the sought-after 'experimentality' and 'collaborativeness' of its own exhibition spaces and practices.

From its first edition in 1967, the *Jovem Arte Contemporânea* (JAC), organized by the Museum of Contemporary Art of the University of São Paulo in Brazil (MAC USP), sought to distance itself from the traditional art salons to become a more encompassing annual exhibition that would showcase emerging young artists. Led by an internationally engaged Walter Zanini, the JAC was a reflection on previous debates on the new ideals of the modern museum and, under the rubric of the laboratory, transformed the exhibition into a space of experimentation and collaboration. While it is the 1972 JAC that has gained notoriety within Brazilian art-historical literature, it was the 1971 edition that ignited the discussion on the main concepts that would shift the JAC and the Museum of Contemporary Art of the University of São Paulo away from more hierarchical, merit-based, and consecrated approaches, towards a more open and decentralized exhibition-making practice. Amid a violently repressive dictatorship, the 1971 exhibition served as the initial stage for a self-analytical discourse in search of freedom, culminating in the 1972 exhibition as a safe haven for critically engaged practices.

In both these short temporary exhibitions, space and process were at the focal point, matters which reverberated towards the rethinking of the design of the exhibitions and their catalogues. While the art salons that the JAC sought to distance itself from valued ordered, polished, two-dimensional displays, these renewed approaches were designed to reflect the critical thinking of the ti-

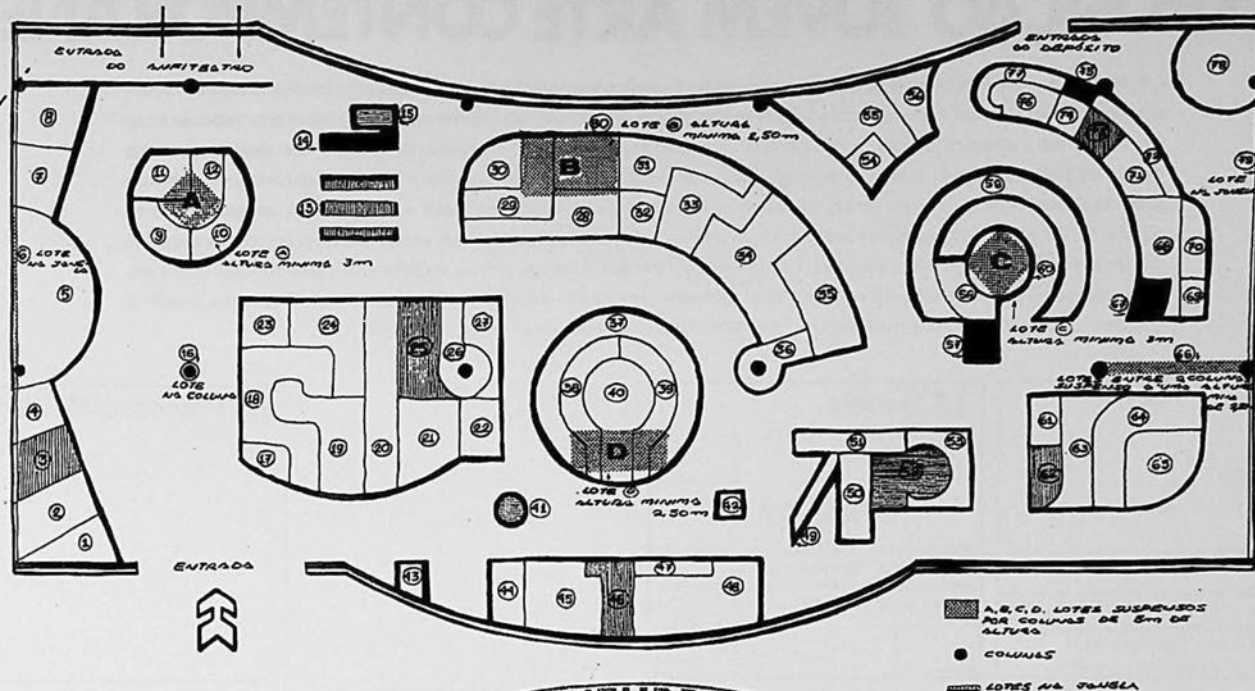
me, particularly those stemming from an already internationalized anti-white cube debate¹. Those, in contrast, perceived art and exhibition-making undissociated from the 'outside world' the white cube model sought to shun away and rather welcomed a more self-organising, open, participatory, and, thus, less standardised reorganizations of objects and spaces. The 1971 JAC reinforced these elements through the artwork exhibited and throughout the exhibition development phase, creatively documented within its catalogue, while the 1972 JAC made those more explicit within its design by dividing the exhibition space into randomly distributed open slots. For their particular exhibition and catalogue designs, both JACs have been compared to other more well-known approaches of the time, including the 1969 exhibitions *Live In Your Head: When Attitudes Become Form* at the Kunsthalle in Bern, the *Op Losse Schroeven* at the Stedelijk Museum in Amsterdam, and the 1970 *Information* exhibition at the Museum of Modern Art in New York which, apart from its well-ordered spatial setting, already pointed towards a shift in presenting a new generation of artworks within exhibition catalogues².

This article narrates the tumultuous debates and events that transformed the JACs in the early 1970s, culminating with how a particular open spatial design allowed for the ideal of the exhibition as an experimental and collaborative laboratory to come to fruition. The text, moreover, argues towards the importance of space and spati-

ality to both 1971 and 1972 JACs, highlighting how the exhibitions' catalogues were (and still are) a key element to the understanding and reconfigurations of their design.

The *Jovem Arte Contemporânea* (JAC)

The *Jovem Arte Contemporânea* (JAC) was a series of temporary exhibitions held at the Museum of Contemporary Art of the University of São Paulo (MAC USP) in Brazil from 1967 to 1974. Envisioned by the Museum of Contemporary Art's director Walter Zanini, the series was developed for emerging young Brazilian artists. In contrast to the art salons of the time "with their hierarchies of awards, their medals, their predominantly consecrated purposes"³, the JACs would instead take on a more "fomenting" role, by being more transparent, supportive, and somewhat democratic. The series would then have a jury, but it would be partially selected by the participating artists. It would still involve a form of evaluation of exhibited artworks for the purpose of allocating a prize, but this assessment would be public. The prize would take, instead, the form of an acquisition of artworks in supporting promising young artists while simultaneously expanding the museum's collection towards refreshing approaches. Artworks that would instead be sold during the exhibition would benefit from the museum's intermediation, who waived its fees. And, lastly, participants would have the chance to exhibit throughout the country, through the JAC's following itinerant format.



OUTUBRO

PROGRAMA							PROGRAMA
14	16	17	18	19	19	20	
INAUGURAÇÃO: SORTEIO DOS LOTES 15 hs. PERMUTAS - 1 das 16 às 18 hs.	PROCESSOS/MONTAGEM das 14 às 19hs.	PROCESSOS/MONTAGEM das 14 às 19 hs. VERIFICAÇÃO DOS PRO- GRAMAS DE TRABALHO das 16 às 17 hs.	PROCESSOS/MONTAGEM das 14 às 19 hs.	PROCESSOS/MONTAGEM das 14 às 19 hs. APRESENTAÇÃO DE PROPOSTAS das 20 às 21 hs. VERIFICAÇÃO DE OCUPAÇÃO E EVENTUAIS CANCE- LAMENTOS DE LOTES das 21 às 22 hs.	PROCESSOS/MONTAGEM das 14 às 19 hs. APRESENTAÇÃO DE PROPOSTAS das 20 às 21 hs. VERIFICAÇÃO DE OCUPAÇÃO E EVENTUAIS CANCE- LAMENTOS DE LOTES das 21 às 22 hs.	PROCESSOS/MONTAGEM das 14 às 19 hs. PERMUTAS-2 das 19 às 21 hs.	
21	23	24	25	26	27	28	
PROCESSOS/ MONTAGEM das 14 às 19 hs.	PROCESSOS/MONTAGEM das 14 às 19 hs.	PROCESSOS/MONTAGEM (encerramento) das 14 às 19 hs. APRESENTAÇÃO DAS PROPOSTAS (encer- ramento) das 19 às 21 hs. VERIFICAÇÃO DOS LOTES	APRESENTAÇÃO a partir das 20 hs.	DISCUSSÃO PÚBLICA DAS PROPOSTAS das 19 às 23 hs.	DISCUSSÃO PÚBLICA DAS PROPOSTAS das 19 às 23 hs.	ATRIBUIÇÃO DE VERBAS DE PESQUISA a partir das 15 hs. ENCERRAMENTO	

6ª EXPOSIÇÃO

JOVEM ARTE CONTEMPORÂNEA

MUSEU DE ARTE CONTEMPORÂNEA
DA UNIVERSIDADE DE SÃO PAULO

14 A 28 DE OUTUBRO DE 1972

PARQUE IBIRAPUERA

SÃO PAULO

BRASIL

pagina 79

Fig. 1 Page from the 1972 JAC catalogue, with the exhibition floorplan (© Museu de Arte Contemporânea da Universidade de São Paulo).

These shifts went in line with the context in which the Museum of Contemporary Art was founded in 1963 when the University received a generous donation from the city's Museum of Modern Art (MAM) and, in consonance with its educational purposes and social-cultural responsibilities, set to expand the knowledge on those and further contributions to the art of its time. Composed by the collection of Yolanda Penteado and Ciccillo Matarazzo (Museum of Modern Art's founder), the donation included pieces from major national and international artists such as Pablo Picasso, Joan Miró, Alexander Calder, Tarsila do Amaral, Anita Malfatti, Emiliano Di Cavalcanti, and Lygia Clark, as well as prized artworks from the São Paulo Biennial⁴.

It was only in 1967, however, that the Museum of Contemporary Art obtained a formal administrative status and ties to the University, along with the statutory aims of supporting and promoting creative practices, while conducting training and other University-related duties, promoting national and international cultural and artistic exchange, and maintaining and expanding a collection that would be representative of contemporary art⁵. This new phase of the Museum of Contemporary Art would therefore involve strengthening its relationships with University life, despite its difficulties in guaranteeing adequate budgets and sufficient staff. As promising as this integration looked like, the museum was still left to its provisory building at the Biennial pavilion, taking over five decades to achieve its final and proper space.

This spatial issue, of course, challenged the development of the museum's activities, leaving Zanini to hold exhibitions in other museums and related institutions⁶. The Museum of Contemporary Art also strategically made use of the itinerant format, starting with the *Jovem Desenho Nacional* [National Young Drawing] in 1963. This format enabled the museum to go beyond

the centrality of the Rio-São Paulo circuit, reaching a more diverse audience, from north to south. The Museum of Contemporary Art's itinerancy took on a more creative turn in 1968, when the museum proposed, together with the São Paulo railway company, exhibitions in an adapted train wagon by architect Lina Bo Bardi⁷. This *Trem da Arte* [Art Train], as it was called, would expand on Zanini's democratic beliefs of an art for all by circulating part of the Museum of Contemporary Art's collection across the country. This strategy consolidated, in curator and art historian Cristina Freire's view, Zanini's faith in "networks" as an operative element towards a "revolutionary museology"⁸.

This museological approach was also a product of the circumstances in which the museum emerged. With a reduced budget and staff, establishing a network of University professors, students, and associate artists was essential to its development. Zanini would extend this network further by proposing the creation of associations and other forms of cooperation between institutions, both nationally and internationally, such as done through the *Associação dos Museus de Arte do Brasil* [Brazilian Art Museums Association] from 1966 and the International Association of Biennials of 1981. These strategies were often combined with conferences and other gatherings and contributed to both the expansion and circulation of the Museum of Contemporary Art's collection and exhibitions beyond Brazilian territory.

Zanini's figure and own network were also fundamental to those early years of the museum. He was actively engaged in international committees and often brought up the relevance and richness of Brazilian and Latin American art to an international audience of museum directors and collectors. He frequently published and contributed in diverse ways to the disciplines of art history and museology, bringing back the debates

¹ Which was later summed up in Brian O'Doherty's seminal 1976 essay for *Artforum*, who perceived the wide-spread white cube exhibition design as an isolating and sanctifying device, "[...] constructed along laws as rigorous as those for building a medieval church": B. O'DOHERTY, *Inside the White Cube. Notes on the Gallery Space. Part I*, "Artforum", XIV, 7, 1976, pp. 24-30.

² H. LOUZADA, *Contrastes na cena artística paulistana: MAC USP e MAM SP nos anos 1970*, dissertação de Mestrado, Universidade de São Paulo, 2013.

³ W. ZANINI, *Apresentação*, in *1ª Jovem Arte Contemporânea 1967*, catálogo da exposição (São Paulo, MAC USP, 20 Setembro-19 Outubro 1967), São Paulo 1967, n.p.

⁴ An extended overview of the Museum of Contemporary Art's history and its collection can be found in A.G. MAGALHÃES, *Objecthood and Brazilian modernist narrative: the making of the São Paulo Museum of Modern Art and its primary collection*, in *The Challenge of the Object. Proceedings of the 33rd Congress of the International Committee of the History of Art / Die Herausforderung des Objekts. Akten des 33. Internationalen Kunsthistorikerkongresses*, conference proceedings (Nürnberg, 15-20 July 2012), edited by U. Großman, P. Krutisch, I. Nürnberg 2013, pp. 86-90.

⁵ S. KARPINSKI, *O MAC USP e seus Primórdios*, in *Biblioteca Walter Zanini*, editado por C. Freire, São Paulo 2017, 24-27.

⁶ C. FREIRE, *Museus em Rede: A Práxis Impecável de Walter Zanini*, in *Walter Zanini: Escrituras Críticas*, editado por ead., São Paulo 2013, pp. 22-102.

en vogue internationally to the national scene. This adds to his efforts in not only setting up a successful contemporary museum under inadequate conditions but in also strengthening Brazilian art locally and globally, leading the museum to be later referred to as ‘Zanini’s MAC’.

Overall, the creation of the Museum of Contemporary Art was set in a very different scenario from those of the Museum of Modern Art (MAM) and the Museum of Art of São Paulo (MASP), which were built by economically and politically powerful people, as independent institutions, and within a more favourable political context⁹. The Museum of Contemporary Art, in contrast, was founded just a year prior to a violently repressive twenty-one-year dictatorial regime, which would, particularly during its *anos de chumbo* [Years of Lead] from 1968 to 1974, censor and persecute members of the student movement and unions, shutting down key University directories.

The JACs addressed these social and political tensions not only through the exhibited artworks and artists but largely through its exhibition-making. Throughout the years, it shifted from a predominantly ‘traditional’ mode of displaying artworks on walls, as an observational and self-referential object, to a deconstructed exhibition space that made room for a much broader understanding of artistic practices – one that in fact reflected the art of its time. These changes were put forward partially by a growing need to ‘break free’ from all the repression that took over the nation, where any form of control or delimitation would be criticized and counterattacked. These tensions were then felt from both outside and inside museum walls and resulted in the questioning of its practices in all scales: from the juries, selection processes, imposed regiments and regulations, and spatial delimitations, to any other pre-defined concepts and methods that had not been open to collective debate and active partic-

ipation. These critiques were particularly heightened in the 1971 and 1972 *Jovem Arte Contemporânea*, leading the museum to take on a more self-critical approach and reconsider the JAC’s initial format.

While still maintaining a certain rigidity (with their juries, division of practices, acquisition prizes, and collection and market-oriented strategies), the initial format already suggested an awareness of a much-needed transformation of the art museum in the 1960s¹⁰, especially considering the debates that would follow the events of 1968 and the discourses on the anti-museum¹¹. Walter Zanini was no stranger to these discussions, having participated in several gatherings of the International Committee for Museums and Collections of Modern Art (CIMAM) throughout the years, where key international figures gathered to debate over the changing roles of museums and their challenges. The editions of 1969 in Brussels, 1971 in Paris, and 1972 in Warsaw, Łódź and Kraków particularly informed Zanini’s perspectives on the need for museums to establish a stronger connection with its public, for which he saw the potential for change in the active presence of artists in the museum¹². These meetings would then shape the following activities of the Museum of Contemporary Art, especially in its goal to expand its roles from a “collection organ” to an “agent of transformation”, where the museum becomes a co-author together with the artists and the public¹³.

These debates were in line with a previous renewal in museology – the topic of discussion of the previous edition of this journal – and which can be traced back to as early as the 1920s. The idea of the ‘new’ museum that should, according to Siegfried Giedion¹⁴, allow for the art currently under discussion to be heard, would later be reverberated in approaches in the 1960s and 1970s by figures such as Jean Cassou, of the Museum

⁷ Who had projected the world-renowned building of the Museum of Art of São Paulo (MASP) in the late 1940s.

⁸ FREIRE, *Museus em Rede...* cit., p. 30.

⁹ The Museum of Art of São Paulo was founded by media mogul Assis Chateaubriand in 1947, amid the Brazilian economic boom of the post-war, while the Museum of Modern Art was founded by businessmen, politician, and art patron Cicillo Matarazzo and his wife Yolanda Penteadó just a year later.

¹⁰ A debate that was also present within the General Conferences of the United Nations Educational, Scientific and Cultural Organization (UNESCO), particularly that of the 1960 in Paris with recommendations towards a more accessible museum and of 1970 and its Convention on the Means of Prohibiting and Preventing the Illicit Import, Export, and Transfer of Ownership of Cultural Property. The period also corresponds to a series of internal institutional conflicts and crisis of the International Council of Museums (ICOM), which culminated in a radical change of its structures and regulations by 1974.

¹¹ For an extended overview of the discourses of the time and particularly that of the anti-museum, see A. FRANKLIN, *Anti-Museum*, London-New York 2019.

¹² W. ZANINI, *Novas Potencialidades*, in *6ª Jovem Arte Contemporânea 1972*, catálogo da exposição (São Paulo, MAC USP, 14-28 Outubro 1972), São Paulo 1972, n.p.

¹³ ID., *Introversão, Extroversão do Museu de Arte Contemporânea*, in *Walter Zanini: Escrituras Críticas...* cit., pp. 112-114: 112.

¹⁴ S. GIEDION, *Lebendiges Museum*, “*Der Cicerone: Halbmonatsschrift für Künstler, Kunstfreunde und Sammler*”, XXI, 1929, 4, pp. 103-106.

Fig. 2 Page from the 1971 JAC catalogue, with the artwork list (© Museu de Arte Contemporânea da Universidade de São Paulo).



of Modern Art of Paris, who reclaimed the motto of the *museum as a laboratory* as a model for its reconfiguration¹⁵. Zanini would, in fact, reflect on Cassou's approach in *Problemas Museológicos* [Museological Problems], by exposing the pressing need for the modern museum to become a form of "experimental laboratory" in order to present art in its vanguard¹⁶. From the late 1960s, the JACs would gradually incorporate elements of this debate, leading researchers and art historians to interpret the 1972 JAC through the prism of the museum, and more precisely of the exhibition, as a labo-

ratory. This particular edition, due to its radical format, critical debates, and contrasting design, was extensively addressed in literature, becoming the most well-known of the series¹⁷. Its development, moreover, marks a pinnacle moment in the history of the JACs, ending just two years later. Most of its key principles, however, had been developed and tested in the prior edition of 1971 – an exemplary multi-scaled exhibition where all facets of its development had been collectively questioned, experimented with, and creatively documented through its catalogue.

¹⁵ W. ZANINI, *Problemas Museológicos*, in *Walter Zanini: Escrituras Críticas...* cit., pp. 107-113: 107.

¹⁶ *Ibidem*.

¹⁷ Among the key literature, are those by curator and professor of the São Paulo University Cristina Freire and Dária Jar-emtchuk. Among the international publications are S. MOURA, *Young Contemporary Art (1972): the exhibition as a forum during Brazilian dictatorship*, in *Histoire(s) d'exposition(s), actes du colloque* (Paris, Centre Pompidou, Institut National d'Histoire de l'Art, 6-8 Février 2014), sous la direction B. Saou-Dufrène, J. Glicenstein, Paris 2016, pp. 255-266, and E. SHTROMBERG, *Art systems: Brazil and the 1970s*, Austin 2016.



Fig. 3 Envelope of the 1971 JAC catalogue (© Museu de Arte Contemporânea da Universidade de São Paulo).

In between artworks, there were gaps

Since its conception in 1967, the *Jovem Arte Contemporânea* published a catalogue with each exhibition, with a list of exhibited artworks. As part of its transparent approach, the earlier versions were accompanied by a short presentation by Walter Zanini describing the jury's selection criteria, followed by the regulations of the call for participants, and the disclosure of the jury members (fig. 6). The catalogues, therefore, had more of a documentation role than anything. It was only in the 1971 edition that the exhibition catalogues gained a significantly different role, becoming a central piece in the exhibition making as a canvas for critical reflection that fed and translated the discussions taking place throughout the exhibition.

Titled *Consumo de uma Situação Artística* [Consumption of an Artistic Situation] the edition transformed the museum space into an arena of collective debate on the artistic values and consumption of contemporary art. This was a period in which the emergent practices were at the forefront of what Zanini called a "hostile" battle with a more conservative view¹⁸. This hostility was already a reverberation of previous confi-

cts between artists and critics, particularly those that resulted from the groundbreaking exhibition of 1967, *Nova Objetividade Brasileira* [Brazilian New Objectivity], at the Museum of Modern Art in Rio de Janeiro¹⁹. The exhibition was accompanied by a statement from the artists, among them the renowned Lygia Clark, Lygia Pape, and Hélio Oiticica²⁰, and a published catalogue with the basic principles and characteristics of the new vanguard. These highlighted a certain tendency towards a renewed appraisal of the object as art, in contrast to the hegemony of the two-dimensional canvas of previous traditions. Those emergent practices would stem partially from experiments with spatial structures and from a reinterpreted anti-art ideal, now perceived through art's 'openness' and its expanded communicative role. It would be driven, moreover, by art's collective character, not only in the sense of 'group works' but in its broader understanding of participation. Tying it all together would be a "general will towards construction" – an overall latent character of the Brazilian mode of creating, which, situated in its social and political contexts, would enable the country to identify its longed "cultural characterization"²¹. The-

¹⁸ W. ZANINI, *5ª Exposição Jovem Arte Contemporânea do Museu de Arte Contemporânea da Universidade de São Paulo*, in *5ª Jovem Arte Contemporânea 1971*, catálogo da exposição (São Paulo, MAC USP, 25 Agosto-26 Setembro 1971), São Paulo 1971, n.p.

¹⁹ For a brief history of the exhibition and a further argument towards the importance of the *Brazilian New Objectivity* within the practices and discourse of the time, see C. DUNN, 'Experimental or Experimental': *Avant-garde, Cultura Marginal, and Counterculture in Brazil, 1968-72*, "Luso-Brazilian Review", L, 2013, 1, pp. 229-252.

²⁰ An overview of these and other key Brazilian artists of the time can be found in SHTROMBERG, *Art systems...* cit., and S.B. MARTINS, *Constructing an Avant-Garde: Art in Brazil, 1949-1979*, Cambridge 2013.

²¹ H. OITICICA, *Esquema Geral da Nova Objetividade*, in *Nova Objetividade Brasileira*, catálogo da exposição (Rio de Janeiro, Museu de Arte Moderna, 6-30 Abril 1967), Rio de Janeiro 1967, n.p.

Fig. 4 Page from the 1971 JAC catalogue, with the key topics of debate (© Museu de Arte Contemporânea da Universidade de São Paulo).



se constructive modes would further be described as having a particular responsibility, especially amid a dictatorship, towards art's political, social and ethical positioning. Situated in the aftermath of the *New Objectivity*, the 1971 JAC contained elements of these principles, exposed through the artwork exhibited and through the catalogue's design.

Composed by artist Donato Ferrari – a recurrent collaborator of the Museum of Contemporary Art of the University of São Paulo –, the catalogue became itself an artistic statement. It was composed of single pages, filled with round-shaped holes, and distributed in a large envelope (fig. 3) – a very different format from the traditional booklet

previously used. While those previous catalogues served more as a documentation of exhibited artists and artwork, the 1971 edition expanded its contents to include a self-critical analysis. Among those, we find Carl Andre's text from his *Questions and Answers* (1969), published in the Parisian magazine *VH 101*, in 1970²². The text translated a series of interrogations on the definitions of art, artists, and their political conditions, situating the making of the 1971 exhibition within that hostile questioning of contemporary art's worth and purposes. Andre's questions were aligned with another by Ferrari on the following page: "In or out?", followed by a series of images and their subtitles, illustrating the edition's key topi-

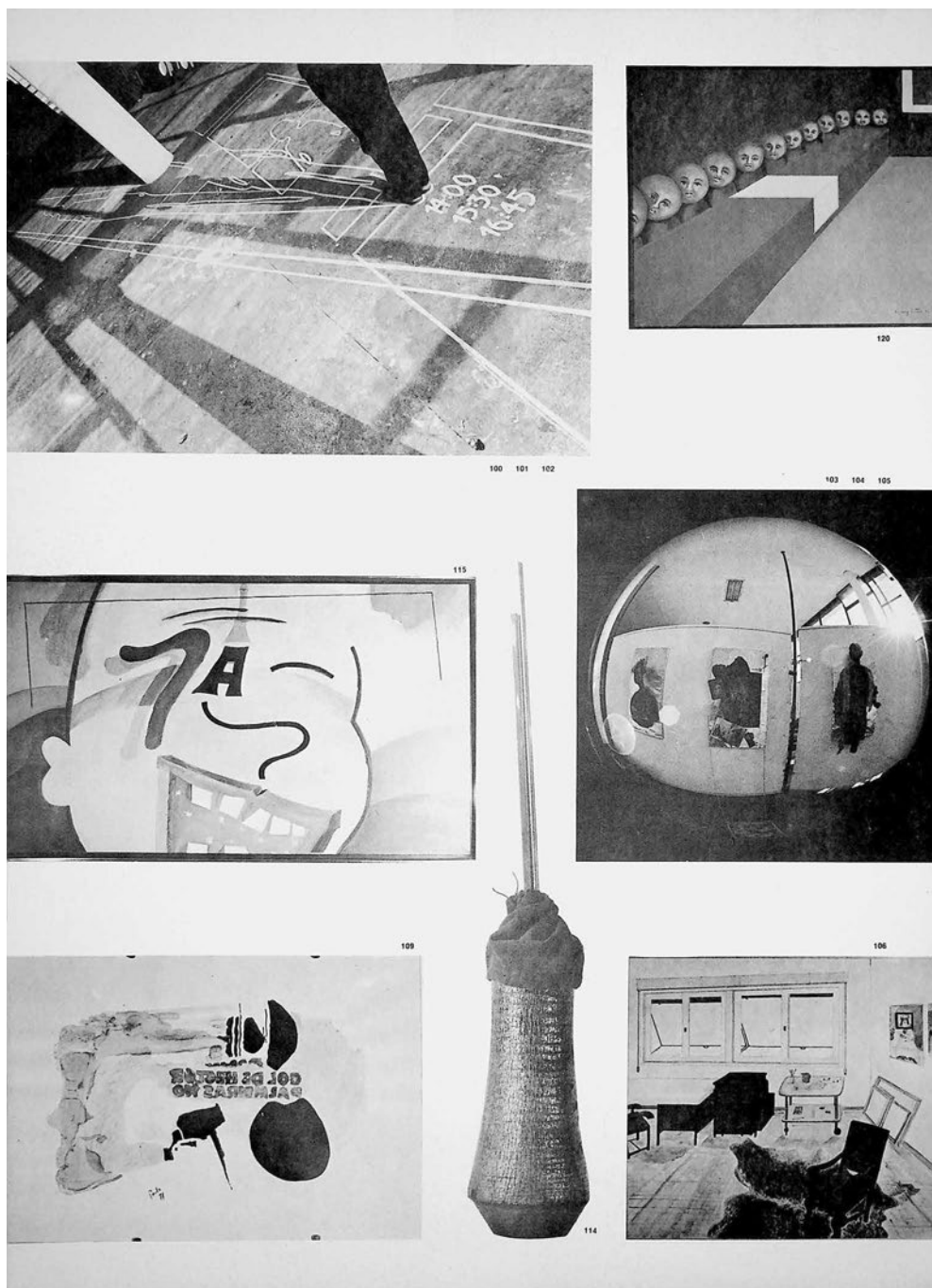


Fig. 5 Page from the 1971 JAC catalogue, with Okumura's artwork (top left) and other spatial and object-oriented practices (© Museu de Arte Contemporânea da Universidade de São Paulo).

cs of debate: “The artworks”, “The jury”, “The situation”, “The consumption”, and “The cutting and cropping”²³. This last element was accompanied by what seems to be a detachable cut-out of an image of the jury (fig. 4).

The catalogue concludes with the usual list of artists, artworks, and their images, but now precluded by a last critical remark that stated “In the artworks’ relationships also a hole”²⁴, followed by another series of cut-outs, thus suggesting that there were missing elements and gaps everywhere, even among the artworks themselves (fig. 2). The elements highlighted in the catalogue corresponded, moreover, to a series of transformations set in motion during the exhibition’s deve-

lopment. To begin with, and as a result of heated debates between the artists and the exhibition committee, all applicants were to be accepted due to the “[...] subjective implications of the judgment and its cultural dirigisme”²⁵. This is perhaps what Ferrari’s ‘cutting and cropping’ referred to, as the selection process meant cutting some artists and processes out of ‘the picture’, much like the holes in the catalogue. It also suggested that the sense of transparency towards the selection criteria that the JACs promoted from its early stages was no longer enough: it now had to be cut off altogether. This dissolution of the selection process, therefore, meant that a certain curatorial role enacted by the jury and the exhi-

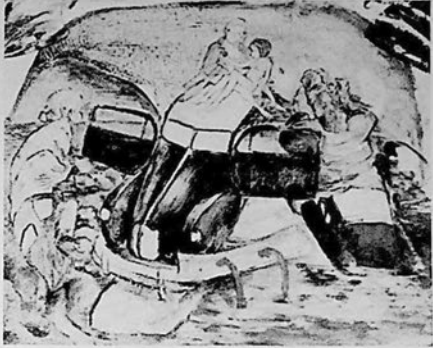
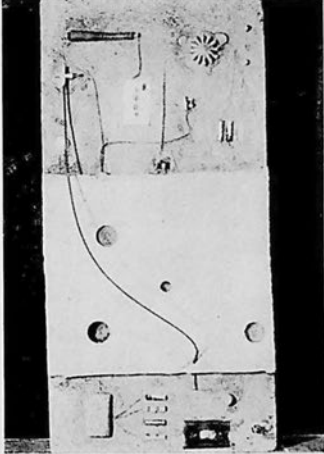

²² C. ANDRÉ, *Questions and Answers*, “VH 101: Revue Trimestrielle”, I, 1970, pp. 105-106.

²³ *Entra ou Não Entra?*, in *5ª Jovem Arte Contemporânea 1971...* cit., n.p.

²⁴ *Na Relação das Obras Também um Furo*, in *5ª Jovem Arte Contemporânea 1971...* cit., n.p.

²⁵ ZANINI, *5ª Exposição Jovem Arte...* cit., n.p.

Fig. 6 Page from the 1967 JAC catalogue with the list of artworks (© Museu de Arte Contemporânea da Universidade de São Paulo).

<p>ACKER, José Antônio van Nasc. em S. Paulo, 1931</p> <ol style="list-style-type: none"> 1. Tentação de Adão e Eva Óleo s/ tela — 41 x 50 2. Adão e Eva e o Demônio Científico Óleo s/ tela — 49 x 29 3. Expulsão do paraíso Óleo s/ tela — 51 x 41 	
<p>ALVES, Rudy Pythágoras Nasc. em S. Paulo, 1947</p> <ol style="list-style-type: none"> 4. Eletricidade Cimento e ferro — 100 x 50 5. Hidráulica Cimento — 100 x 50 6. Luz Cimento e visco — 120 x 40 	
<p>AMADEO Júnior, Ricardo Nasc. em S. Paulo, 1945</p> <ol style="list-style-type: none"> 7. Menino de ouro Guache — 86 x 61,5 8. Desespêro Guache — 77,5 x 59 9. Sonho Tinta plástica (P.V.A.) — 123 x 86 	

²⁶ Id., *Introversão, Extroversão...* cit., n.p.

²⁷ On the history of the group, their relevance and continuous collaborations, see T. MAIER, *De individualidade ao coletivo: Uma conversa com Lydia Okumura e Genilson Soares*, "Journal of Lusophone Studies", V, 2020, 1, pp. 140-171.

²⁸ The work in question, *A Cêrca da Natureza*, was described as an intervention piece set across the ramps of the museum in which the public had to uncover a hidden passageway through three consecutive 2x4 meters wooden panels in order to enter the exhibition space. The emphasis of the work was then not on its materials, but rather on the passage one had to take.

²⁹ For key historical accounts on Brazilian Concrete art and Popcretos, see W. CORDEIRO, *Concrete Art*, in Waldemar Cordeiro: *Fantasia Exata*, catálogo da exposição (São Paulo, Itaú Cultural, 3 Julho-22 Setembro 2013), editado por A. Cordeiro, São Paulo 2014, pp. 264-321; Id., *Semantic Concrete Art*, in Waldemar Cordeiro... cit., pp. 426-428; A. CAMPOS, *Waldemar Cordeiro: Points of departure and arrival*, in Waldemar Cordeiro... cit., pp. 462-467. For an extended overview on those, see N. BRIZUELA et al., *Waldemar Cordeiro: Bits of the Planet*, online exhibition <https://www.bitsoftheplanet.net/> (last accessed 9 September 2024); and on conceptual art in Brazil, see *Conceptual Art: A Critical Anthology*, edited by Alexander Alberro and Blake Stimson, Cambridge 2000.

bition organisers (albeit the term 'curator' had never been used) was now perceived, through the prism of the gatekeeper, as questionable. The jury, however, was still responsible for the acquisition-prizes. But, for the first time in the history of the JACs, instead of buying an artwork, the museum assigned a 'research budget', and most surprisingly, to a collective.

These changes broke with the JAC's early foundations: it not only dismantled the basis of the selection process, but it shook up the pillars of what Zanini called the "collection organ"²⁶. In other words, instead of acquiring and consequently expanding the museum's collection with finished works by single artists as it had done

in the past, the museum bet instead on a work by the *Grupo Conceitual*, formed by artists Lydia Okumura, Carlos Alberto Asp, Genilson Soares, and Francisco Iñarra²⁷, which focused on process more than anything else²⁸. The artwork was, in fact, representative of the overall diversity of formats present that year, in contrast to the excessive two-dimensionality of the prints, drawings, and paintings exhibited in the previous editions. This diversity was a reverberation of the experiments with Concrete Art, Pop Art (*Popcretos*), and Conceptual Art in Brazil²⁹, but also a direct result of the *New Objectivity* outlined just a few years earlier with their tendencies towards participatory and collective practices.

These shifts in art-making were already being felt by Walter Zanini, who had recognized in the previous editions a growing number of objects and spatial structures³⁰. In the 1971 exhibition, this spatiality was particularly present in both Lyda Okumura and Genilson Soares's individual submissions. Okumura's work involved marking the projected shadow of her body onto the exhibition floors by making use of the natural light which entered the exhibition space through its large glass window panes, showing the shadow's transition in time (fig. 5). Soares's work also made use of the natural light to cast a shadow over a painting of a cloud traced onto the museum's windows but included the participation of the visitor who was then invited to imagine an additional landscape. An emphasis on the process can also be seen in these artworks, through not only its participatory traits and involving character but also through the temporal input of these pieces. These and other process-oriented artworks emphasized a much-needed reordering of the museum, as they required another use and understanding of the exhibition space. This, naturally, had a direct impact on its design. The museum building and its spatial structures were now part of the artworks, as they became more distributed, involving, and participatory. The exhibition's design needed to be less structured, in order to literally 'give space' for a new generation of artworks and their mutability, malleability, performativity and open-ended formats. This approach contrasts with a yet very present understanding of exhibitions as a space that merely contains and displays artworks and artefacts, when not perceived under the almost two-century-old conception of exhibitions as spaces to be experienced in a controlled and ordained manner, where predetermined passageways guide the transition of visitors and their gaze from one observational object to another³¹.

The title of the 1971 JAC itself, *Consumption of*

an Artistic Situation, would highlight this turn towards spatiality and the object. By aligning with the current debates on the rising art markets and its overspread consumerism of the late 1960s and early 1970s, the title suggested an alternative form of consumption to be made, that is, one that perceived artistic practices more as situated processes, and less as objects to be bought. *Situations* was also the title of a series of talks during the 1971 JAC on the current context of Brazilian art. The talks were part of its newly expanded programme, which now included performances, poetry readings, concerts, and experimental film projections. Many of these were organized and composed by the collaborative efforts of the faculty and students of the University of São Paulo. This was, therefore, a much more involving exhibition programme, especially in regard to the academic and research community it was situated in. It was aligned, moreover, with Zanini's ideals of an open and democratic museum, one which took the public's active involvement into account. The 1971 JAC was, therefore, undoubtedly a decisive turn away from the art *salons*, but also from the idea of exhibitions as spaces for the mere display and contemplation of objects and from the 'fierce capitalist claws' of expanding commercial galleries, towards a more collective and process-oriented space.

Finally, the 1971 exhibition catalogue suggests that this particular edition was, more than anything, an exhibition *in process*. "In the artworks' relationship also a hole"³², echoed its pages. These "holes" were gaps, open wounds, in the relationships between the jury and the artists, the artists and the exhibition space and its public, and between the museum and its community – all set in motion through their shared relationship with the artworks to be exhibited. But, by opening up the debate early on to include the artists, it shifted its focus towards the dismantling of its own foundations and opened itself up to its

³⁰ W. ZANINI, *Apresentação*, in *3ª Jovem Arte Contemporânea 1969*, catálogo da exposição (São Paulo, MAC USP, 27 Novembro-23 Dezembro 1969), São Paulo 1969, n.p.

³¹ On which sociologist Tony Bennett has addressed and expanded through his seminal works: T. BENNETT, *The Exhibitionary Complex*, "New Formations", IV, 1988, pp. 73-102, and ID., *The Birth of the Museum: History, Theory, Politics*, London-New York 1995.

³² *Na Relação das Obras Também um Furo*, in *5ª Jovem Arte Contemporânea 1971...* cit., n.p.

Fig. 7 Page from the 1972 JAC catalogue, with images of the artworks in their diversity (© Museu de Arte Contemporânea da Universidade de São Paulo).

reworkings. By reviewing its own ‘situation’, the 1971 JAC sought to suture those gaps. This process, however, did not end there. It rather signaled a museum in the process of ‘opening up’ to become something else entirely: an ‘experimental and collaborative laboratory’.

On Becoming a Laboratory

In its exhibition catalogue, José Geraldo Vieira, a key member of the JAC committee and collaborator of the Museum of Contemporary Art throughout the years, argued that the 1972 exhibition was in line with the new duty of contemporary museums in becoming “operational research laboratories” that would bring into their centres “artists, critics, and public”³³. His discourse clearly stemmed from Walter Zanini’s earlier writings on Jean Cassou’s summoning of the laboratory as a model for a renewed museology that would allow for the art of the present to be experienced in its making³⁴. In this regard, Zanini was well aware that the laboratorization of the museum and its exhibitions, exponentially reiterated throughout the 1970s together with the idea of the ‘open museum’, was nothing new³⁵. In fact, the idea that the museum should become something like a laboratory can be found in the writings of Smithsonian Institute’s George Brown Goode on imagining the museums of the future, already in 1889³⁶. Later, the motto permeated the ideals of figures such as Richard F. Bach of the New York Metropolitan Museum of Art, of artists Kazimir Malevich and Aleksandr Rodchenko, followed by Hannover Museum director, Alexander Dörner – spanning from 1919 to 1920. In the late 1920s, we find it in the writings of Fogg Art Museum’s Edward Forbes, and later in the 1940s and 1950s in the works by Alfred Barr and Victor D’Amico for the New York Museum of Modern Art. Nowadays, we see the laboratory being extensively claimed in and as the museum, across the

globe, in different formats, and for a multitude of purposes³⁷.

A more prominent recognition of the 1972 JAC as a laboratory, however, would only be seen in the Brazilian literature at the turn of the twenty-first century, mainly through the work of Cristina Freire, but also in those by Dária Jaremtchuk, Tatiana Sulzbacher, and Heloíse Louzada³⁸. Apart from Freire, all had attributed this laboratorization of the exhibition to the figure of Walter Zanini, although it was Vieira who explicitly says it on the 1972 catalogue and despite the laboratory’s long-standing relationship with museums. Zanini, in contrast, would describe the edition’s space through concepts such as the “work hangar”³⁹ and the “workshop of artistic practices”⁴⁰, while making an effort to establish a distinction between the exhibition ‘environment’ from that of the atelier and the enclosed spaces of art schools⁴¹. The interpretations found in literature, although misplaced, were nevertheless not far from the facts, as they also drew from Zanini’s shared visions of the 1972 exhibition in becoming a space where emergent and collectively-held practices would take place. Aligned with the diversity of ‘experiments’ conducted by both the organization committee and the artists, with the participation of the public, it is understandable that the 1972 JAC would be reiterated as an “experimental and collaborative laboratory” at the turn of the century (fig. 1).

The general ‘collaborativeness’ and ‘experimentality’ attributed to this exhibition in literature seem to also stem from the series of shifts that had been set in motion in the previous JAC. Those culminated in the 1972 edition’s full dissolution of the jury committee, promoting a less hierarchical and more decentralized production; in the division of the exhibition space into eighty-four oddly-shaped lots, unmediated and marked only by white lines on the floor which, aligned with a randomized draw system *in lieu*

³³ J.G. VIEIRA, *Verbete Ocasional*, in *6ª Jovem Arte Contemporânea 1972...* cit., n.p.

³⁴ ZANINI, *Problemas Museológicos...* cit., pp. 107-113.

³⁵ FREIRE, *Museus em Rede...* cit.

³⁶ G.B. GOODE, *The Museums of the Future*, in *The Museums of the Future. From the Report of the National Museum, institutional reports (1888-89)*, Washington D.C. 1891, pp. 427-445.

³⁷ L. CARREIRA, *The Exhibition Space as a Laboratory*, doctoral thesis, University of Southampton, 2024 (unpublished).

³⁸ D.G. JAREMTCHUK, *Jovem Arte Contemporânea no MAC DA USP*, dissertação de mestrado, Universidade de São Paulo, 1999; T. SULZBACHER, *Laboratório no Museu*, in *18º Encontro da Associação Nacional de Pesquisadores em Artes Plásticas Transversalidades nas Artes Visuais*, anais do congresso (Salvador, UFBA, 21-29 setembro 2009), Salvador 2009, pp. 2856-2867; H. LOUZADA, *O museu como laboratório: Análise da exposição VI Jovem Arte Contemporânea*, “Midas”, 7, 2016: <http://midas.revues.org/1130> (last accessed 9 September 2024).

³⁹ ZANINI, *Novas Potencialidades...* cit., n.p.

⁴⁰ O. KRÜSE, *Lixo, Galinhas, Miolo de Boi: Uma Exposição de Arte*, “Folha de São Paulo”, 28 Outubro 1972.

⁴¹ ZANINI, *Novas Potencialidades...* cit., n.p.



Fig. 8 Page from the 1972 JAC catalogue, with images of the spatial divisions (© Museu de Arte Contemporânea da Universidade de São Paulo).

of a selection process, resulted in a spatial distribution based on luck; in its implied refusal of any criteria based on merit or artistic standard, accompanied by an openness towards all ages, nationalities, and modes of production; in the active encouragement towards process-based, object and spatially-oriented practices, and collectively-developed works; and, lastly, in the refusal by all artists of the acquisition-prize who then collectively agreed on allocating its budget to the development of a catalogue that would be representative of the otherwise ‘unattainable’ experiences that took place that year, through a series of texts, but mainly photographs, diagrams, plans and sketches of the exhibition space, its proposed design and performed artworks (fig. 1).

Those experiences were marked by multi-layered and critically-embedded pieces such as those by artists Roberto Smith, Paulina Rabinovich, and Papa, which included twenty-five living hens, disturbing neighbouring artists with their odour, faecal matter, and ongoing clucks; by the decomposing ox carcass by Fernando Novaes Correia, later confiscated by local authorities, almost leading to a collectively-held barbecue as a form of protest⁴²; and by the several performances, happenings, and readings held amid an exhibition space filled with the most varied ‘materials’, including popping paper bag sounds, garbage, live rabbits, and putrefying fruits – all of which were open to public participation from day one of construction (fig. 7).

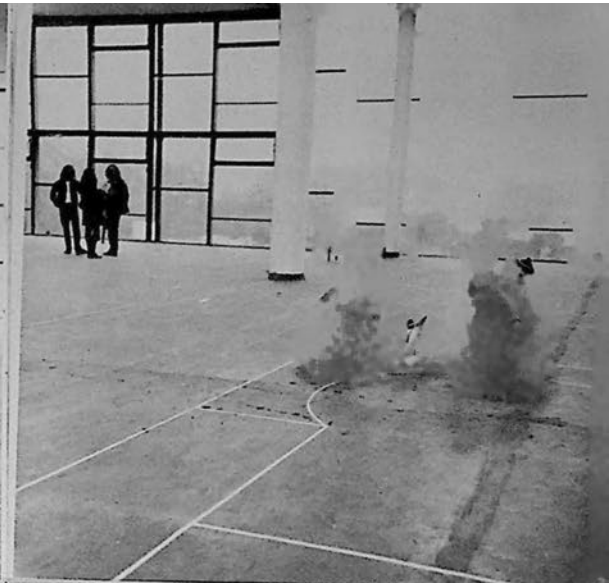
These practices all had, in one way or another, a strong spatial component, as the randomly allocated lots required artists to readapt or propose projects based on this delimitation. This particular design and division of the space, or the lack thereof, sparked disputes among artists and unmerciful reviews from critics, but also promoted a culture of collective gathering and contribution. Space was shared, redistributed, and even sold, making therefore matters of spatially a fun-

damental element of the exhibition design and its development. Its importance, however, did not gain the same recognition in literature which, in consonance with a certain “curatorial discourse of exhibition history”⁴³, centred their analyses instead on the figure of the curator, now attributed to Zanini, and in spite of the collective character of all the Museum of Contemporary Art’s activities. And, although the more contemporary readings of the events of the early 1970s at the Museum of Contemporary Art of the University of São Paulo did make use of the exhibition catalogues as documental resources, they delved more into text analysis and less into their material and spatial invocations. While the 1971 catalogue exposed both figurative and actual gaps found amid the display of the artworks through its paper cuttings, the 1972 catalogue brought matters of spatiality into the spotlight through those series of photographs, diagrams, plans and sketches of the exhibition space and the exhibited artworks (fig. 8).

Space, therefore, should have been a fundamental element in the conception of the exhibition as a laboratory, particularly when such attributions are often perceived through the ideals of the laboratory as a historically established space where experiments are conducted (and at times, collaboratively) and when the formats and mode of distribution of the exhibition were not only aimed towards but also a key condition of the artworks’ ‘experimentality’ and ‘collaborativeness’. Particularly as it was a certain ‘openness’ of the space – translated here through the exhibition’s design with its unique lack of walls and hard spatial divisions, along with the relative absence of rigid formats and standards, as well as through the artists’ active refusal of restrictions – that enabled the 1972 exhibition to become ‘experimental’ and ‘collaborative’ in the first place, thus contributing to the unprecedented exhibition design of the *Jovem Arte Contemporânea*.

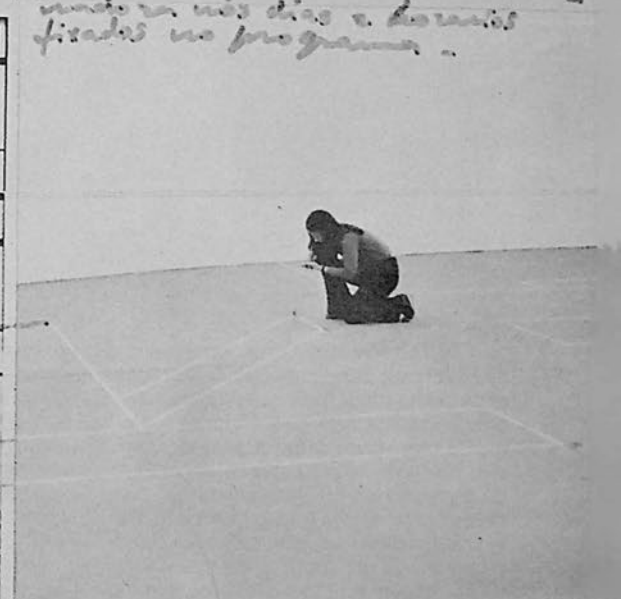
⁴² Novaes’ artwork is perhaps the one that gained more public attention, both within local media at the time and later within Brazilian art-historical literature. For more details on its importance to the history of the 1972 JAC, see E. SHTROMBERG, *Enchanted Carcass (1972): Sensory Overload and the Institutional Challenge of Decaying Art*, in “Third Text”, 26, 2012, 6, pp. 665-674.

⁴³ F. VOGEL, *Notes on Exhibition History in Curatorial Discourse*, “On curating”, 21, 2013, pp. 45-53.



14 PERMUTA I

Somente serão consideradas se devidamente comunicadas e autorizadas pela comissão coordenadora nos dias e horários fixados no programa.



ALDO ROSSI PER *PITTI UOMO*. IL VIAGGIO DELLA CABINA DELL'ELBA: DA SUGGERIZIONE SENTIMENTALE A ELEMENTO DELLO SPAZIO SCENICO

Many architectures obsessively designed by Aldo Rossi throughout his life exemplify the notion of unexpected journeys. Some of these journeys are tangible, such as the Teatro del Mondo featured in the crossing from Venice to Dalmatia (1980). Other, however, are abstract, existing solely within the imaginative realm of the architect's design vision. In Rossi's imaginative formal vocabulary, marked by a rarefaction of elements in favor of an absolute complexity of an intricate compositional complexity, the Cabina dell'Elba is one of his most recurrent subjects. First appearing in a series of drawings from 1975, it evokes memories of Rossi's childhood on the island of Elba. Over time, it evolved into a "functional unit" within the Student's House project in Chieti (1976), a mass-produced piece of furniture (1982), and ultimately, the central feature of the GFT (Gruppo Finanziario Tessile) installation for the Pitti Uomo event in Florence in 1985. Drawing on unpublished documents, this contribution traces the Cabina dell'Elba's journey through Rossi's body of work, illustrating its pivotal role in shaping the final configuration of the Florentine exhibition in which Rossi stages a space of experimentation: the "stage" is occupied by a sort of metaphysical square in which cabins replace buildings.

A partire dal marzo 1984 Aldo Rossi (1931-1997) progetta l'allestimento dello stand del Gruppo Finanziario Tessile (GFT) per un'importante vetrina del mondo della moda: la kermesse *Pitti Uomo* 1985, organizzata all'interno del padiglione progettato da Pierluigi Spadolini (1922-2000) alla Fortezza da Basso di Firenze.

Per l'occasione Rossi trasforma il display dei prodotti vestitari in un luogo immaginario: una sorta di piccola piazza metafisica – o anche, come vedremo, palcoscenico – dove gli unici abitanti sono i suoi oggetti d'arredo: le cabine dell'Elba prodotte in legno dall'atelier artigianale di Bruno Longoni, circondano uno spazio vuoto caratterizzato esclusivamente da un gruppo di sedie AR2¹ (in legno, anch'esse fabbricate dal laboratorio canturino) e dai manichini (fig. 2).

Per quale ragione Rossi progetta per la GFT? Per comprenderlo va innanzitutto chiarito quale attività facesse la GFT e perché essa si affidi a un progettista così affermato come era Rossi alla metà degli anni Ottanta.

Aldo Rossi e la GFT

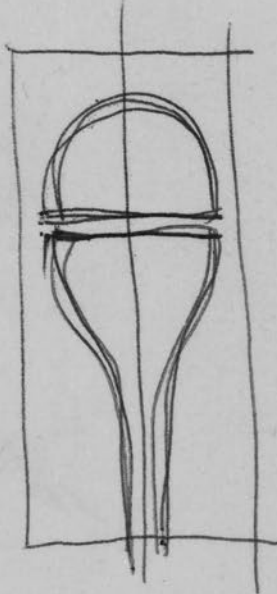
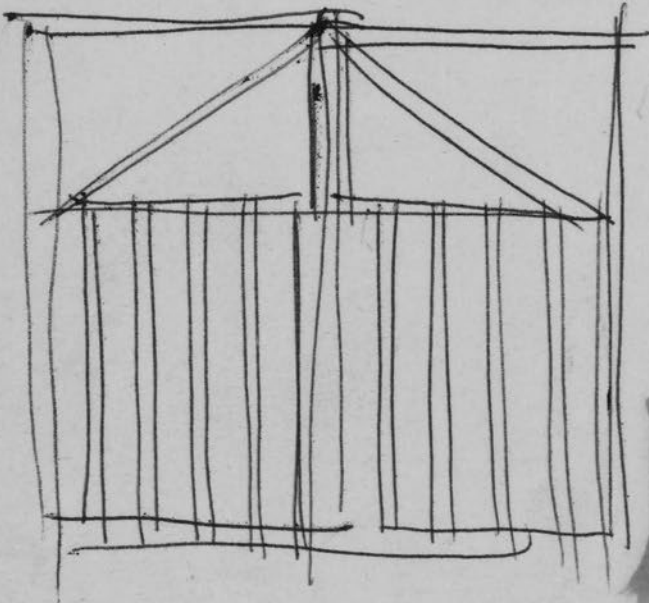
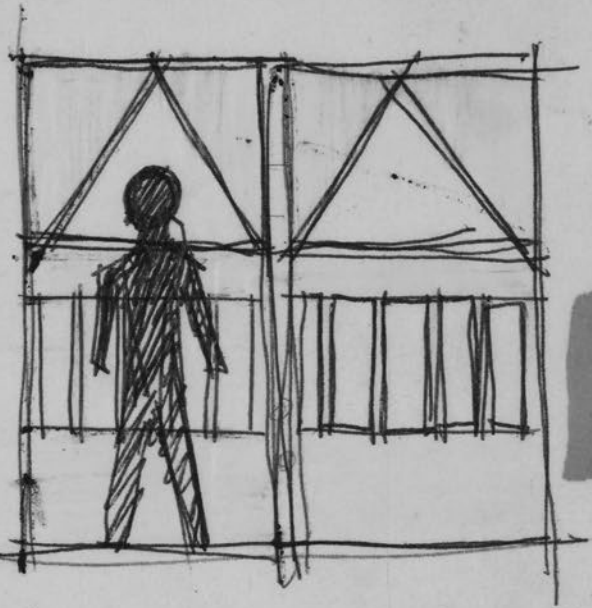
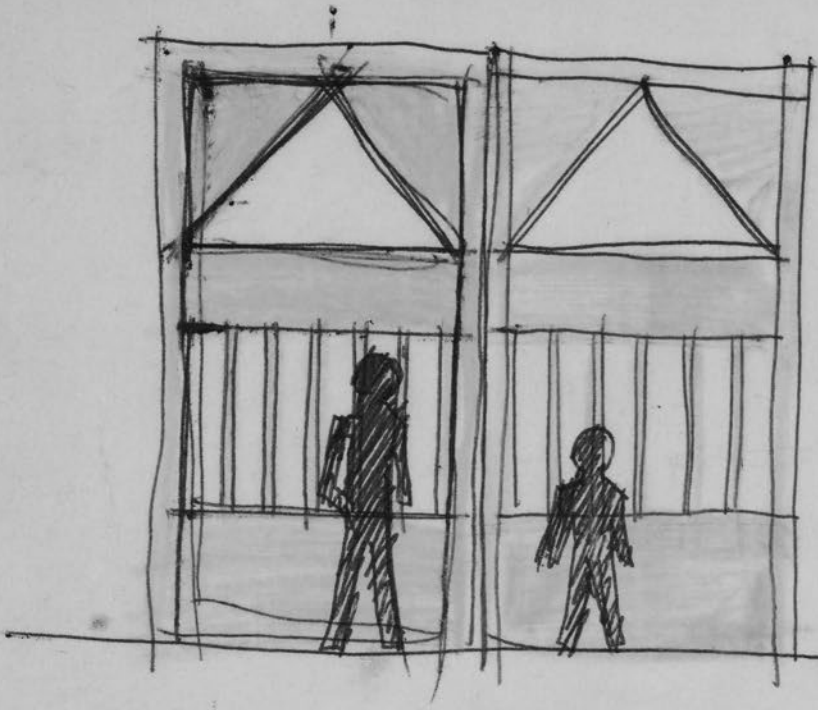
Come per numerosi altri gruppi industriali, la storia del Gruppo Finanziario Tessile è legata a quella di facoltose famiglie particolarmente conosciute all'interno di un circoscritto territorio, in questo caso piemontese. Sono due i nuclei famigliari fondamentali per la formazione del gruppo: i Rivetti, che iniziano la propria avventura nell'industria laniera nel biellese a partire dagli anni Ottanta dell'Ottocento, e i Levi, to-

rinesi, analogamente attivi nel campo del commercio all'ingrosso dei tessuti già dalla fine del XIX secolo². Solo a partire dal 1930 le attività delle due famiglie convogliano in un'unica società, che prende il nome di Gruppo Finanziario Tessile, con sede a Torino, finalizzata al commercio dei tessuti e dell'abito sartoriale fatto su misura³. I Levi gradualmente abbandonano la società e con la sola famiglia Rivetti al comando, in concomitanza con gli anni del boom economico, la GFT vive un periodo economicamente florido. Il Gruppo comincia così un'intensa attività di ricerca e sviluppo volta, diversamente dagli anni precedenti, a lanciare la società nel settore dell'abbigliamento confezionato, ovvero alla produzione in serie della moda pronta⁴. Ed è in tale fase – gli anni Sessanta del Novecento – che inizia a svilupparsi l'interesse per il mercato europeo⁵, costituendo i prodromi di un'operazione che fece di GFT un colosso del campo della moda a partire dalla metà degli anni Settanta. Prima Pier Giorgio (1927-1983) e in seguito, a partire dal 1983, Marco Rivetti (1943-1996) – amministratore delegato del Gruppo – affiancano alla produzione in serie, quella di linee di *pret-à-porter* firmate da noti stilisti, distribuendole in tutto il mondo⁶. Il Gruppo diviene così una grande holding industriale allo scopo di coordinare una notevole costellazione di società operanti nel campo dell'alta moda.

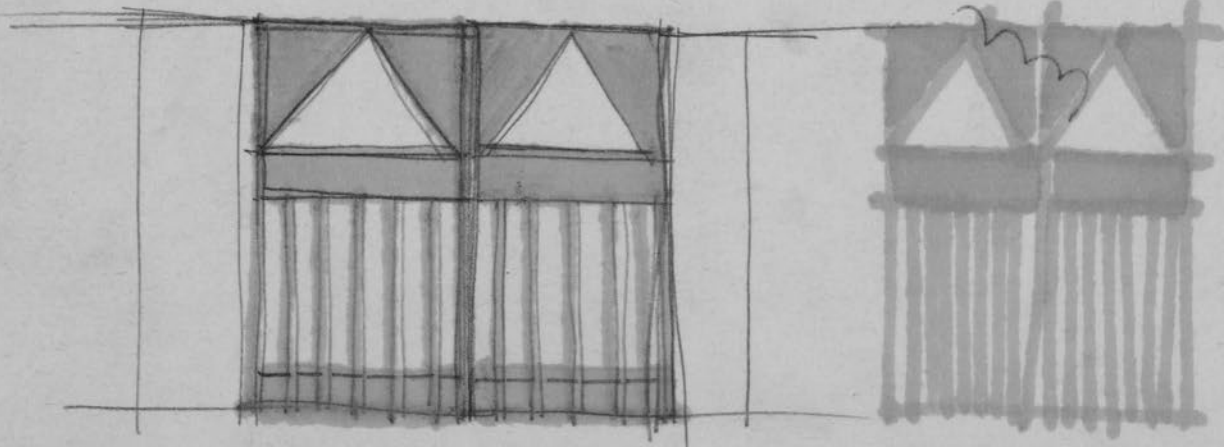
Nella prima metà degli anni Ottanta – avvicinandoci dunque agli anni che interessano il nostro studio –, una volta conquistato il mercato

europeo, la GFT si apre verso un mercato planetario: Stati Uniti, Messico, Russia e Cina⁷. “La scelta di aprirsi a itinerari [...] di frontiera, accordando a essi libertà di sperimentazione – dichiara Marco Rivetti nel 1984 – ci appare [...] una via possibile per mantenere autonomamente il rapporto con l'evoluzione del gusto e del costume”⁸. La crescente internazionalizzazione delle attività della GFT è tale da determinare sia un mutamento delle politiche commerciali, sia un forte ammodernamento degli orientamenti manageriali⁹: formalizzando una tendenza culturale ed economica già in nuce negli anni precedenti, il marchio – dato lo status di leader del settore in molti paesi nel mondo – cerca una nuova rappresentatività e lo fa attraverso l'arte, l'architettura e il design. Marco Rivetti sceglie infatti di collaborare con artisti e architetti per allestire, costruire e organizzare gli avvenimenti, gli stand e le esposizioni in cui il Gruppo viene coinvolto: “Qui, per cultura – dichiara Rivetti – non intendo solo le operazioni di sponsorizzazione o di promozione, ma ciò che significa in senso proprio, vale a dire, come stile, come modello di vivere la vita”¹⁰. A testimonianza di quanto la cultura diventi per GFT un importante veicolo economico, a partire dal 1985 Rivetti ricopre anche la carica di presidente del consiglio di amministrazione del Museo d'Arte Contemporanea del Castello di Rivoli.

Pitti Uomo 1985 è dunque uno dei primi momenti significativi in cui le nuove politiche GFT vengono messe in atto. E Rossi è solo il primo



Handwritten notes: $15/5/51$, $15/5/51$, $20/5$



¹ Aldo Rossi. *Design 1960-1997. Catalogo ragionato*, catalogo della mostra (Milano, Museo del Novecento, 29 aprile-6 novembre 2022), a cura di C. Spangaro, Cinisello Balsamo 2022, pp. 80-83.

² Archivio di Stato, Torino (d'ora in avanti AST), *Corte*, GFT, 2419, fasc. 6, *Casa Aurora*, dattiloscritto senza data.

³ P. BERGAMINI, *Profilo strategico e organizzativo di un'azienda di abbigliamento: esame di un caso concreto*, tesi di laurea, Università degli Studi di Torino, 1988-1989, pp. 109-114 (AST, *Corte*, GFT, 2393, fasc. 4).

⁴ Ivi, p. 134.

⁵ AST, *Corte*, GFT, 2419, fasc. 6. Nel 1992 viene creata GFT Deutschland. Di seguito GFT France (1963), GFT Great Britain (1968) e GFT Nederland (1969).

⁶ BERGAMINI, *Profilo strategico...* cit., pp. 135-157.

⁷ "Il Gruppo GFT ha di fatto 'esportato' la formula del Made in Italy, [...], nel momento in cui processo di internazionalizzazione ha richiesto che si agisse anche da 'insider' all'interno di un mercato estero, adattandola però ai valori e ai gusti di quello stesso mercato. Quando un'azienda come la nostra acquisisce ed opera in stabilimenti localizzati all'estero (Cina, Messico, USA), intende trasferire una cultura, un know-how progettuale ed organizzativo tale per cui il prodotto finale avrà caratteristiche qualitative GFT, quindi italiane, anche se manodopera e designers italiani non sono": Intervista dell'*Espresso* a Marco Rivetti, 19 settembre 1988, testo dattiloscritto (AST, *Corte*, GFT, 2580, fasc. 1).

⁸ Intervista a Marco Rivetti in M. PASTONESI, *Sono di moda gli sponsor di moda*, "Gran Bazaar", 415, 1984, p. 55.

⁹ "Nel corso del 1984, la Società ha confermato la sua posizione di preminenza nell'ambito europeo, raggiungendo un giro d'affari di 710 miliardi di lire, con un utile pari a 25 miliardi. Tali risultati sono certamente da ascrivere all'alta specializzazione produttiva, che riteniamo costituisca una peculiarità fondamentale": AST, *Corte*, GFT, 2, fasc. 1, Consiglio di Amministrazione del 28 marzo 1984.

¹⁰ *Ibidem*.

¹¹ AST, *Corte*, GFT, 2419, fasc. 6, *Casa Aurora*, dattiloscritto senza data.

¹² *Ibidem*.

¹³ R. GABETTI, *Per Aldo Rossi, per Casa Aurora*, in *Casa Aurora (Torino, 1984-1987): un'opera di Aldo Rossi*, a cura di V. Savi, Torino 1987, pp. 35-39: 35.

¹⁴ Museo Nazionale delle Arti del XXI secolo (MAXXI), Roma, *Aldo Rossi*, Corrispondenza, Lettera di Marco Rivetti ad Aldo Rossi, Torino maggio 1987.

¹⁵ AST, *Corte*, GFT, 2315, fasc. 4: *Aldo Rossi. Disegni di Architettura 1967/1985*, mostra curata da Carlo Olmo, 31 gennaio-16 marzo 1986, Accademia Albertina di Torino, organizzata dalla regione Piemonte con il contributo finanziario di GFT.

¹⁶ AST, *Corte*, GFT, 2420, fasc. 2, *Aldo Rossi*, mostra curata da Umberto Barbieri, 1987, organizzata dall'Associazione di Amicizia URSS-ITALIA e dall'Unione degli architetti dell'URSS. In collaborazione con l'Ambasciata d'Italia. Inaugurazione: 12 maggio 1987 alla Casa degli Architetti, Mosca.

¹⁷ AST, *Corte*, GFT, 2420, fasc. 2, *Comunicazione alla stampa*, dattiloscritto 23 maggio 1987.

¹⁸ Ivi, Fax di Anna Martina a Vito Grasso, 18 febbraio 1987.

¹⁹ S. FABBRINI, *The State of Architecture. Aldo Rossi and the tools of Internationalization*, Padova 2020, p. 18.

celebre architetto o artista chiamato a conferire allo stand del Gruppo una certa riconoscibilità. Gli anni successivi verranno ingaggiati personaggi di primo piano del mondo dell'arte e dell'architettura come, tra gli altri, Frank O. Gehry (gennaio 1986) – che proporrà una monumentale scultura in legno a forma di pesce rivestita da scaglie di cristallo dalla lunghezza di dodici metri (fig. 3) – Arata Isozaki (luglio 1986) (fig. 4), Giuseppe Penone (gennaio 1989), Mario Merz (luglio 1989).

A fronte di un così forte cambiamento di politiche dell'azienda, occorre poter disporre di una sede che sia consona al nuovo status economico – e culturale – della GFT. Dunque, proprio mentre Rossi – coadiuvato dal suo studio, in cui spicca la figura di Gianni Braghieri – sta immaginando come organizzare l'esposizione fiorentina, viene insignito di un compito ben più importante: progettare la nuova sede principale del Gruppo a Torino. Nel maggio del 1984 Rivetti e il consiglio di amministrazione decidono di affrettare i tempi per la demolizione e ricostruzione di parte del complesso architettonico che ospitava da tempo le attività del Gruppo, e dopo un lungo confronto con le autorità cittadine e regionali per ottenere i necessari permessi¹¹, lo studio viene incaricato di progettare l'opera¹².

Il coinvolgimento di Rossi nella nuova costruzione inaugurata nel maggio del 1987¹³, e accolta con grande entusiasmo dalla proprietà ("Il palazzo è esattamente quello che desideravo – scriverà Rivetti a Rossi – e per di più perfettamente coerente con quello che è lo spirito della nostra azienda"¹⁴) segna l'inizio della collaborazione tra l'architetto e la GFT, che porterà non solo all'allestimento di Pitti, ma anche all'organizzazione di una lunga serie di iniziative. Nei primi mesi del 1986, infatti, con il fondamentale contributo finanziario del Gruppo, viene allestita all'Accademia Albertina di Torino l'esposizione *Aldo Rossi. Disegni di Architettura 1967/1985*, curata da Carlo Olmo: la prima mostra sul lavo-

ro grafico dell'architetto¹⁵. Nel maggio del 1987 viene inaugurata a Mosca la mostra *Aldo Rossi*, di cui la GFT finanzia il corposo catalogo¹⁶. Per il Gruppo l'evento rappresenta il banco di prova per future collaborazioni in Unione Sovietica¹⁷, e la grande campagna di stampa a latere dell'esposizione testimonia chiaramente tale interesse da parte della società.

Per la GFT Rossi è un testimonial particolarmente prezioso da vantare: "L'architetto Rossi è impegnato con un serrato programma di viaggi – scrive Anna Martina (comunicazione e immagine della GFT) a Vito Grasso (presidente dell'Istituto italiano di cultura di Mosca) – ma stiamo cercando di convincerlo a presenziare all'inaugurazione"¹⁸. È proprio a partire da questi mesi, infatti, che lo studio Rossi inizia ad espandersi nel mondo in cerca di una sua dimensione internazionale. Già dal 1976 Rossi era stato chiamato presso università statunitensi, prima alla Cornell e in seguito a UCLA – e nel marzo dello stesso anno l'Institute for Architecture and Urban Studies di New York aveva inaugurato la mostra *Aldo Rossi in America* –, ma è dalla seconda metà degli anni Ottanta, con l'apertura delle piccole succursali dello studio a New York (1986), a L'Aja (1987) e a Tokyo (1989)¹⁹, che la sua fama internazionale decolla, per poi arrivare, nel 1990, alla massima affermazione per un architetto, ovvero al conseguimento del Pritzker Prize. In definitiva, la massima apertura internazionale della GFT coincide con il periodo di affermazione extra-europea di Rossi facendo sì che il connubio risulti certamente efficace e vincente: l'esposizione di *Pitti Uomo* si inserisce in questo rapporto assai proficuo tra l'architetto e il suo committente.

Le Cabine dell'Elba. Un processo inconscio di immedesimazione

La grande protagonista dell'allestimento di Rossi è indubbiamente la Cabina dell'Elba, i cui tratti fanno parte da lungo tempo dell'immagina-



rio grafico dell'architetto. Almeno a partire dal 1975, quando compaiono per la prima volta nel disegno *Le cabine dell'Elba con figure*²⁰. Come i setti del Gallaratese (1968), i volumi del monumento ai Partigiani di Segrate (1965) e tanti altri esempi caratterizzati da forme elementari e altamente segniche, le cabine fanno parte di un ristretto club di elementi architettonici a Rossi molto cari²¹. Conosciamo bene la precisa volontà di reiterare nella sua produzione grafica – non sempre funzionale all'attività progettuale²² – oggetti, sagome e particolari, che, una volta entrati a far parte del suo abaco formale non lo abbandonano più, diventando così, per i suoi lavori, elementi imprescindibili che si ripetono più volte nel corso del tempo, modificati o semplificati. Il medesimo procedimento avviene anche per le cabine, che – a distanza di anni – riproduce con la stessa forma e gli stessi componenti: un corpo parallelepipedo a base quadrata caratterizzato da superfici dipinte a righe verticali colorate e sormontato da un timpano. “Le cabine possiedono rigidamente quattro pareti e un timpano; vi è nel timpano qualcosa che non è soltanto funzionale”²³, ma è ciò che rende il manufatto solenne e giocoso al tempo stesso. Infatti il timpano è una componente fondamentale della sua ar-

chitettura, ben presente già prima del 1975: basti pensare al progetto per il cimitero San Cataldo di Modena (1971), alla Scuola elementare a Fagnano Olona (1972) o ai tanti disegni, tra cui *Progetto per una villa sul Ticino* (1973)²⁴. E successivamente questo elemento tipico della classicità caratterizzerà non solo numerosi progetti architettonici, ma anche molti oggetti di design che Rossi progetterà. Qualche esempio: *Tea and Coffee Piazza* (1983), un servizio da tè e caffè in cui il vassoio è una sorta di tabernacolo il cui disegno rimanda alle Cabine; *Cornice*²⁵ (1985); lo specchio *Sillogismo*²⁶ (1985) e le cornici porta fotografie in marmo di Carrara *Elba 1* ed *Elba 2* del 1986.

Non sappiamo a cosa sia dovuta la comparsa delle cabine nei disegni di Rossi. L'architetto scrive in più occasioni che esse costituiscono una sorta di suggestione memore dei giorni trascorsi sull'Isola d'Elba durante l'infanzia. Ciò che è certo è che questa particolare composizione diventa ben presto un mobile (fig. 1). Realizza il primo prototipo nel 1980 per Molteni & C. – grazie alla sua collaborazione, in quel periodo, con Luca Meda, negli anni Settanta art director e designer del gruppo²⁷ – e la cabina viene presentata in occasione del *Salone del*

Fig. 2 A. Rossi, Allestimento dello stand GFT a 'Pitti Uomo', Firenze, 1985 (AST, m. 2970, f. 4; © Eredi Aldo Rossi).

²⁰ V. SAVI, *L'architettura di Aldo Rossi*, Milano 1976, p. 49.

²¹ G. CELANTI, *Aldo Rossi disegna*, in *Aldo Rossi. Disegni*, a cura di id., Milano 2008, pp. 11-17; 12; E. BONFANTI, *Elementi e costruzione. Note sull'architettura di Aldo Rossi*, “Controspazio”, 10, 1971, pp. 19-28: 21.

²² SAVI, *L'architettura...* cit., p. 98.

²³ A. ROSSI, *Autobiografia scientifica*, Milano 2009, p. 65 (prima ed. *A Scientific Autobiography*, Cambridge 1981).

²⁴ *Aldo Rossi. Disegni...* cit., p. 59.

²⁵ *Aldo Rossi. Design...* cit., p. 101.

²⁶ Ivi, pp. 108-109.

²⁷ Ivi, pp. 62-65.

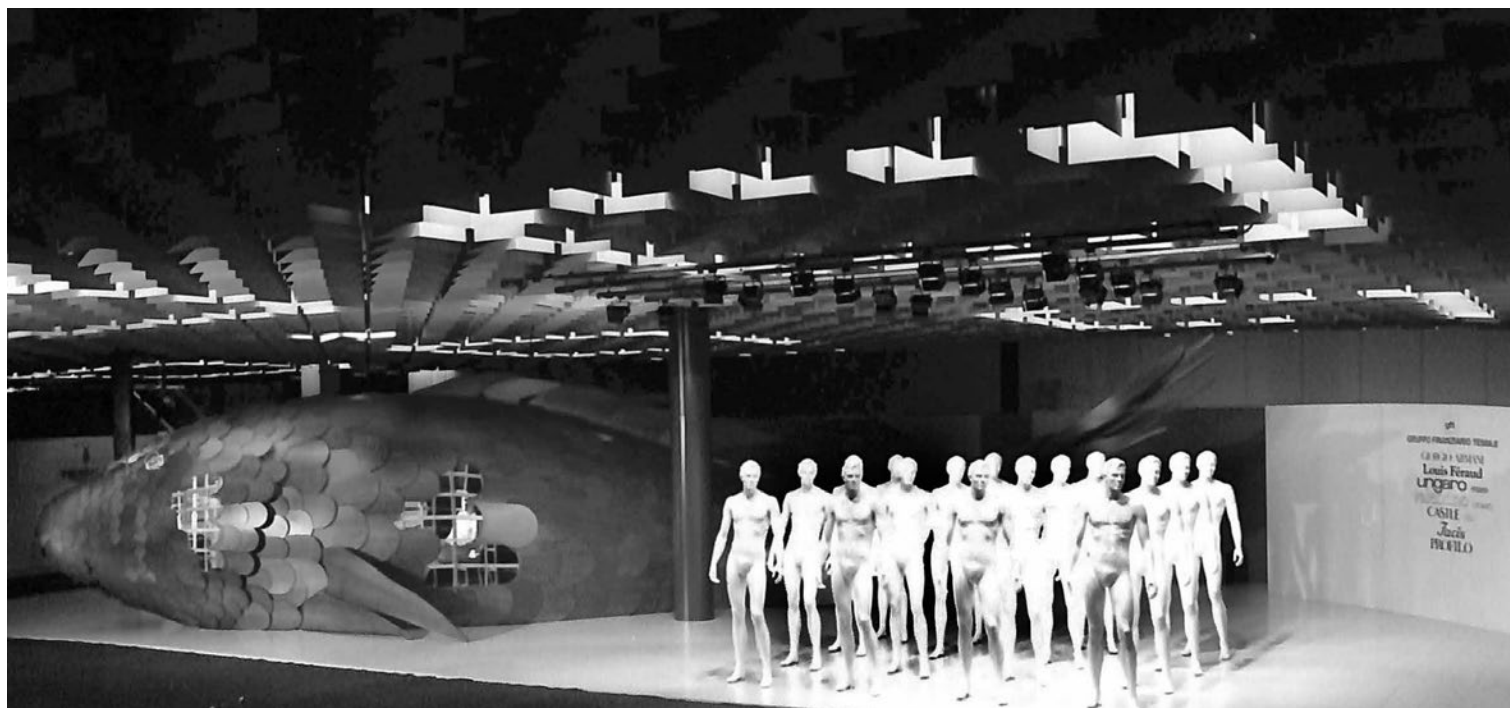


Fig. 3 F.O. Gehry, Allestimento dello stand GFT a 'Pitti Uomo', Firenze, 1986 (AST, m. 2449, f. 1; © GFT).

Mobile dello stesso anno. Dopodiché, con dimensioni modificate rispetto alla prima versione, il mobile verrà prodotto in serie a partire dal 1982 da Longoni²⁸.

Scrivete Rossi:

Quello che mi ha sempre ossessionato [è] la ripetizione della stessa 'cosa' e la possibilità della ripetizione per l'invenzione²⁹.

La mia architettura è un continuo rielaborare degli elementi che stanno alla base della mia poetica. Il gioco della memoria compone e ricomponne continuamente questi elementi³⁰.

Rossi opera un processo inconscio di immedesimazione con tali elementi: per via affettiva alcuni suoi "contenuti psichici", certamente essenziali, vengono trasferiti nell'oggetto, sicché "l'oggetto viene assimilato al soggetto e collegato ad esso in modo tale che il soggetto si sente per così dire nell'oggetto"³¹.

Sono assai numerose le suggestioni che Rossi affida alla particolare forma della cabina. Innanzitutto il luogo a cui sceglie di accostarle, l'Isola d'Elba, che non rappresenta per lui solo una località legata alle vacanze estive, ma anche un omaggio a Michelangelo Antonioni. E sappiamo quanto Rossi amasse il cinema³². Le vicende narrate dal regista ferrarese, in particolare nei film realizzati nella prima metà degli anni Sessanta, si sarebbero adattate perfettamente a una scenografia progettata da Rossi. Antonioni infatti enfatizza l'uso eloquente del silenzio – uno strumento narrativo e visivo –, con pause prolunga-

te e momenti di totale assenza di dialogo che permettono agli spettatori di immergersi nei pensieri dei personaggi e di coglierne sottili sfumature emotive e psicologiche. "L'Isola d'Elba – scrive Rossi – la chiamavamo 'Professione Reporter' [...] perché quel luogo era legato alla perdita dell'identità, come nel film di Antonioni"³³. Come il regista – basti pensare a pellicole come, tra le altre, *Il grido* (1957) o *La notte* (1961) –, Rossi identifica la perdita dell'identità per un uomo con il raggiungimento dell'età matura, che oblitera i sogni e le illusioni tipiche dell'età infantile. Infatti le cabine

rappresentano [...] un aspetto particolare della forma e della felicità: la giovinezza [...] legata agli amori delle stagioni marine. [...] La cabina si conformava e deformava nel luogo e nelle persone e niente poteva sostituirle o sottrarle a questo carattere di privato, quasi di singolo, di identificazione col corpo, con lo spogliarsi e il rivestirsi³⁴.

Scrivete Rossi nei *Quaderni azzurri*:

L'innocenza dello spogliarsi ripetendo antichi movimenti gli indumenti bagnati, qualche gioco, un tepore acido del sale marino. Ho visto grandi cabine, come case di questo tipo, nel nord del Portogallo, i Dalheiros di Mira, con il portico per le barche, il legno bianco grigio delle barche in secca. Questo legno della barca e della casa ha un colore grigio scheletrico, che tutti conoscete: come di corpi abbandonati dal mare per anni, per secoli, su qualche spiaggia. Le favolose illustrazioni degli scheletri, pietre e smeraldi che il tempo non può consumare, in un groviglio di storie sconosciute³⁵.

²⁸ Ivi, pp. 66-71.

²⁹ A. Rossi, *I quaderni azzurri*, 45 (*Architettura*, 4 aprile 1991-Iuglio 1991), a cura di F. Dal Co, Milano 1999.

³⁰ Aldo Rossi intervistato da R. RODA, *Casa Aurora a Torino*, "Modulo", 145, 1988, pp. 1258-1270: 1264.

³¹ C.G. JUNG, *Tipi psicologici*, Torino 1977, p. 314 (ed. originale, *Psychologische Typen*, Zürich 1921).

³² Rossi dichiara: "A me interessava molto il cinema, ma mia madre voleva che mi laureassi. Allora, pensando ai registi-architetti come Lattuada [Alberto], mi sono detto: faccio architettura che poi mi servirà per diventare regista. Invece è andata in altro modo": Aldo Rossi intervistato da G. CARRARI, *Né destra né sinistra, è un bel progetto*, "Corriere della Sera", 30 aprile 1986, p. 23. "Ero [...] molto interessato al cinema e ho iniziato ad occuparmi di architettura pensando che mi potesse servire per fare cinema": Aldo Rossi intervistato da G. DI PIETRANTONIO, "Flash Art International", 142, 1988, p. 122. Sul rapporto tra Rossi e il cinema si vedano i fondamentali contributi di Andrea Volpe: A. VOLPE, *Lo sguardo dell'architettura. Osservazioni a margine di due progetti di Aldo Rossi: 'Ornamento e delitto', Triennale di Milano, 1973. Palazzo del cinema al Lido di Venezia, 1990*, tesi di dottorato, Università degli Studi di Firenze, XV ciclo, 2004; A. VOLPE, *Lo sguardo dell'architettura. Osservazioni a margine di due progetti di Aldo Rossi*, Reggio Emilia 2009.

³³ ROSSI, *Autobiografia...* cit., p. 65.

³⁴ Ivi, pp. 65-66.

³⁵ Ivi, p. 48.

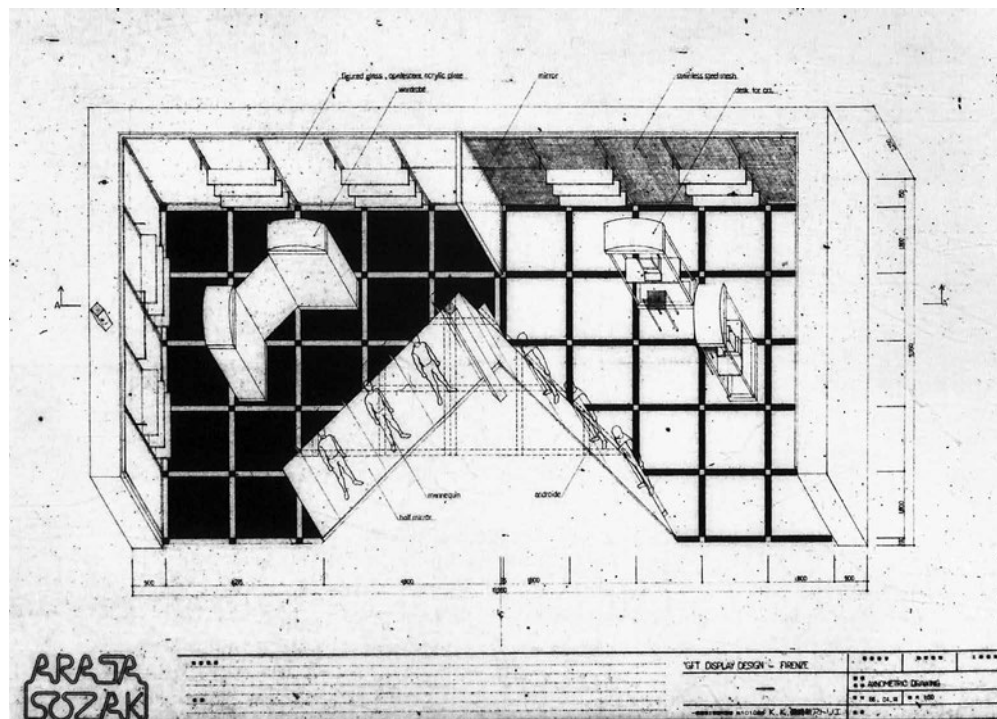


Fig. 4 A. Isozaki, Allestimento dello stand GFT a 'Pitti Uomo', Firenze, 1986. Assonometria (AST, m. 2959, f. 13; © GFT).

La fantasia di Rossi trasporta il lettore in un mondo fantastico in cui gli scheletri degli animali vengono accostati alle sue architetture: le cabine sono protagoniste del disegno *Composizione con cavallo* (1982)³⁶. Il riferimento ai pirati ci dice molto delle letture giovanili dell'architetto e di come queste abbiano probabilmente inciso sul suo immaginario e sulla sua tecnica grafica. Rossi è nato nel 1931 e come tanti bambini della sua età rimase presumibilmente incantato, durante la lettura dei romanzi d'avventura di Emilio Salgari (1862-1911), dalle illustrazioni che accompagnavano il testo, realizzate da numerosi disegnatori come, tra gli altri, Carlo Chiostrì (1863-1939) e Mario D'Antona (1911-1977). Anche *Il Corriere dei Piccoli* – la prima rivista a fumetti italiana fondata nel 1908, che ha saputo negli anni raccontare per immagini le trasformazioni, i sogni e le peculiarità del nostro Paese –, con i semplici (ma non semplicistici) disegni realizzati da, tra gli altri, Sergio Tofano (1886-1973) e Giovanni Manca (1889-1982)³⁷, è stata probabilmente una lettura assai cara al giovane Aldo, che – con il suo tratto, i colori utilizzati e la stilizzazione dei volumi – costruirà la sua fortuna grafica su 'atmosfera' infantili³⁸.

I riferimenti al corpo e alla perdita dell'identità costituiscono per Rossi un ulteriore motivo di suggestione riferito alle cabine. Egli le accosta infatti ad un'architettura dalle forme assai simili, ma dai significati molto distanti: i confessionali. "Questo rapporto con il corpo ritornava [...]

nella piccola analoga costruzione del confessionale"³⁹. Rossi è cresciuto in un ambiente cattolico, nel collegio arcivescovile Alessandro Volta di Lecco, in cui ha frequentato sia le scuole medie sia le scuole superiori. Conosciamo inoltre il suo frequente rimando – in particolare dagli anni Settanta – a testi religiosi "letti con curiosità"⁴⁰. Dunque il confessionale non è per Rossi solo un riferimento formale, ma acquisisce una dimensione se non mistica, certamente intima: "I confessionali [...], piccole case ben costruite, dove si parla di cose segrete, anche qui con il piacere e il disagio delle cabine estive rispetto al corpo"⁴¹. La segretezza dell'interno di uno spazio costituisce un *tópos* del pensiero di Rossi:

Ogni architettura è anche un'architettura dell'interno o meglio, dall'interno; le persiane che filtrano la luce del sole [...] costituiscono dall'interno un'altra facciata, insieme al colore e alla forma dei corpi che dietro alla persiana vivono, dormono, si amano⁴².

In numerose occasioni, nei suoi disegni, scorgiamo tra le grate di alcune finestre personaggi in ombra, o sagome immerse nel buio che – curiose ed equivoche – si affacciano indecise sugli ambienti. Ad esempio, i bambini nel cortile della scuola elementare De Amicis di Broni (1969), i due uomini in ombra nella corte del progetto per la cappella Marchesi all'Ospedale di Bergamo (1978) o la figura sulla sinistra del disegno relativo all'allestimento GFT: l'uomo sta uscendo o sta entrando nella cabina? (fig. 7). A pro-

³⁶ Aldo Rossi, *Architetture 1959-1987*, a cura di A. Ferlenga, Milano 1987, p. 169.

³⁷ *Il secolo del Corriere dei Piccoli: un'antologia del più amato settimanale illustrato*, a cura di F. Gadducci, M. Stefanelli, Milano 2008, pp. 7-13.

³⁸ M. TAFURI, *Ceci n'est pas une ville*, "Lotus", 13, 1976, pp. 10-13. Sulla formazione grafica di Rossi si veda B. LAMPARIELLO, *Aldo Rossi e le forme del razionalismo esaltato. Dai progetti scolastici alla «città analoga». 1950-1973*, Macerata 2017. In particolare pp. 15-36.

³⁹ ROSSI, *Autobiografia...* cit., p. 65.

⁴⁰ P. PORTOGHESI, *Aldo Rossi. Il teatro e la città*, Genova 2021, p. 68.

⁴¹ ROSSI, *Autobiografia...* cit., p. 67.

⁴² Ivi, p. 48.

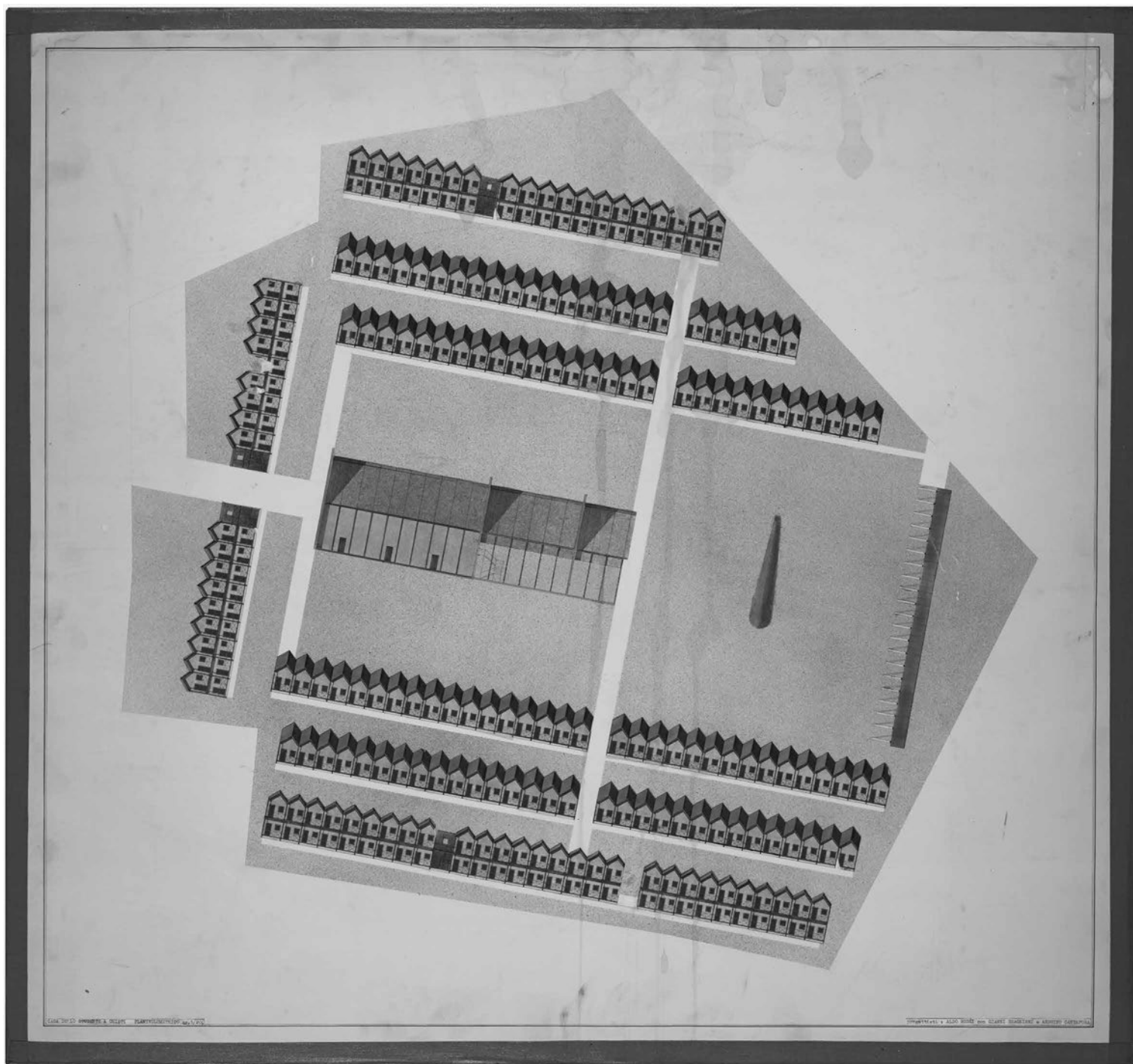


Fig. 5 A. Rossi, Concorso per la casa dello studente, Chieti, [1976]. Planivolumetrico (MAXXI, Fondo Aldo Rossi, 205; © Eredi Aldo Rossi).

posito del buio e delle ombre, Rossi si riferisce probabilmente non solo ai suoi pittori preferiti – pensiamo, tra gli altri, a Edward Hopper (1882-1967) e a *Night Shadow* (1921) o a De Chirico (1888-1979) con *Mistero e malinconia di una strada* (1914) –, ma anche a scrittori e registi che ama molto e che utilizzano le ombre come cifra narrativa e poetica della loro opera. In *primis* Ingmar Bergman (1918-2007), anche scrittore di teatro, che in *Det sjunde inseglet* (1957), in una delle scene più intense del film, inserisce il protagonista Antonius Block – interpretato da Max von Sydow (1929-2020) – all'interno di un an-

gusto spazio in ombra dove, attraverso una grata, parla al personaggio che impersona la Morte. Pensiamo anche al cinema di Alfred Hitchcock (1899-1980). In *Rebecca* (1940), ad esempio, le ombre proiettate da elementi fuori-campo hanno non solo una valenza scenografica, ma anche simbolica: l'intricato groviglio di linee dell'ombra di un'inferriata sembra misteriosamente imprigionare la figura della protagonista⁴³. In *Pinochchio* (1940) – un personaggio che si affaccerà più volte nell'immaginario di Rossi – fin dall'*incipit*, la figura del Grillo Parlante – il narratore – è duplicata da una vistosa ombra proiettata al

muro, mentre sulle pareti del tugurio in cui vive Geppetto vediamo le ombre di una miriade di orologi a cucù risvegliati all'improvviso, creando un'atmosfera cupa, che sarà la nota dominante dell'adattamento Disney del classico di Carlo Collodi (1826-1890).

Il viaggio della cabina

Sia come emblema della balneazione estiva sia come simbolo sacro, custode di segrete conversazioni, la cabina metaforicamente richiama l'archetipo dell'abitazione. Esse, infatti, "sono [...] piccole case come senza luogo perché il luogo è interno o si identifica con chi le abita per un tempo che sappiamo breve ma non possiamo calcolare"⁴⁴. È allora inevitabile che il primo progetto architettonico nel quale compaiono sia un progetto residenziale: il concorso del 1976 per La casa dello studente di Chieti a cui Rossi partecipa – senza vincerlo – insieme a Gianni Braghieri e Arduino Cantafora⁴⁵ (fig. 5). Il gruppo immagina una sorta di città "imponente formata da innumerevoli capanne"⁴⁶, che si configurano come cabine dell'Elba. Esse divengono le unità abitative tipo per gli alloggi degli studenti, case unifamiliari suscettibili di ripetizione all'infinito, poste in file parallele a formare strade pensate come spazi catalizzatori di vita sociale. Seppur non realizzato, il progetto abruzzese costituisce un importante primo momento di applicazione della forma-cabina alla progettazione architettonica che in seguito, di lì a poco, Rossi sperimenterà in altri lavori: basti pensare alle case unifamiliari a Mozzo (1977), nei pressi di Mantova (1979) e nel progetto – rimasto solo sulla carta – della Fiera-Catena (1982), sempre a Mantova. La cabina – in parte trasfigurata – ricomparirà più volte anche negli anni successivi, come nel progetto di concorso per il Deutsches Historisches Museum di Berlino (1988), nel Libero Istituto Carlo Cattaneo a Castellanza (1990) e nel progetto per l'area Cosmopolitan a Marina di Pisa (1989).

Oltre al cinema, anche per un'altra forma d'arte – il teatro – Rossi prova uno sconfinato amore⁴⁷. Non è solo uno spettatore, ma – come sappiamo – progetta numerose architetture teatrali⁴⁸. L'amore non è un sentimento che possa essere spiegato o motivato per vie riconducibili alla razionalità, ma probabilmente uno dei motivi per cui il teatro affascina così tanto l'architetto milanese è la ricchezza di declinazioni che esso possiede: la drammaticità, il mascheramento, la gestualità, la ripetitività⁴⁹. Sin dal 1959, quando egli si laurea, i disegni di Rossi dichiarano un'attenzione alla teatralità dell'immagine declinabile in architettura⁵⁰. "Il teatro era – scrive – [...] una mia equivoca passione dove l'architettura era il fondale possibile, il luogo, la costruzione misurabile e convertibile in misure e materiali concreti, di un sentimento spesso inafferrabile"⁵¹. Cercare di comprendere alcuni dei motivi per i quali Rossi adori il teatro ci può avvicinare ad afferrare in che modo una suggestione del 1975 sia diventata progetto architettonico, in seguito un oggetto di design (un armadio), un tappeto⁵², e alla fine protagonista di un evento espositivo.

Abbiamo visto come, nell'immaginario dell'architetto, le cabine assumano diversi significati: volumi in spiaggia, confessionali, abitazioni. Ma possono essere interpretate anche come camerini di un teatro, ovvero sia lo spazio che costituisce il preludio allo spettacolo: "[Esse ci rendono] coscienti che all'interno vi deve essere una vicenda e che in qualche modo alla vicenda seguirà lo spettacolo. Come quindi separare la cabina da un altro suo senso: il teatro?"⁵³. Dai disegni relativi alla Cabina dell'Elba nasce infatti il Teatrino scientifico del 1979, un altro dei capisaldi dell'immaginario formale di Rossi che tornerà più volte nella sua produzione grafica e non solo: basti pensare al Teatro del Mondo⁵⁴. La cabina ha indubbiamente un legame diretto – per la forma infantile e iconica, che vede una diretta realizzazione in legno, materiale al quale l'architetto è affezionato⁵⁵ – con l'opera commissio-

⁴³ A. COSTA, *Il richiamo dell'ombra. Il cinema e l'altro volto del visibile*, Torino 2020, p. 43.

⁴⁴ ROSSI, *Autobiografia...* cit., p. 65.

⁴⁵ Aldo Rossi, *Architetture...* cit., pp. 112-115.

⁴⁶ R. ROUSSEL, *Impressioni d'Africa*, Milano 1964, p. 7 (prima ed. *Impressions d'Afrique*, Paris 1910).

⁴⁷ Si veda PORTOGHESI, *Aldo Rossi. Il teatro e la città...* cit.

⁴⁸ Oltre ai teatri progettati e costruiti, Rossi realizza l'allestimento scenografico per *Lucia di Lammermoor* e per *Madama Butterfly* a Rocca di Brancaleone, Ravenna, 1986; la scenografia e costumi per *Elettra*, Taormina, 1992; la scenografia per *Raymonda*, Zurigo, 1993. Si veda: Aldo Rossi, *I miei progetti raccontati*, a cura di A. Ferlenga, Milano 2021, pp. 161-165.

⁴⁹ PORTOGHESI, *Aldo Rossi. Il teatro e la città...* cit., p. 45.

⁵⁰ CELANT, *Aldo Rossi disegna...* cit., p. 11. Sui primi disegni di Rossi si veda LAMPARIELLO, *Aldo Rossi...* cit., pp. 15-55.

⁵¹ ROSSI, *Autobiografia...* cit., p. 56.

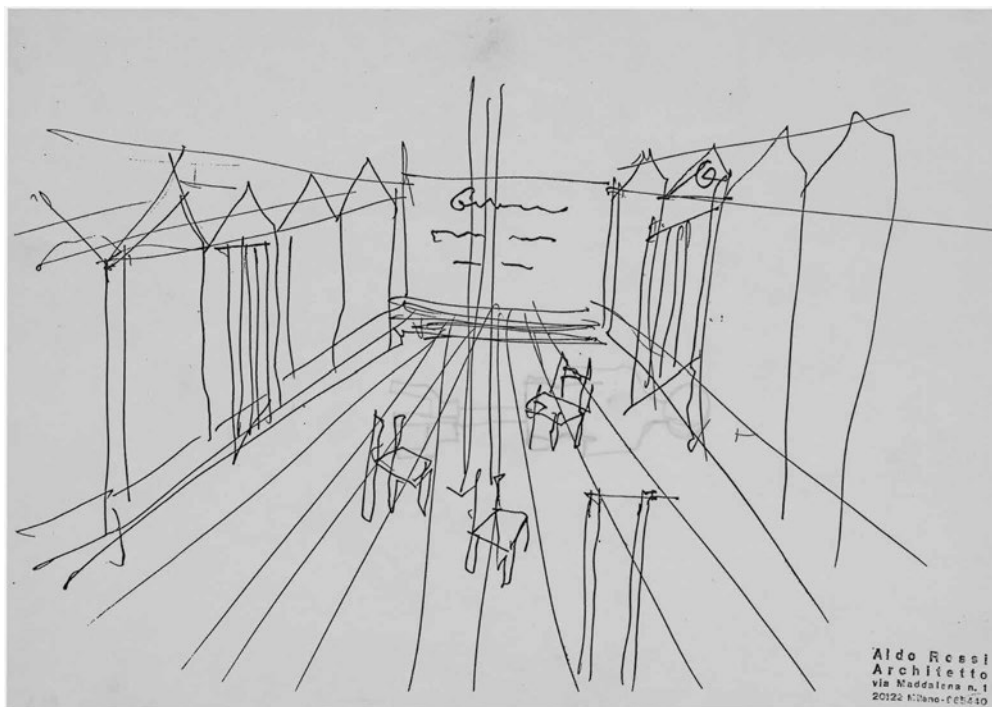
⁵² Rossi realizza dodici disegni per essere tradotti in tappeti della tradizione sarda. Questo progetto si concretizza nella mostra *Taccas* organizzata a Nuoro nel dicembre 1987. Uno di questi disegni mostra le cabine (*Souvenir d'Afrique*). Aldo Rossi, *Design...* cit., pp. 134-147.

⁵³ ROSSI, *Autobiografia...* cit., p. 67.

⁵⁴ PORTOGHESI, *Aldo Rossi. Il teatro e la città...* cit., p. 52.

⁵⁵ Ivi, p. 69.

Fig. 6 A. Rossi, *Allestimento dello stand GFT a 'Pitti Uomo', Firenze, [1984]. Studio prospettico (MAXXI, Fondo Aldo Rossi, 843; © Eredi Aldo Rossi).*



natagli nel 1979 da Paolo Portoghesi in occasione della mostra *Venezia e lo spazio scenico*, voluta dal *Settore Teatro* e da quello *Architettura* della Biennale di Venezia⁵⁶. Non è certamente un caso, dunque, che le cabine compaiano nei primi disegni che Rossi realizza per la progettazione del Teatro del Mondo⁵⁷. Come quest'ultimo diviene protagonista di un vero e proprio viaggio, ovvero la traversata da Venezia alla Dalmazia nel 1980, anche la Cabina dell'Elba compie un lungo itinerario prima di arrivare a Firenze a *Pitti Uomo*. Il viaggio della Cabina è senza alcun dubbio un esempio della circolarità dell'opera di Rossi, che parte sempre dal disegno a tecnica mista, dagli schizzi – in cui i soggetti non vengono rappresentati con elaborati grafici sempre compiuti, bensì con approcci grafici, dove i motivi si dispongono liberamente sul foglio – approdando, in seguito, al progetto architettonico a diverse scale, per poi tornare al disegno; spesso Rossi, infatti, – lo sappiamo – continua a disegnare ossessivamente le sue architetture anche dopo la conclusione di un lavoro⁵⁸, producendo così – come scrive Ezio Bonfanti – una sorta di “auto-descrizione” della sua opera⁵⁹, per il puro piacere di rappresentare in maniera più completa, diversa, o provocatoria, il significato sotteso al progetto⁶⁰. E ad ogni passaggio grafico gli oggetti o le architetture mutano, cosicché spesso esse prendono direzioni inaspettate rispetto ai volumi o ai programmi originari⁶¹.

Il fantasioso immaginario formale di Rossi, pur

limitato, come detto, a pochi elementi caratteristici, è in realtà sempre in trasformazione a causa dei continui pellegrinaggi che i suoi oggetti, progetti, volumi, manie, compiono all'interno della sua mente. È proprio l'amore per il teatro che aiuta Rossi a chiarire il suo istintivo interesse per la ripetizione che porta ad esiti sempre nuovi:

Credo che proprio questa ripetizione sia l'elemento più imprevedibile del prevedibile, e viceversa, tanto è vero che molte volte faccio dei paralleli con il teatro, cioè penso che un attore che ripete per mesi la stessa commedia [...] ogni volta viva una vita diversa. Amleto non è sempre Amleto, ogni volta c'è qualcosa di diverso nelle frasi ormai risapute di Amleto, così come nel teatro antico. Io credo che ogni volta che si apre la scena, ci sia qualcosa di nuovo, anche se le battute sono le stesse, è simile al piacere di ridisegnare, a volte, una architettura, perché ne nasce qualcosa di diverso, che non ha niente a che vedere con fare copie; le copie sono cose volgari, questo è un reinventare anche rifacendo, che ha sempre una sua vita. E reinventare una nuova scoperta⁶².

Il teatro quindi è come una lente di ingrandimento per osservare la vita e le sue cristallizzazioni letterarie, consente di valutare le minime variazioni di un testo ma anche la pronuncia, l'enfasi della recitazione⁶³.

Se, come abbiamo visto, il concetto di viaggio è nel teatro un elemento fondamentale di esplorazione emotiva e concettuale che va oltre la mera fisicità degli attori, coinvolgendo lo spazio, il tempo e la narrazione stessa, anche nel cinema e nella letteratura esso – inteso sia come sposta-

⁵⁶ M. TAFURI, *L'éphémère est éternel: Aldo Rossi a Venezia, "Domus"*, 602, 1980, pp. 7-11.

⁵⁷ Aldo Rossi, *Architetture...* cit., p. 155.

⁵⁸ SAVI, *L'architettura...* cit., p. 57.

⁵⁹ BONFANTI, *Elementi e costruzione...* cit., pp. 19-20.

⁶⁰ Aldo Rossi intervistato da RODA, *Casa Aurora a Torino...* cit., p. 1267.

⁶¹ SAVI, *L'architettura...* cit., p. 98.

⁶² Aldo Rossi: *villa sul Lago Maggiore. Progetto di villa con interno*, a cura di M. Petranzan, Venezia 1996, p. 26.

⁶³ Rossi, *Autobiografia...* cit., p. 108.



Fig. 7 A. Rossi, Allestimento dello stand GFT a 'Pitti Uomo', Firenze, 1984. Studio prospettico (MAXXI, Fondo Aldo Rossi, 841; © Eredi Aldo Rossi).

mento fisico sia come esplorazione interiore – è un tema intramontabile che attraversa culture e periodi storici, arricchendo le opere con molteplici percorsi interpretativi. In *Professione: reporter* – nella versione originale intitolato *The Passenger*, titolo quanto mai efficace per esprimere il nostro assunto –, Jack Nicholson interpreta un uomo a cui è data la possibilità di cambiare identità a metà della vita e noi spettatori ne seguiamo il girandolare per diversi luoghi. Antonioni utilizza il viaggio come metafora per esplorare la complessità delle relazioni umane e la ricerca di un significato più profondo nella vita. Il protagonista non percorre solo spazi fisici, ma innegabilmente si immerge anche in un viaggio interiore. Come il cineasta ferrarese, Rossi costringe la sua cabina a un continuo girovagare:

Dispongo al meglio nel paesaggio reale o fantastico la piccola [cabina]. Ha in sé qualcosa di privato, di autobiografico, che permette di proseguire ciò che anche qui rimarrebbe fermo in un desiderio del passato che si consuma su se stesso. Così posso guardare come tutti 'le mie cabine' che non sono ferme a una sola estate e diventano questo insieme di casa, di spogliatoio, di piccolo cimitero, di armadio, di teatro⁶⁴.

Per quanto riguarda il viaggio degli oggetti di legno, come il Teatro del Mondo o la Cabina dell'Elba, ha probabilmente influenzato l'immaginario di Rossi l'opera di Collodi, a lui molto cara, *Le avventure di Pinocchio. Storia di un burattino* (1881). Come il viaggio del Teatro nel-

le acque adriatiche o gli innumerevoli e fantasiosi itinerari compiuti dai suoi progetti, "la fuga costante di Pinocchio [è] più imprevedibile che un romanzo di «suspence»"⁶⁵. Su Pinocchio e la complessità e ricchezza di temi del romanzo, di cui uno degli elementi chiave è il concetto di viaggio letterale e simbolico, Rossi tornerà qualche anno più tardi rispetto a Pitti, quando progetterà lo Yatai, un'architettura mobile per la *Japan Design Expo* del 1989 a Nagoya, in Giappone, in cui il burattino, alla guida di un trattore, recherà con sé una serie di architetture connesse tra loro⁶⁶. Tra queste troveremo il Teatro del Mondo, evidente riferimento al *Gran teatro dei Burattini* del romanzo⁶⁷. "Pinocchio accetta tutta la sua responsabilità – scrive – e per difendersi meglio da ogni insidia guida un trattore e sfida le avversità del percorso"⁶⁸.

La piazza-palcoscenico di Pitti Uomo

Lo spazio che Rossi si ricava all'interno dell'edificio di Spadolini non è rialzato su un podio o particolarmente segnalato rispetto agli altri stand della manifestazione. Ma è lecito pensare che abbia colpito molto i frequentatori e gli operatori del settore presenti a Pitti, perché, proprio grazie all'uso delle cabine – le quinte sceniche 'monumentali' che lo enfatizzano – esso diviene una sorta di palco entro il quale l'architetto organizza la presentazione dei capi appartenenti delle diverse griffes che espongono con GFT: Facis, Profilo, Sidi, Castle Club, Louis Feraud, Redi⁶⁹. Si tratta del pal-

⁶⁴ Ivi, p. 68.

⁶⁵ Ivi, p. 108.

⁶⁶ Aldo Rossi. *I miei progetti...* cit., p. 51.

⁶⁷ "Ed era il teatro [...] dove Pinocchio approdava con i burattini che egli riteneva meravigliosi per questa affinità e parentela di corpo senza sangue": *ibidem*.

⁶⁸ PORTOGHESE, Aldo Rossi. *Il teatro e la città...* cit., p. 46.

⁶⁹ AST, *Corte, GFT*, 2448, fasc. 2. *Pitti Uomo 1985*, Brochure.

co in cui viene messo in scena lo spettacolo della moda. I visitatori della fiera, benché potessero attraversare quello spazio, si saranno probabilmente sentiti come delle presenze estranee o, al massimo, degli ospiti nel deambulare in uno spazio dall'atmosfera così rarefatta, in cui i veri protagonisti sono le sedie AR2 e i manichini.

I manichini da sartoria non sono molto diversi da quelli dei pittori. Essi permettono di prendere delle misure [e] conducono sempre agli stessi gesti. Ma questa apparente fissità degli oggetti crea situazioni sempre diverse e particolari. Mi sembrava questa una via per capire cosa può essere la moda e come essa sia destinata a coincidere solo incidentalmente con l'eleganza⁷⁰.

Ancora una volta l'architetto torna sul concetto di fissità e di forza che la ripetizione può avere all'interno di un processo creativo. "In Rossi – scrive Tafuri – vige l'imperativo categorico dell'alienazione assoluta della forma: fino a raggiungere una sacralità svuotata, un'esperienza dell'immobile e dell'eterno ritorno di emblemi geometrici ridotti a spettri"⁷¹.

Dichiara Rossi:

Mi piace vedere questi mobili o architetture o chiamiamoli come volete, nel loro luogo vero o immaginato. E così amo questi disegni di interni dove i mobili non sono qualcosa di estraneo, ma essi creano il clima della commedia a cui assisteremo⁷².

Nell'esposizione fiorentina – per la quale realizza numerosi disegni, ma solo alcuni di essi sono giunti sino a noi (figg. 6-8) – Rossi è particolarmente vicino alle visioni surrealiste di poeti dell'immagine come René Magritte (1898-1967), che egli ama molto: "Rispetto alle avanguardie – scrive nei *Quaderni Azzurri* – solo il surrealismo ha mantenuto il suo valore"⁷³, e riguardo le piazze deserte "pensavo come Magritte avesse solo fotografato e anche scoperto per noi la strana sospensione di questi luoghi"⁷⁴. Dal surrealismo Rossi assorbe non solo l'atmosfera

metafisica, ma il radicalismo e il furioso interesse per il significato conscio o inconscio dell'arte⁷⁵. L'uomo senza volto, con la sua ombra allungata, che compare nella sequenza del sogno ideato da Salvador Dalì (1904-1989) per il film *Spellbound* (1945) diretto da Hitchcock, *Gli amanti* (1928) di Magritte o uno dei tanti manichini presenti nei dipinti di De Chirico e Carlo Carrà (1881-1966), costituiscono certamente per Rossi dei riferimenti imprescindibili per le figure che disegna nei diversi concept dell'allestimento.

Come una delle stanze dell'appartamento di Dorothy Vallens, interpretata da Isabella Rossellini in *Blue Velvet* – capolavoro del 1986 di David Lynch, un regista che ha sempre avuto una particolare affinità con la rappresentazione del teatro al cinema, basti pensare alla *Black Lodge* di *Twin Peaks* (1990) – la piazza GFT di *Pitti Uomo* è uno spazio sognante e rarefatto, in cui il tempo è sospeso, come nei quadri dei pittori surrealisti o di Hopper:

Sono attratto dalla fissità [...]. Quando ho visto a New York l'opera completa di Edward Hopper ho capito tutto [...] della mia architettura: quadri come *Chair Car* o *Four Lane Road* mi hanno riportato alla fissità di quei miracoli senza tempo, tavole apparecchiate per sempre, bevande mai consumate, le cose che sono solo se stesse⁷⁶.

Caratterizzate da diversi colori, ma volumetricamente identiche, le cabine sono quinte "perfette"⁷⁷ perché alimentano il sentimento di immobilità silenziosa della scena in cui luogo e tempo sono alterati⁷⁸. E come quegli attimi inquietanti e indefiniti di alcune scene rappresentate nella pittura di Hopper o nei fotogrammi di Lynch, così anche Rossi "in certi [...] progetti o idee di progetti [cerca] di fermare [...] l'avvenimento prima che esso si produca come se l'architetto potesse prevedere, e in certo modo lo prevede, lo svolgersi della vita"⁷⁹.

⁷⁰ Ivi, *Aldo Rossi presenta il GFT*, dattiloscritto.

⁷¹ M. TAFURI, *L'architecture dans le boudoir*, in Id., *La sfera e il labirinto. Avanguardie e architettura da Piranesi agli anni '70*, Torino 1980, pp. 323-354: 332-333.

⁷² A. ROSSI, *Un legno geniale*, in Id., AR 90, Giussano 1990, s.p.

⁷³ A. ROSSI, *I quaderni azzurri*, 2 (26 novembre 1968, *architettura*), a cura di F. Dal Co, Milano 1999.

⁷⁴ Aldo Rossi, *Architetture...* cit., p. 282.

⁷⁵ PORTOGHESI, *Aldo Rossi. Il teatro e la città...* cit., p. 61.

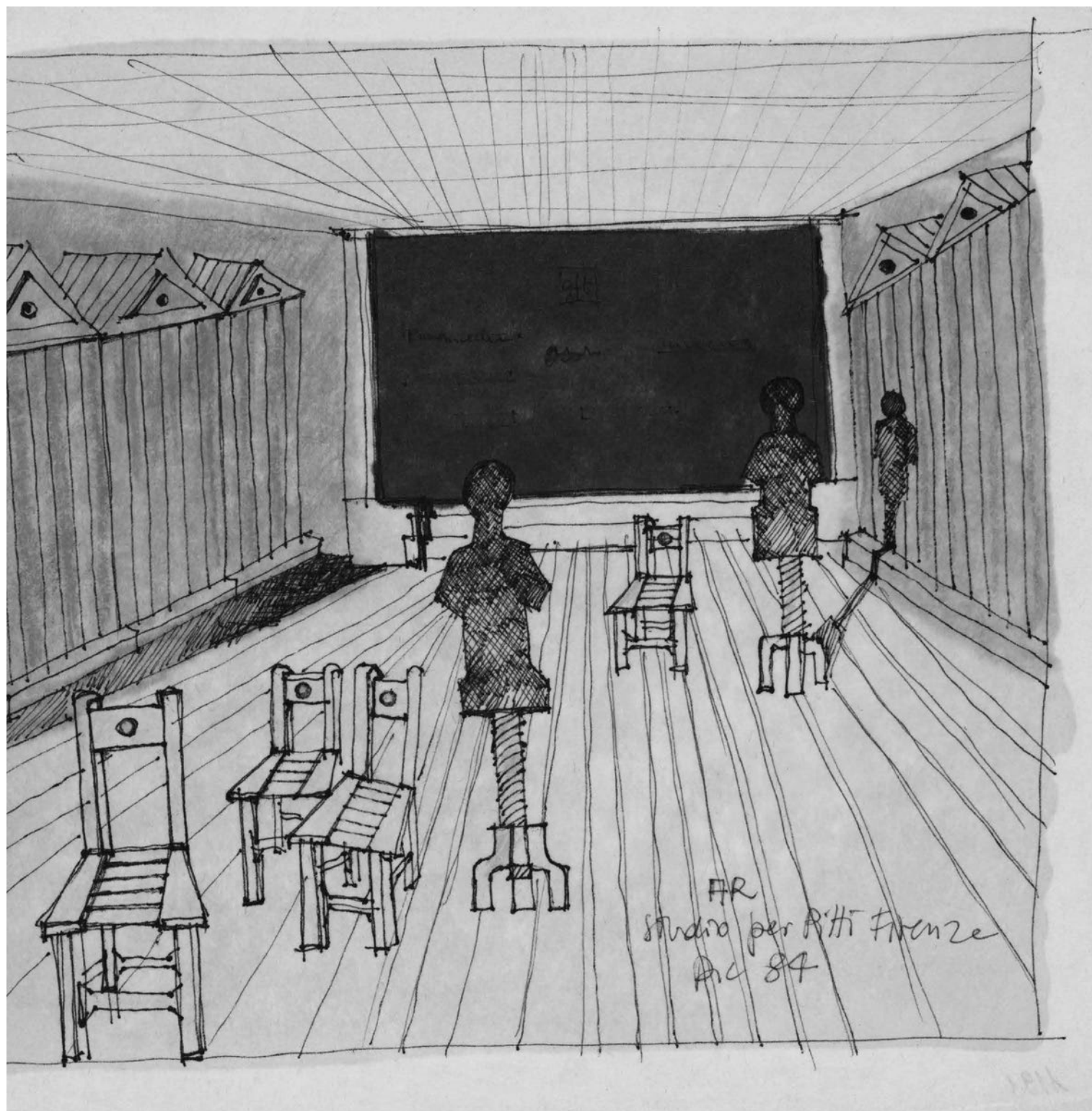
⁷⁶ ROSSI, *Autobiografia...* cit., p. 25.

⁷⁷ Ivi, p. 65.

⁷⁸ *Ibidem*.

⁷⁹ Ivi, p. 27.

Fig. 8 A. Rossi, Allestimento dello stand GFT a 'Pitti Uomo', Firenze, 1984. Studio prospettico (MAXXI, Fondo Aldo Rossi, 1191; © Eredi Aldo Rossi).



DINO, MIRKO, AFRO BASALDELLA A UDINE. STORIA DI UNA MOSTRA TRA MUSEO E SPAZIO URBANO

In 1987, the significant retrospective exhibition held in Udine and titled Dino, Mirko, Afro Basaldella marked the rediscovery of the three Basaldella brothers within the context of 20th-century European art. Curated primarily by the sculpture historian Enrico Crispolti, the exhibition sought to comprehensively reassess the careers of the three artists. Enrico Crispolti leveraged his expertise in public art exhibitions to orchestrate an event that engaged the entire historical context of the city, spanning from the Castle – the main venue – to the Gallery of Modern Art. The exhibition design was overseen by the renowned local architectural studio of Gianni and Elena Avon. Together, Avon and Crispolti endeavored to transform Udine into an ‘open-air museum,’ integrating the Basaldella brothers’ works with the city’s historical architecture and existing monuments. Additionally, the exhibition featured other works by the same artists, such as the Monumento alla Resistenza designed by Gino Valle, which included a prominent sculpture by Dino Basaldella. This event not only offered Crispolti an opportunity to experiment with new methods of showcasing open-air sculptures but also constituted an important moment in the contemporary art history of Udine.

La grande retrospettiva dedicata ai fratelli Basaldella del 1987 inaugurò il castello di Udine e i Musei civici ospitati al suo interno dopo oltre un decennio di chiusura forzata. Infatti, dopo il terremoto del maggio 1976 Udine si trovò a essere il capoluogo di un Friuli devastato, con numerosi comuni – come Gemona e Venzone – ridotti in macerie. Malgrado la città non fosse stata molto colpita, il suo monumento simbolico, il castello, fu costretto ad avviarsi verso una lunga ristrutturazione a causa dei danni subiti. L’edificio costituisce il cuore del complesso quattro-cinquecentesco che si snoda dalla loggia comunale e che comprende la centrale piazza della Libertà e il portico del Lippomano. Carlo Emilio Gadda aveva ben colto il sentimento profondo degli udinesi e dei friulani nei confronti del castello e il suo significato di “momentanea imagine-sintesi di tutta la patria, quasi un amuleto dello spirito”¹. Insieme ai Musei civici chiusi al pubblico, il grande palazzo divenne a maggior ragione il simbolo di una città e di una regione che, nell’ambito del dibattito sulla ricostruzione, iniziavano a riflettere sul ruolo dell’arte nel processo di rinascita dei centri storici².

È proprio in questo contesto che si venne a inserire la mostra con la quale il castello riaprì finalmente le sue porte nel 1987. Dedicata a Dino (1909-1977), Mirko (1910-1969) e Afro Basaldella (1912-1976) e curata dal critico e storico dell’arte romano Enrico Crispolti (1933-2018), questa fu pensata quale evento itinerante di opere d’arte esposte all’aperto in una spettaco-

lare scenografia urbana, ponendosi a conclusione di un processo di interrogazione sulle possibilità di integrazione dell’arte contemporanea nel tessuto urbano antico. Allo stesso tempo, costituì l’apice della rivalutazione della carriera artistica dei tre Basaldella, iniziata attraverso una serie di mostre in regione e tramite gli studi dello stesso Crispolti³. L’evento rimane ancora oggi sicuramente il progetto espositivo più esteso e completo mai dedicato ai tre artisti, nonché alla comparazione delle rispettive carriere⁴. La mostra fu a maggior ragione significativa per la riscoperta delle figure artistiche di Mirko e in particolare di Dino, la cui produzione si coglieva per la prima volta nella sua completezza, al di là del limitante paragone con l’arte dei due fratelli più giovani.

La rivalutazione dei fratelli Basaldella e le mostre di scultura all’aperto

L’interesse verso i Basaldella fu soprattutto dovuto alla repentina scomparsa, a distanza di pochi mesi l’uno dall’altro, di Afro e Dino – rispettivamente il 24 luglio 1976 e il 7 gennaio 1977 –, mentre Mirko era venuto a mancare improvvisamente nel 1969 a causa di un infarto. La prima esposizione importante dedicata a quest’ultimo fu organizzata a Trieste presso il castello di San Giusto tra maggio e settembre del 1976, nei difficili mesi post-terremoto, interessando pure il centro storico della città con sculture all’aperto⁵. Anche a Udine si sentì il bisogno di dedicare un evento alla memoria dei fratelli Basaldella l’anno seguente. Nel 1977 venne quindi organizza-

ta, grazie alla guida di Umbro Apollonio, allora professore all’Università di Padova, un’importante esposizione di scultura all’aperto nelle vie della città, intitolata *20 scultori in Udine*⁶. Il capoluogo friulano intendeva commemorare i due scultori popolando il centro urbano di opere di artisti contemporanei, che si affiancavano quindi a due sculture dei Basaldella donate dagli eredi: *Alpha Centauri* di Dino (1966), collocata davanti a palazzo d’Aronco, sede del Comune di Udine, e *Totem* di Mirko (1959), nell’adiacente piazzetta Belloni⁷. Questo omaggio costituì l’inizio della rivalutazione dei Basaldella a Udine e portò la città a riconoscere nella scultura contemporanea un punto di forza e di identità storica. In quell’occasione, Apollonio fece notare come la città potesse vantare un connubio artistico e architettonico unico nel Novecento locale, di cui l’esempio maggiore era rappresentato dal monumento alla Resistenza. Inaugurato nel 1969 su progetto di Gino Valle, in collaborazione con Federico Marconi, presentava al centro un’opera appositamente realizzata da Dino⁸.

Negli anni immediatamente successivi l’apertura al pubblico della Galleria d’arte moderna al Palamoste di Udine nel 1983, il direttore dei musei udinesi Aldo Rizzi promosse l’acquisto di alcune opere dei Basaldella, fra cui il dipinto *Angelica* di Afro (1964) e l’opera in ferro *El Partidor* di Dino (1964), che venne collocata all’esterno del museo⁹. Fu così che, in accordo con le eredi dei tre fratelli artisti – le vedove di Mirko e Afro, Serena Cagli e Fermina Alesi, assieme alla figlia



* Ringrazio lo studio Avon Architetti Associati e in particolar modo l'architetto Giulio Avon per la sua disponibilità, per il suo aiuto alla ricerca e per la concessione delle immagini qui pubblicate. Ringrazio anche l'Archivio Enrico Crispolti e la signora Catine Basaldella per il supporto nella ricostruzione degli eventi e la consultazione della loro documentazione. Ringrazio inoltre il dottor Nicola Bardi per l'aiuto logistico ed informatico.

¹ C.E. GADDA, *Il Castello di Udine*, Ginevra 1973 (prima ed. Firenze 1934), p. 48.

² A. PIOSELLI, *L'arte nello spazio urbano: l'esperienza italiana dal 1968 a oggi*, Monza 2015, pp. 91-92. Si segnalano, inoltre, per approfondimenti relativi alla storia delle mostre nello spazio urbano in Italia: A. ACOCELLA, *Avanguardia diffusa. Luoghi di sperimentazione artistica in Italia 1967-1970*, Macerata 2016; *L'arte pubblica nello spazio urbano: committenti, artisti, fruitori*, a cura di C. Birozzi, M. Pugliese, Milano 2007.

³ Vedasi ad esempio la mostra realizzata su Mirko a Trieste e i libri dedicati ai Basaldella da Crispolti in quegli anni: *120 giorni di scultura a Trieste: mostra antologica di Mirko*, catalogo della mostra (Trieste, Castello di San Giusto, maggio-settembre 1976), a cura di L. Giordani, Trieste 1976; E. CRISPOLTI, *La scultura di Mirko*, Bologna 1974; Id., *I Basaldella: Dino, Mirko, Afro*, Udine 1984.

⁴ La carriera di Afro Basaldella è stata infatti oggetto, fino ad oggi, di maggiori studi ed eventi espositivi.

⁵ *120 giorni di scultura...* cit.

⁶ La mostra venne coordinata da Manuela Terenzani, mentre la scelta delle opere spettò alla Commissione selezionatrice presieduta da Umbrò Apollonio, composta da Maurizio Fagiolo dall'Arco e Vanni Scheiwiller: *20 scultori in Udine*, catalogo della mostra (Udine, giugno-settembre 1977), a cura di M. Terenzani, Udine 1977, p. 6.

⁷ Ivi, mappa dell'evento.

⁸ Ivi, pp. 11-14. Per un approfondimento sulla realizzazione del monumento alla Resistenza e sulla collaborazione fra Gino Valle, Federico Marconi e Dino Basaldella vedasi M. DE SABBATA, *Il Monumento alla resistenza di Udine, 1958-1969: concorso, progetti, polemiche*, in *Dino Basaldella nella scultura italiana del Novecento*, atti della giornata di studi (Udine, 29 ottobre 2009), a cura di A. Del Puppo, Udine 2009, pp. 65-82.

⁹ V. GRANSINICH, *Storie di collezioni e di un museo*, in *Casa Cavazzini. Le collezioni del Museo d'arte moderna e contemporanea di Udine*, a cura di A. Del Puppo, ead., Udine 2018, pp. 7-30: 28.

¹⁰ I membri della commissione erano: la professoressa Lucia Toso Chinellato, il professor Paolo Casadio, il professor Enrico Crispolti, la professoressa Elettra Quargnal, il direttore dei Musei civici Aldo Rizzi, l'assessore alla cultura Guido Barbina, la conservatrice Isabella Reale, il professor Luigi Menegazzi, il critico d'arte Licio Damiani, il dottore Giovanni Maria Del Basso e il professore Luciano Perissinotto.

¹¹ PIOSELLI, *L'arte nello spazio...* cit., pp. 17-96.

¹² Ivi, pp. 76-78.

¹³ L'evento capostipite fu sicuramente la celebre esposizione di sculture ideate per l'occasione nel centro storico di Volterra: *Volterra 73. Sculture, ambientazioni, visualizzazioni, progettazioni per l'alabastro*, catalogo della mostra (Volterra, 15 luglio-15 settembre 1973), a cura di E. Crispolti, Firenze 1974, s.p.

¹⁴ In seguito, lo storico dell'arte romano curò una mostra alla Biennale di Venezia del 1976 intitolata proprio *Arte come ambiente sociale*, i cui esiti sono poi raccontati nel volume del 1977: E. CRISPOLTI, *Arti visive e partecipazione sociale*, Bari 1977.

¹⁵ E. CRISPOLTI, F. SOMAINI, *Urgenza nella città*, Milano 1972.

¹⁶ Ivi, p.4.

¹⁷ Ivi, pp. 59-61.

di Dino, Catine Basaldella – la Galleria e il Comune decisero di realizzare in città delle mostre antologiche dell'opera basaldelliana. In particolare, la storica dell'arte Elettra Quargnal propose una retrospettiva dedicata all'oreficeria basaldelliana da tenersi in sala Ajace, luogo di rappresentanza del palazzo comunale, affacciato sulla stessa piazzetta che ospitava dal 1977 l'opera *Alpha Centauri*. Questi primi progetti non andarono a buon fine, ma documentano il proposito di realizzare eventi espositivi in centro storico, focalizzati sull'opera dei fratelli Basaldella. Solo nel 1985 si costituì una commissione scientifica, guidata da Enrico Crispolti, che avrebbe portato alla realizzazione di una mostra antologica unitaria sui tre¹⁰.

Nel corso degli anni Sessanta e Settanta in Italia erano nate scuole e interpretazioni diverse sulla funzione e le modalità delle mostre di scultura all'aperto nelle città¹¹. La manifestazione capostipite fu *Sculture nella città*, voluta nel 1962 dal critico d'arte Giovanni Carandente per il *Festival dei Due Mondi* di Spoleto¹². Tuttavia, in tale occasione Enrico Crispolti opinò che le opere fossero state esposte nello spazio urbano in modo esclusivamente estetico e ornamentale, senza un vero impatto sulla città¹³. Il critico promosse invece l'idea che le sculture e le altre opere d'arte all'aperto dovessero essere allestite sollecitando la partecipazione attiva del contesto cittadino, per cui conìò il concetto di "arte come ambiente sociale"¹⁴.

L'ideologia crispolitiana si rivelava sicuramente debitrice del dialogo che il critico ebbe con lo scultore Francesco Somaini, con il quale aveva scritto nel 1972 *Urgenza nella città*¹⁵. Nel libro si rifletteva sul ruolo dello scultore contemporaneo all'interno del dibattito sulla crisi e la rivitalizzazione dei centri urbani. In particolare, si asseriva che la scultura contemporanea doveva condurre un "dialogo come sollecitazione dialettica e monitoria" con la città e la comunità¹⁶. Per gli auto-

ri si rendeva necessario individuare dei "nodi", dei "riferimenti" nella città, in cui agire tramite l'intervento scultoreo¹⁷. Nel 1972 la riflessione di Crispolti si focalizzava sull'intervento diretto che lo scultore doveva operare all'interno dello spazio urbano, non certo sull'organizzazione di mostre di scultura all'aperto. Tuttavia, nel corso degli anni Settanta e Ottanta il critico sviluppò alcuni di questi stimoli, giungendo alla convinzione di poter collaborare assieme alle singole amministrazioni locali per organizzare eventi di scultura e arte all'aperto che avessero una valenza più profonda sul tessuto storico e sociale, secondo modalità espresse nel suo saggio *Arti visive e partecipazione sociale* del 1977¹⁸.

La mostra del 1987

Assieme alla conservatrice della Galleria udinese Isabella Reale, Enrico Crispolti optò per rendere la mostra udinese sui Basaldella – trasposizione diretta del libro da lui dedicato ai tre artisti nel 1984 – un evento di portata nazionale, con un percorso di collegamento tra le varie sedi dei Musei civici e le opere degli artisti in città¹⁹. In questo modo, si sarebbe configurata come una mostra diffusa il cui percorso espositivo avrebbe avuto come cuore il castello, finalmente riaperto dopo i lunghi anni di restauro e ricostruzione post-terremoto. Qui si sarebbe tenuta la mostra principale dedicata alla carriera dei tre artisti. La Galleria d'arte moderna avrebbe invece ospitato una sezione distaccata dedicata ai protagonisti della cosiddetta scuola friulana d'avanguardia. I curatori speravano inoltre di includere nel progetto espositivo non solo le sculture di Dino e Mirko, già presenti nel centro urbano, ma anche i cicli decorativi di Afro, aprendo così al pubblico le stanze da lui affrescate a Casa Cavazzini – storico appartamento del mercante Dante Cavazzini, realizzato dall'architetto Ermes Midena – e la scuola media Enrico Fermi di via Pradamano (ex sede dell'Opera Nazionale Balilla, progettata da

Ernes Midena nel 1934), dove le opere murali erano state riscoperte nella primavera del 1987²⁰. Si pensava quindi a un grande evento nazionale e internazionale, che avesse potenzialità didattiche e divulgative, su modello della coeva attività espositiva di palazzo Grassi²¹. Vista l'importanza che la mostra avrebbe rivestito per Udine, la commissione, convinta che l'incarico d'allestimento dovesse essere affidato a un'eccellenza regionale, si mostrò indecisa tra lo Studio Valle e lo studio di Gianni ed Elena Avon, fino ad optare per quest'ultimo già nel giugno del 1985²². Nello stesso anno, lo studio aveva del resto curato il percorso espositivo dell'importante mostra *Miniatura in Friuli* realizzata a villa Manin²³.

Sin dalle prime riunioni organizzative fu chiaro che l'obiettivo principale dell'evento consisteva nel puntare sulla rivalutazione critica dei Basaldella come simbolo dell'arte moderna regionale. Nei verbali delle sedute della commissione per la mostra, così come nelle strategie di comunicazione, più volte veniva sottolineata l'importanza di organizzare un evento che rafforzasse a Udine il sentimento friulano in seguito alla ricostruzione post-terremoto: i Basaldella avrebbero dovuto rappresentare a tutti gli effetti il simbolo del "Made in Friuli" – secondo le parole della commissione –, ancor più della gloria rinascimentale cittadina, Giovanni da Udine, per il quale furono ritardate le celebrazioni del centenario al fine di far spazio alla mostra²⁴.

Come testimoniato anche dall'architetto Giulio Avon, figlio e collaboratore di Gianni Avon, che partecipò attivamente curando personalmente l'allestimento della sezione dedicata ad Afro, una delle scelte determinanti fu l'affidamento all'architetto, designer e grafico friulano Ferruccio Montanari della parte grafica e pubblicitaria dell'evento, che avrebbe acquisito un ruolo decisivo all'interno del percorso espositivo e urbano della mostra²⁵. Già nel 1985 era nata l'idea di un'immagine che presentasse i nomi dei tre fra-

telli e che avrebbe guidato il visitatore nel percorso cittadino della mostra, così come all'interno del castello. Per tale motivo, nel progetto di allestimento presentato dallo studio Avon nel febbraio del 1987 si nota come gli architetti avessero pensato a un inizio simbolico della mostra in piazza della Libertà, dove grandi striscioni ideati da Montanari avrebbero introdotto alla salita del portico del Lippomano, fino al castello²⁶. Lungo la salita sarebbero stati disposti dei pannelli sospesi che richiamavano lo stesso modello grafico²⁷. Montanari scelse come immagine principale una storica fotografia scattata nel 1969 al castello di Prampero, dove Dino, Mirko e Afro erano assieme alla madre Virginia²⁸. Al profilo di ogni artista associò un colore guida, ripetuto in tutte le sedi dell'evento, così come nei cartelloni in piazza della Libertà, nelle didascalie e nelle basi delle opere, nei volantini e nel catalogo. In questo modo il pubblico avrebbe potuto facilmente associare ogni opera a ciascun autore e conferire unità ad una mostra che, per sua stessa natura, proponeva in realtà tre personalità di artisti molto diversi tra loro.

Il percorso espositivo

L'itinerario organizzato nel cuore monumentale del centro cittadino fornì a Crispolti l'occasione per trasferire la sua esperienza di curatore di rassegne urbane di scultura contemporanea nel capoluogo udinese. L'originalità e l'importanza della mostra risiedette soprattutto nel fatto che Crispolti, d'accordo con lo studio Avon e Isabella Reale, prevede un percorso espositivo a tappe:

Il percorso attentamente studiato e allestito dagli architetti Avon, e puntualizzato dalla visualizzazione grafica di Montanari, ha inizio [...] ove s'incontra il *Kennedy* di Dino, del 1973 appunto, un'opera monumentale che è stato possibile tuttavia spostare provvisoriamente a Udine da Pordenone, e il cui rosso segno spaziale si inserisce monitoriamente tra il biancore dei marmi nel cuore dello spazio urba-

¹⁸ CRISPOLTI, *Arti visive...* cit.

¹⁹ Archivio Enrico Crispolti, Roma (d'ora in avanti AEC), *Mostra Basaldella Udine 1987*, Commissione Mostra Basaldella: verbale della seconda seduta, dattiloscritto, 27 maggio 1985; ivi, Commissione Mostra Basaldella: verbale dell'ottava seduta, dattiloscritto, primo ottobre 1986.

²⁰ Per la mostra si sperava che sia le opere di Casa Cavazzini che il ciclo di via Pradamano venissero quindi restaurati e resi fruibili alla cittadinanza. Ivi, Commissione Mostra Basaldella: verbale della prima seduta, dattiloscritto, 21 marzo 1985.

²¹ Ivi, Commissione Mostra Basaldella: verbale della nona seduta, dattiloscritto, 31 ottobre 1986. Palazzo Grassi aveva riaperto nello stesso anno al pubblico – dopo i lavori di adeguamento degli spazi curati da Gae Aulenti – con la grande mostra *Futurismo & Futurismi*, evento a cui si fa riferimento nel verbale.

²² Ivi, Commissione Mostra Basaldella: verbale della prima seduta, dattiloscritto, 21 marzo 1985.

²³ *Miniatura in Friuli*, catalogo della mostra (Passariano, Villa Manin, 9 giugno-27 ottobre 1985), a cura di G. Bergamini, Udine 1985.

²⁴ AEC, *Mostra Basaldella Udine 1987*, I 3 Basaldella a Udine: proposta di massima per un'azione di comunicazione, progetto dattiloscritto a cura di Elitart, Milano, 23 settembre 1985, pp. 2-3; ivi, Commissione Mostra Basaldella: verbale della quinta seduta, dattiloscritto, 21 ottobre 1985; ivi, Commissione Mostra Basaldella: verbale della sesta seduta, dattiloscritto, 18 dicembre 1985.

²⁵ Ivi, Commissione Mostra Basaldella: verbale della terza seduta, dattiloscritto, 17 giugno 1985.

²⁶ Archivio Avon Architetti Associati, Udine (d'ora in avanti AAU), *Mostra Basaldella*, Progetto esecutivo di allestimento della mostra "Dino, Mirko, Afro Basaldella", 20 febbraio 1987.

²⁷ *Ibidem*.

²⁸ AAU, *Mostra Basaldella*, Pieghevole della mostra.

Fig. 2 D. Basaldella, 'Kennedy' (1973) in piazza della Libertà a Udine, 1987 (foto P. Sacco; © Avon Architetti Associati).



no (non lontano del resto da dove in Piazzetta Lionello, è stabilmente collocata Alfa Centauri, dello stesso Dino, del 1966, idealmente dunque partecipe dell'avvio dell'itinerario stesso) il quale itinerario risale quindi spettacolarmente la rampa porticata d'accesso al Castello con una serie di sculture di consistenti dimensioni soprattutto di Mirko, per innestarsi nell'atrio dell'imponente edificio attraverso lo spazio circostante e anti stante, con altre grandi sculture di Dino e di Mirko. Il percorso si snoda quindi al piano nobile del Castello nelle sale attorno al salone centrale, dedicate appunto alla rappresentazione delle origini comuni e dei destini individuali dei tre. Complementari sono le due sezioni ospitate nella Galleria d'Arte Moderna²⁹.

Nella scelta delle opere di Mirko e Dino da esporre all'aperto, si può notare come le intenzioni di Crispolti fossero mirate a realizzare una vera e propria scenografia urbana, in cui le sculture potessero dialogare con l'ambiente come attori di una storia raccontata dal percorso espositivo. Questa *promenade* di scultura basaldelliana a Udine iniziava proprio con le opere già presenti di Dino e Mirko tra piazzetta Lionello e piazzetta Belloni, per poi trovare un incipit monumentale nella vicina piazza della Libertà³⁰. Qui, sin dall'inizio dell'allestimento, Crispolti e lo studio Avon decisero di collocare la scultura realizzata da Dino per l'Istituto John Fitzgerald Kennedy di Pordenone nel 1973 (fig. 2). Il *Kennedy* venne esposto quindi davanti al loggiato di San Giovanni, al centro del plateatico rinascimentale, quale testimonianza monumentale di avvio del percorso espositivo, scelta emblematica che privilegia-

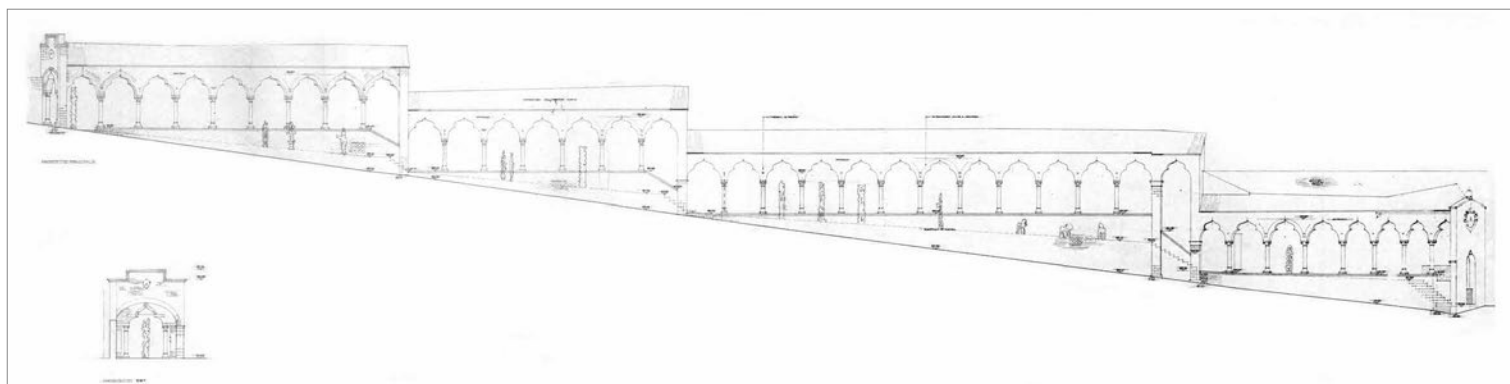
va un approccio spettacolare piuttosto che cronologico alla carriera dello scultore. Avon prevedeva che dietro alla scultura venisse collocato un grande pannello con il logo tricolore dell'esposizione ideato da Montanari, funzionale a guidare i visitatori verso la scala che li avrebbe condotti presso l'ingresso alla salita del castello dal palladiano arco Bollani. Il progetto non fu approvato e la struttura temporanea ipotizzata fu sostituita da tre bande appese tra le volte del loggiato. Inquadrata sotto l'arco avrebbe dovuto trovare spazio l'opera *Spartaco* di Dino, poi spostata invece sulla terrazza del complesso rinascimentale³¹. Il percorso scenografico verso l'ingresso del castello prendeva le forme di una vera salita iniziatica, concentrando le sculture di Mirko lungo tutto il portico del Lippomano (fig. 1). Qui campeggiavano quindi la *Chimera* (1954) e i due leoni – il *Leone Urlante II* (1956) e il *Leone di Damasco* (1954) –, moniti simbolici ed inquietanti posti proprio all'inizio della salita, poco dopo il grande totem *Motivo a rochi animato* (1957)³². Sempre seguendo l'intento narrativo secondo cui le opere dovevano stabilire delle connessioni con l'ambiente, per Crispolti la presenza delle sculture leonine di Mirko era atta forse a dialogare con il leone di Venezia presente già sull'arco palladiano, se non a richiamare la storica funzione apotropaica dei portali romanici e degli accessi trionfali delle città antiche. Lo studio Avon sottolineava nel progetto di allestimento come i pannelli sospesi in tela dovevano suddividere lo spazio del portico concentrando le sculture in grup-

²⁹ Dino, Mirko, Afro Basaldella, catalogo della mostra (Udine, Castello, Galleria d'Arte moderna, 20 giugno-31 ottobre 1987), a cura di E. Crispolti, Udine 1987, p. 11.

³⁰ AEC, *Mostra Basaldella Udine 1987*, Progetti esecutivi per la mostra. Pianta e prospetti in scala 1:100.

³¹ AAU, *Mostra Basaldella*, Progetto esecutivo di allestimento della mostra "Dino, Mirko, Afro Basaldella", 20 febbraio 1987.

³² Ivi, Progetti per la mostra. Portico del Lippomano. Pianta e prospetto in scala 1:100



pi e favorendone l'inquadratura in assi prospettici e visivi³³. La disposizione era quindi studiata affinché i totem e i personaggi mitologici e orientaleggianti di Mirko si rivelassero lungo la salita al visitatore, quasi come misteriche apparizioni (fig. 3).

Nell'allestimento del portico si potevano notare chiaramente delle costanti nella concezione di Crispolti e Avon, quali il raggruppamento di alcune sculture e la scelta di isolarne altre, nonché un generale *horror vacui* nella disposizione delle opere, soprattutto riguardo alle sezioni dedicate a Mirko. In tal senso, come si evince da un verbale del 1986, confermato dai ricordi personali di Giulio Avon, il maggiore motivo di discussione tra lo Studio e Crispolti era legato alla quantità di opere da esporre e alle difficoltà di realizzare un'esposizione troppo ricca di sculture³⁴. Mentre il curatore desiderava una mostra che presentasse il maggior numero possibile di opere, così da ricostruire quasi interamente la carriera dei tre artisti, gli architetti lo mettevano in guardia sulle insidie dell'*horror vacui*. Dai progetti si evidenzia chiaramente come ogni opera fosse quindi stata posizionata lungo il percorso, sia all'esterno che all'interno del castello, in modo da comprendere con esattezza gli ingombri e le relazioni tra le sculture. Si nota anche come lo Studio aveva concepito un'esposizione che potesse guidare il visitatore, tramite assi e rimandi prospettici, secondo un unico senso possibile di percorso. Inoltre, dalla tavola progettuale del prospetto si evince come i pannelli divisorii favorissero anche la disposizione delle opere monumentali secondo un ordine tematico, come ad esempio i totem e le figure antropomorfe.

Uscendo dal portico del Lippomano, il pubblico tramite apposita segnaletica era invitato a entrare nel castello dal grande piazzale sul retro, unico ingresso possibile privo di barriere architettoniche. Prima, però, sul fianco e vicino alla

facciata della chiesa di Santa Maria incontrava, proprio come "segnacoli" in uno "snodo primario" del percorso – utilizzando il lessico adottato da Crispolti e Somaini in *Urgenza nella città* –, alcune opere di Dino, fra cui il monumentale *Partidor* (1964). Al castello si entrava dallo storico *lapidarium*, dove il *Don Chisciotte* (1966) di Mirko – posto davanti a un fondale di tela con la grafica guida di Montanari – accoglieva i visitatori dopo undici anni di chiusura al pubblico dell'edificio³⁵. Prima del nuovo riallestimento dei Musei civici, il castello riapriva così dedicando i suoi spazi espositivi alla mostra basaldelliana. Nell'ampio atrio campeggiavano cinque totem di Mirko, in un dialogo ideale con il panorama del centro storico di Udine, che si poteva ammirare dalla vetrata affacciata sulla terrazza sud del complesso (fig. 4)³⁶. Crispolti avrebbe voluto posizionare proprio sugli spalti del castello l'opera di Dino *Orecchio a Ravne* (1965), prospettivamente allineato con il campanile medievale del duomo, offrendone una visione particolarmente suggestiva³⁷. Pensata dall'artista in occasione del simposio *Forma Viva* per 'ascoltare' la cittadina slovena di Ravne dal suo colle più alto, posta in una posizione dominante sul centro urbano, l'opera di Dino avrebbe dovuto rivestire a Udine la medesima funzione simbolica. Il progetto, irrealizzabile per via dei costi e delle modalità di trasporto, avrebbe riassunto in sé non solo il pensiero di Crispolti sulle esposizioni di scultura all'aperto ma anche il senso stesso della mostra dei Basaldella. Attraverso la sua immagine evocativa sulla terrazza del castello, l'*Orecchio* avrebbe dato degna conclusione a quel grande spettacolo urbano, voluto da Crispolti e Avon, nato dalle idee, criteri e scelte che avevano mosso il critico romano fin dagli inizi degli anni Settanta³⁸. L'originaria funzione di silente testimone della storia e della vita, pensata per Ravne, si sarebbe caricata di ulteriore pre-

Fig. 3 Avon Architetti Associati, Progetto per la mostra. Prospetto del portico del Lippomano, 1987 (© Avon Architetti Associati).

³³ Ivi, Progetto esecutivo di allestimento della mostra "Dino, Mirko, Afro Basaldella", 20 febbraio 1987.

³⁴ AEC, *Mostra Basaldella Udine 1987*, Commissione Mostra Basaldella: verbale dell'ottava seduta, dattiloscritto, primo ottobre 1985.

³⁵ AAU, *Mostra Basaldella*, Progetto esecutivo di allestimento della mostra "Dino, Mirko, Afro Basaldella", 20 febbraio 1987.

³⁶ Ivi, Progetti per la mostra. Atrio del Castello. Pianta e prospetto in scala 1:50.

³⁷ Ivi, Progetto esecutivo di allestimento della mostra "Dino, Mirko, Afro Basaldella", 20 febbraio 1987.

³⁸ AEC, *Mostra Basaldella Udine 1987*, I 3 Basaldella a Udine: proposta di massima per un'azione di comunicazione, progetto dattiloscritto a cura di Elitart, Milano 23 settembre 1985, p. 2.

Fig. 4 M. Basaldella, *Sculture nell'atrio del castello di Udine*, 1987 (foto P. Sacco; © Avon Architetti Associati).



gnante significato nella città dove Dino aveva vissuto, che si stava rialzando dal terremoto. Al posto dell'opera slovena fu invece collocato lo *Spartaco* (1963) di Dino che, pur mantenendo l'impatto visivo sul paesaggio e la monumentalità prevista, non riusciva a portare con sé quella complessità di significati che l'*Orecchio* di Ravene avrebbe fatto scaturire (fig. 5). Le scelte allestitivie delle sculture all'aperto rivelavano senza ombra di dubbio la volontà di rivalutare e dare importanza alla figura di Dino Basaldella, le cui opere venivano ad occupare le posizioni più significative e pregnanti nello spazio urbano della Udine rinascimentale.

La mostra principale si sviluppava invece al piano nobile del castello e fu divisa da Crispolti in quattro sezioni. La prima, introduttiva, documentava parallelamente gli esordi dei tre artisti e le opere realizzate prima del 1947. Terminata la visita di questa sezione il visitatore accedeva al Salone del Parlamento, occupato solo da tre grandi pannelli raffiguranti i volti degli artisti, estrapolati da Montanari dalla medesima foto di riferimento (fig. 6). Questi indicavano al pubblico l'ingresso alle tre sezioni monografiche della mostra, alle quali si poteva accedere liberamente, per poi tornare ogni volta al salone principale, e che avrebbero presentato separatamente i tre diversi percorsi artistici intrapresi dopo la Seconda guerra mondiale. L'ala nord-est era occupata dalla monografica di Dino, quella nord-ovest da quella di Mirko e l'ala sud-ovest dai dipinti di Afro.

Il minimo comune denominatore di tutta l'esposizione veniva così presentato dallo studio Avon:

I problemi cui l'allestimento ha dovuto dare risposta erano da un lato la presenza di tre autori con personalità diverse che andavano in qualche modo caratterizzate, pur mantenendo una omogeneità di fondo dell'allestimento, dall'altro la grande eterogeneità delle opere, diverse per tecniche, materiali e dimensioni, che andavano raggruppate pur esaltandone l'individualità. L'estrema povertà di finiture degli ambienti del castello e le dimensioni delle sale non sempre commisurate alle opere esposte richiedevano inoltre una soluzione progettuale che raccogliesse le opere in gruppi con un loro spazio di pertinenza, senza frazionare però gli ambienti in modo da consentire una visione abbastanza lontana delle opere di maggiori dimensioni. La necessità di un denominatore comune per le sculture è risolta con dei basamenti triangolari a diverse altezze [...] che consentono di raggruppare più pezzi e di creare virtualmente all'interno delle grandi sale degli spazi più raccolti³⁹.

Si scelse di esporre tutte le sculture raggruppate su basi triangolari a cuneo, di diverse altezze e componibili in varie forme e disposizioni tra loro. Con un'analisi attenta delle dimensioni e delle altezze, ravvisabile negli studi in alzato – conservati presso l'archivio dello studio Avon –, si voleva evitare che le opere si intralciassero tra loro. Ciò permetteva inoltre, nell'ottica degli architetti, che alcune di esse potessero essere maggiormente messe in risalto, come “gioielli”, secondo le parole di Gianni Avon. La stessa idea di valorizzazione delle opere per gruppi, tramite basa-



Fig. 5 D. Basaldella, 'Spartaco' (1963) sulla terrazza del castello di Udine, 1987 (foto P. Sacco; © Avon Architetti Associati).

menti (o vetrine) dalle forme geometriche semplici e riconoscibili, si può anche ravvisare sia nella mostra a Villa Manin sulla miniatura, che in quella sui longobardi realizzata dallo studio nel 1990 a Cividale e a Passariano⁴⁰.

Nell'allestimento della sezione di Afro si evidenzia un'attenzione ai rimandi visivi tra sala e sala, e alla valorizzazione di singole opere tramite uno studio delle prospettive, dando risalto a celebri dipinti come *Cronaca Nera* (1951) e *Villa Fleurent* (1952)⁴¹. Nelle sale comuni e nelle sezioni dedicate a Dino e Mirko si concentrava maggiormente la complessità dell'allestimento. Dalle foto e dai progetti riguardanti la sezione comune si può rilevare come le basi triangolari, intersecate tra loro secondo forme a cuneo, favorivano la definizione di un unico percorso di visita, in cui il pubblico era portato a seguire una direzione scelta dai curatori della mostra, che privilegiava la visione di determinate opere, le quali spiccavano sopra i singoli gruppi di sculture. I dipinti di Mirko, nonché i disegni e la grafica posti a parete venivano spesso ad assumere la funzione di sfondo delle sculture esposte a diverse altezze. Ciò raggiungeva un equilibrio compositivo particolarmente ricercato sulle pareti e nelle sale della sezione di Dino, che spiccava per eleganza e pulizia formale. Questa era caratterizzata da un numero meno cospicuo di opere, prevalentemente scultoree, senza però mai risultare eccessivamente piena. L'allestimento era infatti vocato a focalizzare l'attenzione del visitatore solo verso alcune di queste, poste in corrisponden-

za degli assi visivi delle porte e delle sale in successione. Tra questi accorgimenti, da menzionare la disposizione della *Grande Porta* (1960) come un tramezzo sospeso nello spazio, nonché il ruolo di snodo del percorso dato alla monumentale *Tangente sullo Stasimo* (1964)⁴². Dall'ingresso di sezione, inoltre, si poteva ammirare la *Croce* del 1967, esposta sull'ultima parete della terza sala (fig. 7).

Nelle sale di Mirko Basaldella, invece, si faceva più marcata una scelta allestitiva vocata all'*horror vacui*. Ciò si evince particolarmente dalla pianta della sezione, in cui si nota l'uso dei basamenti triangolari a cuneo, disposti su più altezze, soprattutto negli angoli delle sale, così da lasciare al pubblico un percorso di visita 'a serpentina' (fig. 8). Spesso, i gruppi di opere esposte assieme sulle basi più grandi venivano affiancate da singole sculture elevate su plinti, così da creare un ritmo sincopato, come si può vedere nella pianta della prima sala, dove spiccavano, tra i cunei e le opere a parete, il *Totem Motivo funebre* (1955) e *La Palma* (1954). La grande concentrazione di opere portò Avon a optare per folti gruppi che scandivano lo spazio delle sale del castello. Ciò faceva sì che la carriera di Mirko venisse vista più nel suo valore d'insieme che attraverso le singole emergenze artistiche, quasi a voler valorizzare i cicli scultorei, quali quello dei *Personaggi d'Oriente*, piuttosto che le opere nella loro unicità⁴³. L'apice di questa concezione si palesava nell'ultima sala, dove una serie di figure totemiche e antropomorfe sembravano compar-

³⁹ AAU, *Mostra Basaldella*, Progetto esecutivo di allestimento della mostra "Dino, Mirko, Afro Basaldella", 20 febbraio 1987.

⁴⁰ Gianni Avon, *architetture e progetti 1947-1997*, a cura di F. Luppi, G. Zucconi, Venezia 2000, p. 150.

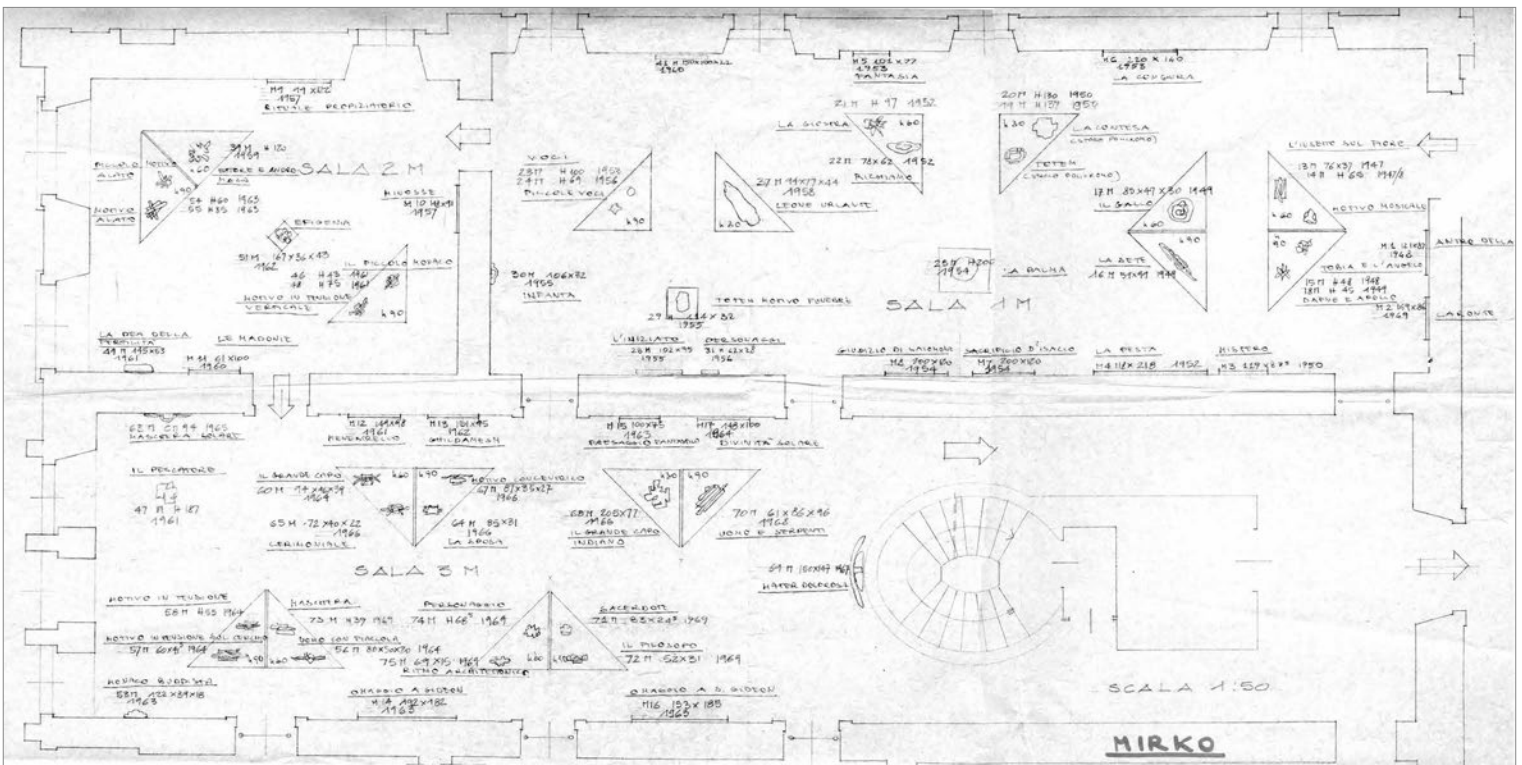
⁴¹ AAU, *Mostra Basaldella*, Progetti per la mostra. Sezione di Afro. Pianta e prospetto in scala 1:50.

⁴² Ivi, Progetti per la mostra. Sezione di Dino. Pianta e prospetto in scala 1:50.

Fig. 6 Allestimento della mostra nel salone del Parlamento, con gigantografia di Afro Basaldella, 1987 (foto P. Sacco; © Avon Architetti Associati).

Fig. 7 Allestimento della mostra con le opere di Dino Basaldella, 1987 (foto P. Sacco; © Avon Architetti Associati).

Fig. 8 Avon Architetti Associati, Progetto per la mostra. Pianta della sezione dedicata a Mirko Basaldella, 1987 (© Avon Architetti Associati).



tecipi di un rito misterico rivolto all'unica scultura isolata sulla parete curva in fondo, la *Mater Dolorosa* del 1967.

I Basaldella a Udine

L'evento fu inaugurato solo il 20 giugno 1987, sostanzialmente a causa dei ritardi nell'ultimazione dei lavori al castello⁴⁴. Il progetto iniziale di estendere il percorso anche a Casa Cavazzini e ad altri luoghi memori dell'opera basaldelliana in città non andò compiutamente a buon fine: le ambizioni di Crispolti, portate avanti in quegli anni, di stabilire un circuito cittadino attraverso opere d'arte moderna non furono trasposte completamente nel progetto udinese, anche per il suo carattere di evento temporaneo e monografico. Rimaneva però forte il collegamento con la Galleria al Palamostre, dove, oltre alla sezione distaccata dedicata agli artisti friulani coevi dei Basaldella, se ne poteva visitare una seconda, a cura di Crispolti e Luciano Perissinotto, focalizzata sulle opere monumentali dei tre fratelli e, in particolar modo, sulla commissione di Mirko per il mausoleo delle Fosse Ardeatine a Roma⁴⁵.

È indubbio però che parte del successo dell'esposizione fu dato dal fatto che, nei mesi della retrospettiva, l'attenzione del dibattito pubblico e della stampa si concentrò sulle modalità attraverso le quali le opere dei Basaldella avevano reso viva la città, per l'occasione trasformata in un museo a cielo aperto⁴⁶. Tra i pareri più autorevoli comparve il giudizio positivo sull'evento da parte del pittore Armando Pizzinato, che criticò però l'allestimento dello studio Avon, a suo parere non idoneo a valorizzare le opere esposte⁴⁷. Dalla rassegna stampa si evince anche come, soprattutto attraverso la collocazione del *Kennedy* in piazza della Libertà, non solo si fosse raggiunto l'obiettivo provocatorio di interrogazione sullo spazio urbano ma anche quello di dare risalto all'arte di Dino Basaldella⁴⁸.

Quando Casa Cavazzini, uno dei palazzi-simbolo della modernità in Friuli e testimone dell'arte dei Basaldella, divenne bene comunale, fu chiaro che, una volta trasferitavi la galleria, si sarebbe potuto proseguire una serie di progetti simili a quello già intrapreso nel 1987, creando un legame più saldo tra l'arte del Novecento e il centro monumentale cittadino⁴⁹. La visione di un percorso museale unico in città portata avanti da Crispolti nel 1987, in cui la scultura e i Basaldella divenivano il perno della modernità udinese, costituì quindi possibile fonte di stimolo ai progetti di allestimento di Gae Aulenti, chiamata per ideare il futuro museo. Nei primi progetti dell'architetto, proprio le opere di Mirko e Dino avrebbero campeggiato all'ingresso della galleria⁵⁰. Tra queste, posto d'onore avrebbe avuto l'imponente gesso di Mirko per il cancello del monumento alle Fosse Ardeatine di Roma (1950-51)⁵¹. Nonostante le vicende progettuali travagliate che portarono all'abbandono di molti spunti presentati da Aulenti, oltre che alla successiva rinuncia della commissione pubblica da parte dell'architetto, è indubbio come la rivalutazione dell'arte dei Basaldella avvenuta con la mostra del 1987 abbia portato il museo di Casa Cavazzini a dare rilievo alla carriera dei tre fratelli. La scelta di porre all'ingresso del percorso espositivo, nella vetrina pubblica affacciata su piazzetta del Lionello, proprio un'opera di Dino, *Lo Squalo* (1935), in relazione con l'*Alpha Centauri*, sembra riportare a quel dialogo fortemente voluto da Crispolti tra museo, arte pubblica e contesto urbano, in cui le sculture basaldelliane sarebbero diventate testimoni silenziosi della storia cittadina e della vita quotidiana che scorre.

⁴³ In questo senso, Crispolti seguì lo stesso approccio e le stesse suddivisioni in cicli di opere da lui individuati nel suo libro dedicato allo scultore del 1974. CRISPOLTI, *La scultura...* cit.

⁴⁴ AEC, *Mostra Basaldella Udine 1987*, Commissione Mostra Basaldella: verbale della sesta seduta, dattiloscritto, 18 dicembre 1985.

⁴⁵ Dino, *Mirko, Afro...* cit., pp. 214-261.

⁴⁶ AAU, *Mostra Basaldella*, Rassegna stampa.

⁴⁷ A. MUCCHINO, *Pizzinato alla rassegna sui Basaldella. Una mostra per il mondo*, "Il Gazzettino", 15 luglio 1987, p. 1.

⁴⁸ Ciò fu giustamente notato dallo storico dell'arte romano Fabrizio D'Amico su *Repubblica*: F. D'AMICO, *Dino e lo squalo di legno*, "La Repubblica", 1 agosto 1987, pp. 14-15.

⁴⁹ Fu con questo spirito e ambizioni che la conservatrice Isabella Reale richiamò come co-curatore di una nuova mostra udinese Enrico Crispolti nel 1998. L'evento, dal titolo *Nuove Contaminazioni. Scultura. Spazio. Città* desiderava ancora una volta riflettere sul ruolo della scultura e dell'arte pubblica, focalizzandosi, nella fattispecie, sugli obiettivi da perseguire a Udine. *Nuove Contaminazioni. Scultura. Spazio. Città*, catalogo della mostra (Udine, Chiesa di San Francesco, Gallerie d'Arte Moderna, 16 luglio-13 settembre 1998), a cura di E. Crispolti, I. Reale, Udine 1998.

⁵⁰ Archivio Soprintendenza del Friuli-Venezia Giulia, Udine, *Cartolare 4/1042 Casa Cavazzini*, Progetto definitivo Ristrutturazione Casa Colombatti-Cavazzini e lascito Ferrucci, Udine, 20 luglio 2001, Pianta piano terra. Museografia e arredamento, tavola A038.

⁵¹ *Ibidem*.

SEZIONE III
ALLESTIMENTO COME SPAZIO D'AUTORE

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.

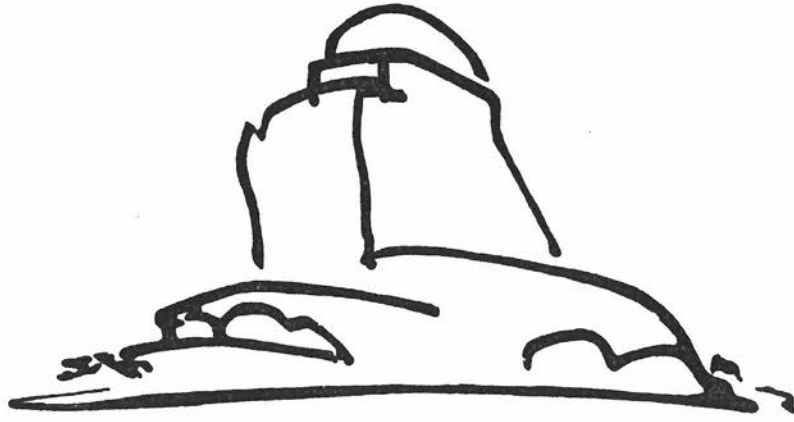
L'intenso lavoro che avrebbe condotto a un tale risultato – fatto di accordi, compromessi e talvolta prevaricazioni tra i diversi attori coinvolti – inizia durante le fasi organizzative della XXIV edizione, che segna la ripresa delle esposizioni biennali in età postbellica. Nel corso delle riunioni tenutesi 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 invidia 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 incombenente: “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).

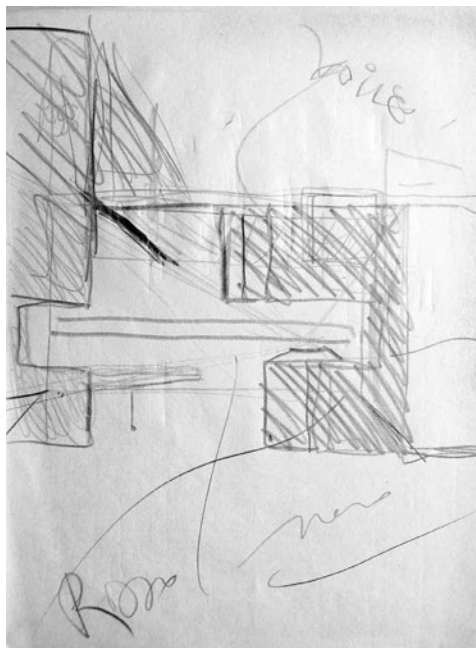


Fig. 3 C. Scarpa, Studio del 'portale' per la mostra, 1960 (Venezia, collezione privata).

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. Ragghianti 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 Ragghianti: “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 Ragghianti 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 poetica”⁴⁹. 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 paper”⁵⁰. 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.

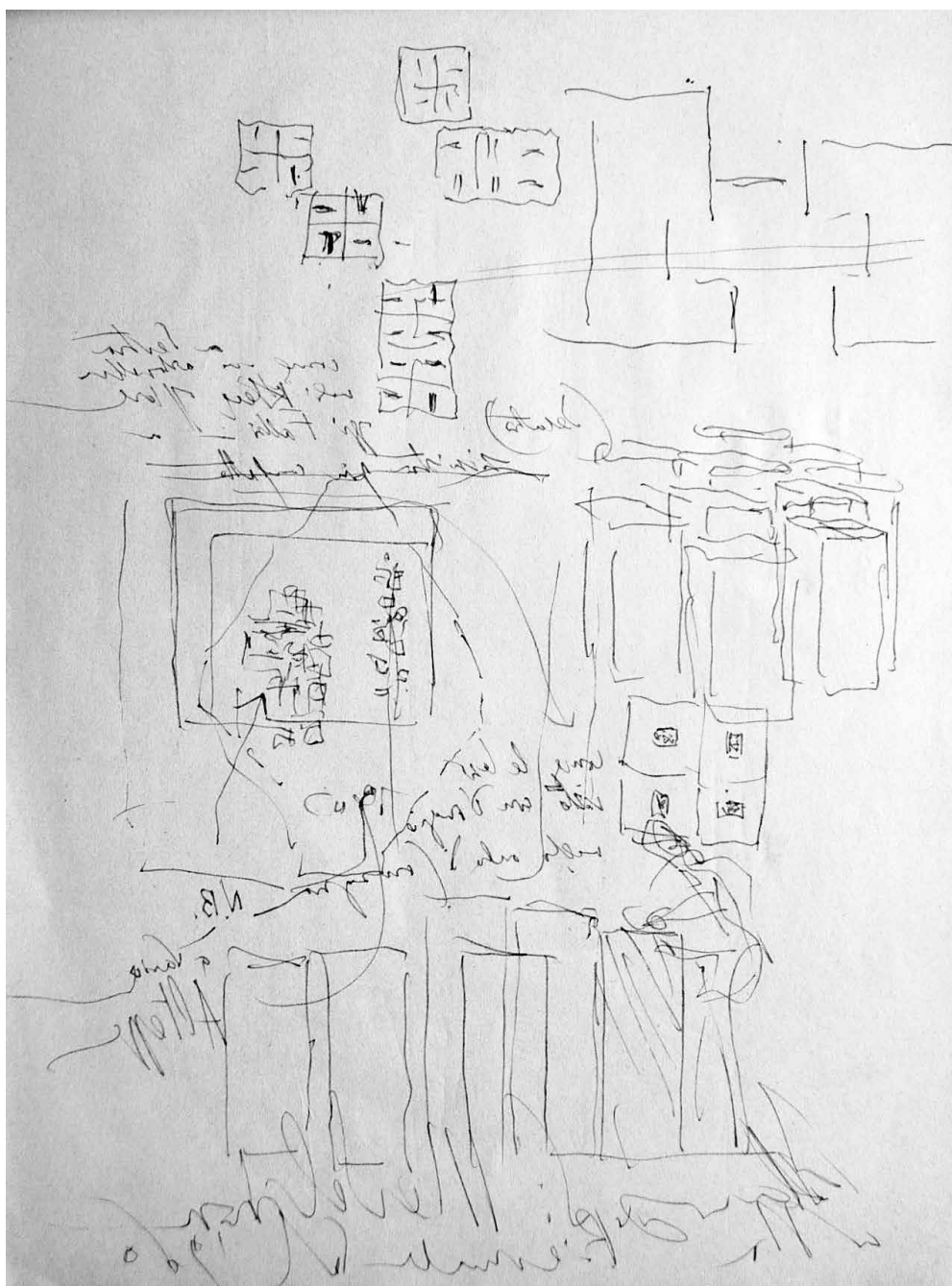


Fig. 4 C. Scarpa, Studi planimetrici e per i supporti della mostra, 1960 (Venezia, collezione privata).

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-

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*).

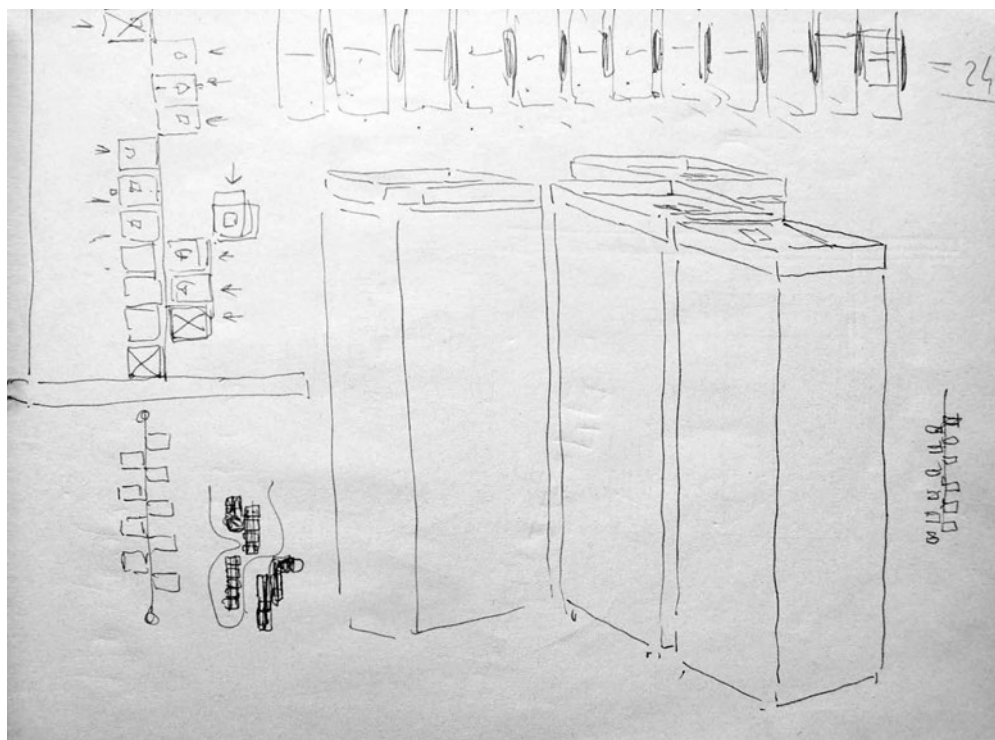
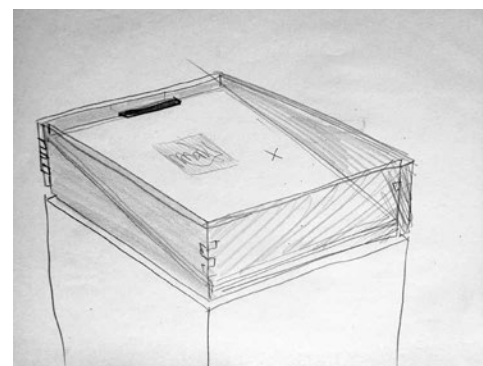


Fig. 5 C. Scarpa, studi planimetrici, per i pannelli parietali e per i supporti della mostra, 1960 (Archivio privato)

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



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-

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-

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’eliceopia 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.

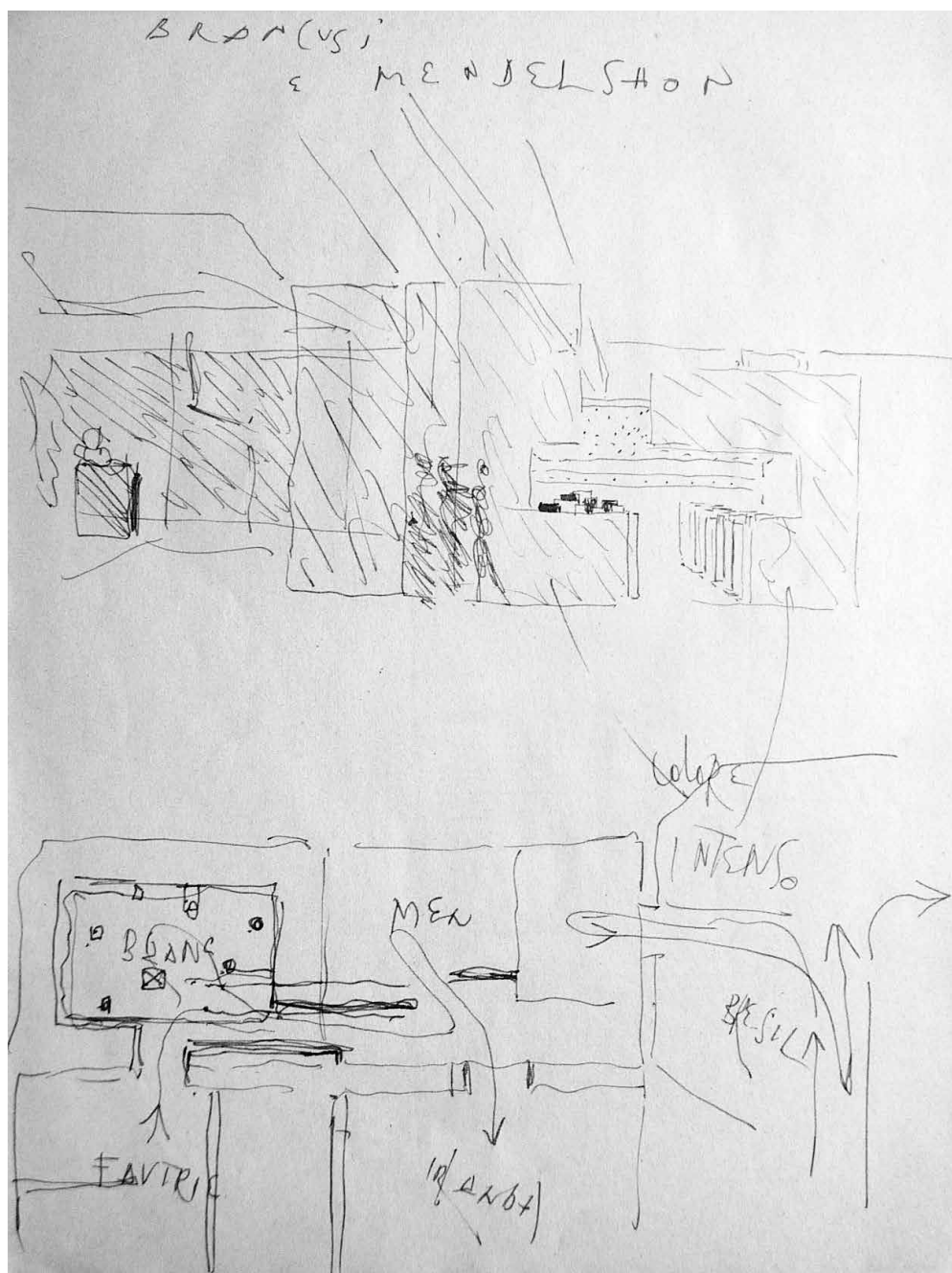
⁵⁴ LANZARINI, *Forme astratte...* cit., pp. 148-149.

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.

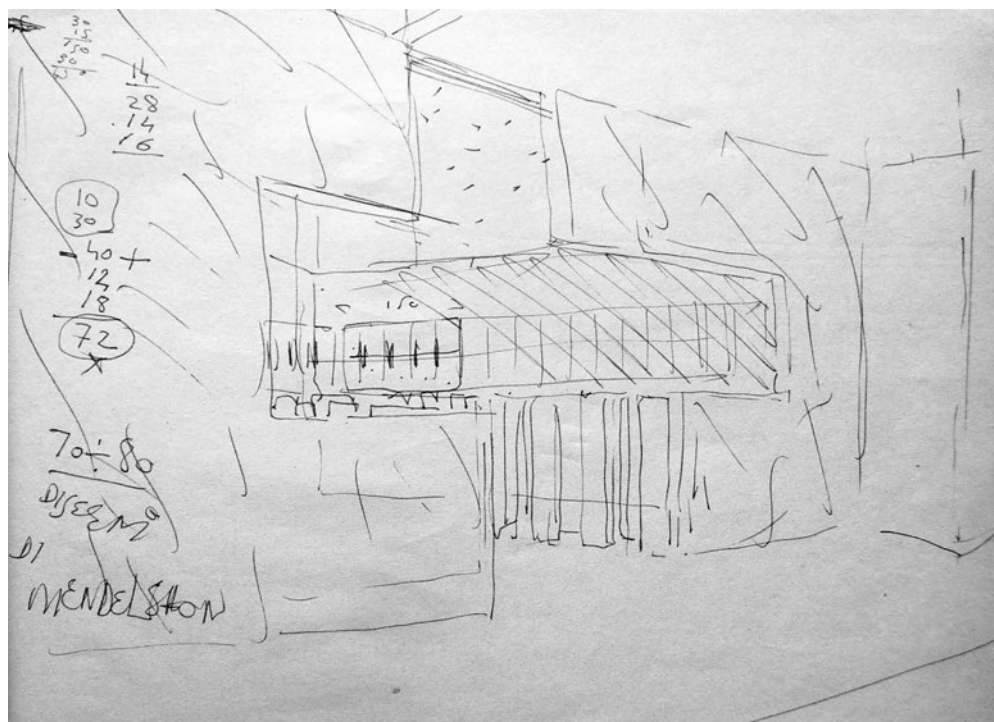
⁵⁷ LANZARINI, *Forme astratte...* cit., pp. 139-144.

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 stello, 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 Albin, 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://mediateca.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. Beltrami, 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).



LA CASA ABITATA. LEONARDO SAVIOLI TRA LIBERTÀ E RICERCA FORMALE

In 1965 the exhibition La casa abitata was held in the rooms of Palazzo Strozzi in Florence. Thought of as a biennial event, it ultimately had only one edition. Fifteen groups of architects were invited to participate in the exhibition, each assigned a space ranging from approximately 25 to 35 square meters. One of the most notable contributions was that of Leonardo Savioli, who proposed a solution in which architecture, furniture, and functional objects had no hierarchical relationships. The living unit consisted of prefabricated elements, defined by a strongly characterized language that ensured a formal coherence regardless of their arrangement. According to the designer's intentions, the configuration of the elements could be freely determined by whoever would live in the unit. This project should be interpreted as an open proposal, highlighting how both inhabitants and architects can contribute to the shape of a new model of contemporary living.

Nel 1964 l'Azienda Autonoma del Turismo di Firenze programmò le mostre su *L'opera di Alvar Aalto e Gli interni nella casa d'oggi*, titolo provvisorio di quella che sarebbe stata *La casa abitata*. Nella relazione del presidente si legge che tali iniziative hanno lo scopo di "incrementare il movimento dei forestieri [e] provvedere al miglioramento e sviluppo turistico della Città"¹. In realtà possiamo vedere le iniziative inquadrate in un ben più ampio programma per la promozione della cultura architettonica contemporanea².

La casa abitata vide la partecipazione su invito di diciotto architetti organizzati in quindici gruppi. Sul regolamento della mostra si legge che la finalità "è quella di presentare la casa che si possa vivere in ogni sua parte"³. Proposte concrete per spazi reali che ogni progettista era invitato ad allestire su una superficie che variava dai 25 ai 35 metri quadri all'interno delle stanze di palazzo Strozzi. L'allestimento era a carico dell'espositore al quale il comitato concorreva con un contributo massimo di 400.000 lire.

Entro il 10 gennaio 1965 i progetti dei partecipanti dovevano essere consegnati; il 21 febbraio⁴ si concluse l'allestimento della mostra che si inaugurò il 6 marzo per rimanere aperta fino al 2 maggio, essendo stata rinviata la chiusura, prevista il 25 aprile 1965, per la grande affluenza di pubblico⁵.

Dopo le indicazioni a carattere organizzativo il regolamento aveva una sezione programmatica che, con poche modifiche, sarà riportata anche in apertura del catalogo⁶.

Il comitato organizzatore era composto da Giovanni Michelucci con il ruolo di presidente, Domenico Benini presidente dell'Azienda Autonoma del Turismo, Tommaso Ferraris segretario della Giunta esecutiva della Triennale di Milano e Pierluigi Spadolini. Proprio Spadolini sembra avere avuto il ruolo di ideatore della mostra, come è ricordato nell'articolo apparso il giorno dell'inaugurazione su *La Nazione*, dal titolo *Aperta la mostra della «Casa abitata»*⁷.

Nella rapida trasformazione della società e dell'ambiente, la mostra si proponeva di indagare come lo spazio privato si stesse trasformando, essendo chiara l'esistenza "sulla strumentazione di fondo – prestabilita – di una casa, una stratificazione sentimentale portata dagli arredi, dagli oggetti personali, da tutto un bagaglio affettivo e culturale, che rende la casa abitata"⁸.

In questo quadro generale il comitato organizzatore individua e suggerisce due modalità per fornire indicazioni agli utenti-abitanti: la prima è l'interpretazione e la trasformazione dello spazio prestabilito attraverso l'arredo; la seconda è quella che prevede una nuova concezione non di casa ma di spazio integrato per abitare, dove fare sintesi tra gli elementi personali e le diverse componenti che rappresentano il vivere quotidiano contemporaneo⁹. E sarà questa la strada che affronterà Leonardo Savioli per elaborare la propria proposta.

Nella mostra di palazzo Strozzi, Savioli realizza una cellula abitativa di dimensioni fisse in modo da potere essere teoricamente inserita e ripetuta

all'interno di una qualunque struttura a telaio in cemento armato: dalla struttura multipiano di vaste dimensioni rappresentata dagli edifici di Sorgane studiati a partire dal 1962, alla villa isolata che è possibile identificare con villa Bayon, della quale comincia la progettazione con Danilo Santi proprio nel 1965.

La casa abitata può considerarsi, quindi, un punto di snodo nel quale si evidenzia come la dignità del vivere domestico meriti la massima attenzione progettuale indipendentemente dalla classe sociale alla quale è rivolta¹⁰.

L'aspetto che forse vale la pena di evidenziare è che, sia negli elaborati, sia nelle immagini fotografiche lo spazio interno alla cellula assume un'importanza tale da offuscare la definizione dell'esterno. La prevalenza dello spazio di vita può essere stata giustamente determinata dal tema della mostra ma sicuramente, come scrive Nocchi, è anche perché "L'architettura di Savioli si origina a partire dallo spazio interno: attraverso una ricerca svolta contemporaneamente in pianta e in alzato Savioli indaga il rapporto tra gesti umani e spazi di vita"¹¹. Del resto Koenig già nel 1968 aveva individuato in questo approccio progettuale la cifra non tanto di Savioli ma di tutta la 'scuola fiorentina'¹².

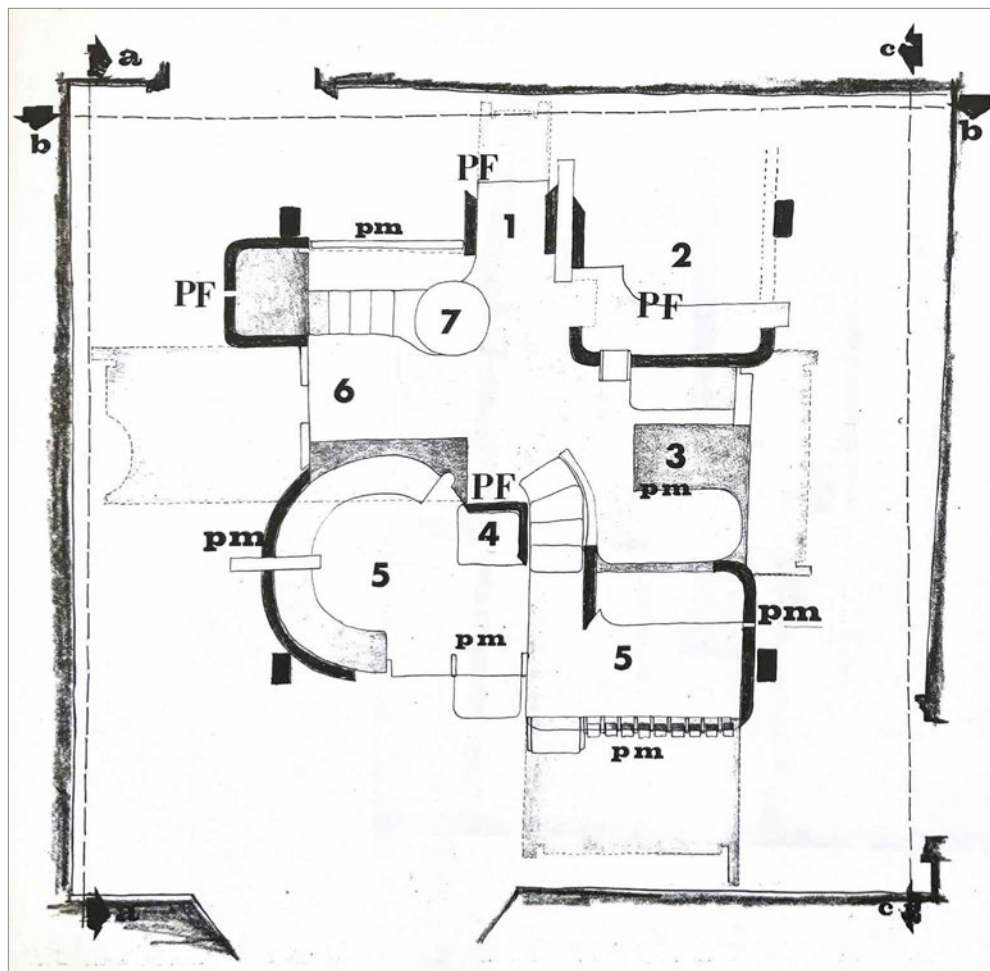
In un primo momento la cellula era idealmente collocata proprio nell'edificio INCIS di Sorgane, che nella planimetria del quartiere è identificato come Blocco 'a'¹³. La successiva scelta di elaborare un metaprogetto *ad hoc* può avere avuto diverse ragioni, tra tutte quella di rendere



pagina 127

Fig. 1 L. Savioli, *Cellula per una casa minima*. La zona soggiorno, sullo sfondo le scale alle camere, 1965 (© Archivio di Stato, Firenze).

Fig. 2 L. Savioli, *Cellula per una casa minima realizzata per la mostra 'La casa abitata'*, 1965. Pianta del primo livello con le indicazioni degli ambienti (1. ingresso; 2. cucina; 3. pranzo; 4. caminetto; 5. soggiorno; 6. terrazza; 7. scale alle camere), delle parti fisse (PF) e mobili (pm) (© Archivio di Stato, Firenze).



¹ Archivio dell'Azienda Provinciale del Turismo (d'ora in avanti APT), Firenze, Verbali e Deliberazioni del Consiglio dal 28/11/1962 al 01/04/1967, APT 4, *Relazione del Presidente al bilancio preventivo dell'esercizio finanziario dell'anno 1965*, p. 195.

² Pur non avendo avuto un ruolo nell'iniziativa in questione, ricordiamo che, dal 1948 al 1972, l'associazione La Strozziina, che aveva come principale animatore Carlo Ludovico Ragghianti, promosse eventi artistici e architettonici tra i quali la mostra di Le Corbusier e Alvar Alto. <https://fondazioneragghianti.it/wp-content/uploads/2018/02/La-Strozziina-inventario.pdf> (consultato il 9 settembre 2024).

³ Archivio di Stato, Firenze (d'ora in avanti ASF), *Leonardo Savioli, Materiali relativi a progetti*, 5, fasc. 211, *La casa abitata. Biennale degli interni di oggi*. Regolamento.

⁴ Già da questa data i quotidiani cominciano ad interessarsi dell'evento. Si segnalano: *La casa abitata*, "La Nazione", 28 febbraio 1965; *La preparazione della mostra «La casa abitata»*, "Giornale del Mattino", 30 gennaio 1965, dove si citano tutti i partecipanti.

⁵ Vennero fatte anche due aperture serali a settimana nelle quali gli architetti allestitori e i membri del comitato erano a disposizione per rispondere alle domande dei visitatori: *Il ministro Pieraccini alla «Casa abitata»*, "La Nazione", 21 marzo 1965. Savioli è informato della proroga con un espresso datato 12 aprile 1965: ASF, *Leonardo Savioli, Materiali relativi a progetti*, 5, fasc. 217, s.n.

⁶ ASF, *Leonardo Savioli, Materiali relativi a progetti*, 5, fasc. 211, *La casa abitata. Biennale degli interni di oggi*. Regolamento. Cfr. *La casa abitata. Biennale degli interni di oggi*. Firenze, Palazzo Strozzi 6 marzo-25 aprile 1965, catalogo della mostra (Firenze, Palazzo Strozzi, 6 marzo-25 aprile 1965), a cura di L.V. Masini, Milano 1965, *ad vocem*.

⁷ *Aperta la mostra della «Casa abitata»*, "La Nazione", 6 marzo 1965. Nel curriculum di Pier Luigi Spadolini presentato nel 1969 per il concorso alla cattedra di Progettazione artistica per l'industria alla Facoltà di Architettura di Firenze riporta di essere stato incaricato del coordinamento degli allestimenti (da copia fotostatica del materiale documentario donato al Dipartimento di Processi e Metodi della Produzione edilizia, Dipartimento di Architettura, Università degli studi di Firenze).

⁸ ASF, *Leonardo Savioli, Materiali relativi a progetti*, 5, fasc. 211, *La casa abitata. Biennale degli interni di oggi*. Regolamento.

⁹ *Ibidem*.

¹⁰ Per un inquadramento generale: C. DE FALCO, *Leonardo Savioli. Ipotesi di spazio: dalla «casa abitata» al «frammento di città»*, Firenze 2012; S. GRASSI, *Modulo, cellula, struttura. Il contributo di L. Savioli a La Casa Abitata (Firenze, 1965)*, tesi di laurea, Università di Roma Tre, 2020-2021 https://www.academia.edu/73387161/Modulo_cellula_struttura_Il_contributo_di_L_Savioli_a_La_Casa_Abitata_Firenze_1965_ (consultato il 9 settembre 2024). Il tema della trasformazione dell'abitare in relazione alla città e alla società era comunicato con chiarezza anche sui quotidiani dell'epoca che si occuparono dell'esposizione: «*Vernice» alla mostra della casa*, "La Nazione", 5 marzo 1965; «*Provoca i visitatori la mostra «casa abitata»*», "Nazione Sera", 8 marzo 1965; F. BORSI, *Questa è la «casa abitata» proposta da 15 architetti*, "La Nazione", 8 marzo 1965. Borsi mette in evidenza la contrapposizione che andava oltre la concezione dell'arredare tra i milanesi e i fiorentini presenti all'esposizione. Tale tema, con particolare riferimento alla figura di Michelucci, è stato affrontato anche in E. FERRETTI, L. MINGARDI, *Dimenticare Firenze. La mostra La casa abitata del 1965 a Palazzo Strozzi*, "Firenze Architettura", 24, 2020, 1-2, pp. 158-165, <https://fore.unifi.it/handle/2158/1216167> (consultato il 9 settembre 2024).

la proposta autonoma e quindi completamente originale rispetto ai lavori precedenti, e anche il fatto di poter verificare l'idea di progetto globale in grado di esprimere un metodo applicabile ad ogni scala di intervento¹⁴. Allo stesso tempo, tale scelta, che sembra esprimere un intento didattico nei confronti dei visitatori e una sorta di verifica anche per i percorsi universitari, permetteva di leggere la proposta progettuale ad ogni scala ed inquadrala con maggiore facilità in relazione alle trasformazioni economiche e sociali in atto nel paesaggio urbano¹⁵.

La mostra del 1965 si presenta proprio come l'occasione per verificare e comunicare, ad un pubblico anche di non addetti ai lavori, le proprie convinzioni teoriche e metodologiche¹⁶.

Il tema dell'allestimento, che ha avuto un'importanza fondamentale all'interno del dibattito dell'architettura italiana del secondo dopoguerra¹⁷, vede portare significativi contributi dall'architetto fiorentino. Prima del 1965 Savioli progetta la *Mostra della musica* nel 1949, *Mostra oggetto da regalo*, più nota con il titolo *L'oggetto moderno in Italia* nel 1962, *L'opera di Le Corbusier* nel 1963¹⁸, la *Mostra dei gioielli di Flora Wiechmann Savioli* sempre nel 1963, ed è forse

opportuno includere anche la celeberrima *Firenze ai tempi di Dante*¹⁹ che venne inaugurata nel 1965, poco dopo la chiusura dell'esposizione di palazzo Strozzi. Gli interventi citati vennero allestiti in edifici storici monumentali e, facendo sintesi anche delle esperienze successive con analoghe caratteristiche, Savioli nel 1972 individua tre principali differenze tra il progetto espositivo e architettonico: la continuità temporale tra la stesura del progetto e la realizzazione, il carattere effimero della realizzazione, la componente comunicativa che deve essere accolta dal visitatore con immediatezza in una sorta di concentrato di espressione spaziale. Il primo motivo crea una sorta di corto circuito in grado di ribaltare "la concezione dello spazio" che si configura "senza intermediari; spazio che, comunque venga concepito, risente direttamente della gestualità, della creatività, della immaginazione diretta come una membrana organica [...] emanazione cioè delle tue stesse mani, dei tuoi stessi gesti, dei tuoi stessi atti"²⁰. Sempre nello stesso testo, Savioli affronta il tema della provvisorietà e di ciò che è da distruggere o da tramandare, e in questo contesto l'allestimento espositivo sembra quasi un pretesto per esprimere un pensie-

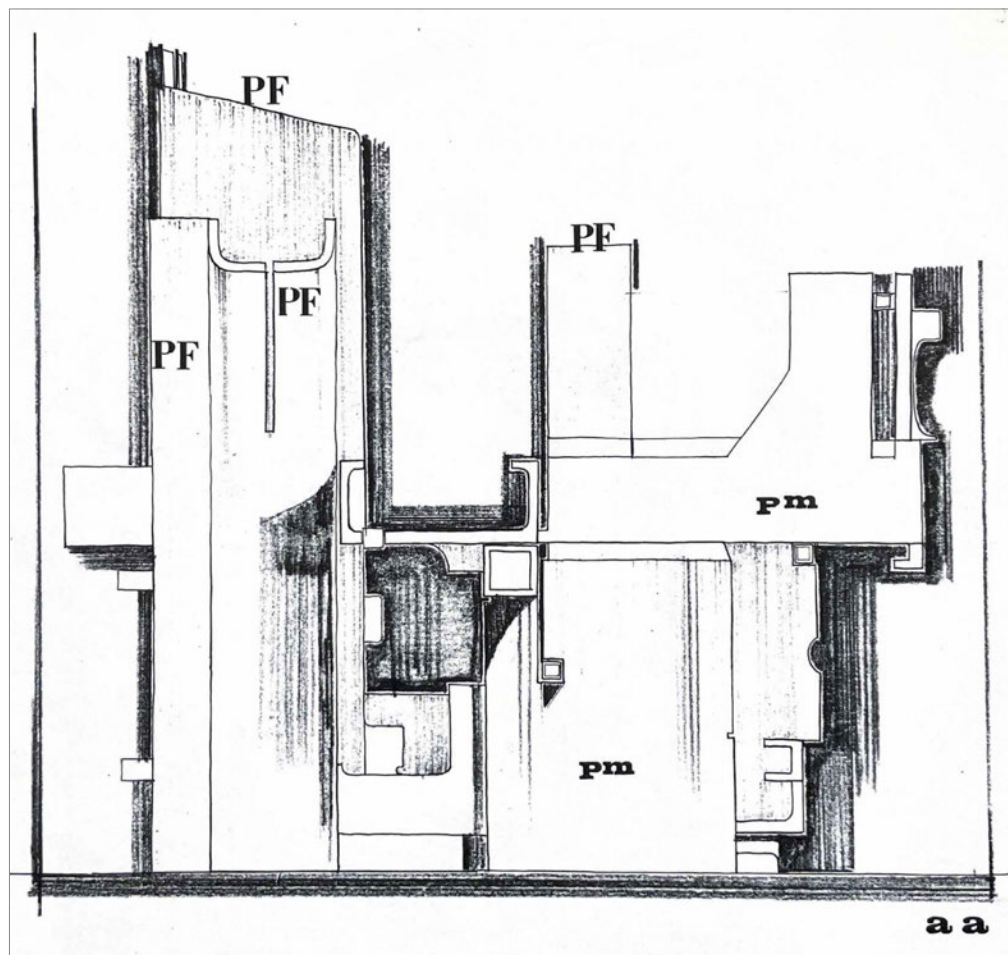


Fig. 3 L. Savioli, *Cellula per una casa minima*. Prospetto 'aa', 1965 (© Archivio di Stato, Firenze).

ro che si estende a tutto il costruito fino ad arrivare alla scala urbana. La parte da conservare e da tramandare, non è certo quella materiale ma è il messaggio e l'esperienza che essa è in grado di trasmettere: "Ciò è quello che rimarrà" scrive Savioli "cioè una sorta di 'eternità' tramandata e consegnata attraverso oggetti provvisori, distruttibili e distrutti; una 'eternità' non degli oggetti di per sé ma del valore contenuto negli oggetti stessi e che una volta distrutti viene consegnato alla vita"²¹. In questo senso è facile vedere un'assonanza con quelle che sono i processi di consumo dell'opera teatrale, del gesto, della 'messa in scena'. A tale proposito Emanuela Ferretti, distinguendo lo spirito del progetto museale rispetto all'allestimento temporaneo, scrive che: "La costruzione dello spazio espositivo temporaneo [...] vive anche di dinamiche autonome rispetto al museo, legandosi direttamente al polimorfico mondo che ruota intorno ai concetti di 'messa in scena', di arredo, di ostensione/estensione degli oggetti"²². È nota la passione che Savioli aveva per il teatro e per ogni forma di spettacolo che condivideva con i suoi studenti e allievi; sia nell'allestimento della cellula e, in modo ancora più evidente pur se con le naturali differenze,

nella mostra de *L'oggetto moderno in Italia* e ne *L'opera di Le Corbusier*, siamo davanti a grandi regie, a vere e proprie rappresentazioni. In questi tre lavori si ha una tensione formale dal carattere astratto e mai descrittivo capace di segnare i percorsi per accompagnare il visitatore nella visione²³. Nella mostra sull'oggetto l'architetto si interroga su quale debba essere il modo più opportuno affinché gli oggetti diventino portatori di valore funzionale e simbolico anche in rapporto ai processi di lavorazione artigianali e industriali. Il tema lo possiamo ritrovare in parte nella cellula abitativa, dove questi divengono fulcri di spazialità capaci di suggerire nuovi gesti, in una vita domestica che si andava velocemente trasformando come la realtà sociale e urbana di quel periodo storico. Nella mostra di Le Corbusier Savioli affronta il tema del rapporto tra il nuovo e l'antico in relazione al valore intrinseco degli oggetti materiali; due categorie che, nel rispetto della storia e nel confronto reciproco, vanno a costituire un progetto omogeneo. Scrive Savioli: "L'oggetto nuovo, se è vero, è somma, è continuità, è 'storia' e perciò come tale poteva perfettamente accostarsi a un capitello, ad un portale, ad uno spazio antico. [...] Avevo due tipi di oggetti

¹¹ M. Nocchi, *Leonardo Savioli: allestire, arredare, abitare*, Firenze 2008, p. 24.

¹² "Per taluni di loro, come Ricci e Savioli, il particolare modo di concepire l'architettura partendo dallo spazio interno, [...] rimarrà una costante del modo di progettare; e segnerà in modo durevole tutta la generazione di allievi - coloro che studieranno dal 1945 al 1952 - e che costituiranno la 'scuola fiorentina' del dopoguerra": G.K. KOENIG, *Architettura in Toscana 1931-1968*, Torino 1968, p. 43.

¹³ Savioli sviluppa il progetto come capogruppo in collaborazione con Marco Dezzi Bardeschi, Vittorio Giorgini, Ferrero Gori e Danilo Santi. Koenig, in merito agli alloggi di Sorgane scrive che "non si differenziano negli spazi interni dai normali schemi adottati nelle costruzioni INA casa" (KOENIG, *Architettura in Toscana...* cit., p. 153). Questo porta a considerare lo studio della cellula non in piena continuità con questa esperienza, fornendo un'ulteriore motivazione allo studio della struttura *ad hoc* nella quale inserirla.

¹⁴ P. FOSSATI, *Il design in Italia: 1945-1972*, Torino 1972, p. 13.

¹⁵ A. POLI, "La casa abitata", Firenze 1965, in *Leonardo Savioli: il segno generatore di forma-spazio*, catalogo della mostra (Firenze, Archivio di Stato, 23 settembre-25 novembre 1995), a cura di R. Manno Tolu, L.V. Masini, A. Poli, Città di Castello 1995, pp. 129-133; 129. Masini, illustra il lavoro di Savioli costituito da "moduli plastici entro scheletri di città nuove": L.V. MASINI, *La casa abitata a Firenze*, "Antichità Viva", IV, 1965, 1, pp. 90-101.

¹⁶ C.C. ARGAN, *Leonardo Savioli*, Firenze 1966; F. BRUNETTI, *Leonardo Savioli, architetto*, Bari 1982; *Leonardo Savioli: grafico e architetto*, catalogo della mostra (Faenza, Palazzo del Podestà, 9 maggio-6 giugno 1982), Firenze 1982.

¹⁷ S. POLANO, *L'arte dell'allestimento temporaneo. Mostrario italiano*, in *Storia dell'architettura italiana. Il secondo Novecento*, a cura di F. Dal Co, Milano 1997, pp. 418-429. FOSSATI, *Il design in Italia...* cit., pp. 12-31.

¹⁸ *Mostra oggetto da regalo*, catalogo della mostra (Firenze, Palazzo Strozzi, 6 dicembre 1962-6 gennaio 1963), Firenze 1962. Il catalogo riporta la titolazione usata nella nota bibliografica con l'acronimo MOR in lettere maiuscole arancioni. Sulla successiva pagina dispari si legge: "L'oggetto moderno in Italia" titolazione che viene comunemente usata per identificare questa mostra sia da Savioli che dagli storici. *L'opera di Le Corbusier. Mostra in Palazzo Strozzi*, 1963, catalogo della mostra (Firenze, Palazzo Strozzi, febbraio-marzo 1963), Firenze 1963, p. XVII. Nel catalogo è dato uno scarso rilievo all'opera di allestimento essendo citato unicamente in una nota del Consiglio de «La Srozzina». Per le due mostre nominate: L. MAGNI LAZARIDIS, *Gli allestimenti espositivi di Leonardo Savioli*, tesi di laurea, Scuola di specializzazione di Archeologia e Storia dell'arte di Siena, 1995-1996, che però non tratta *La casa abitata*.

¹⁹ *Mostra di Firenze ai tempi di Dante 1965*, catalogo della mostra (Firenze, 1965), Firenze 1966.

²⁰ *Problemi di architettura contemporanea. L'architettura delle Gallerie d'arte moderna*, a cura di D. Santi, L. Savioli, Firenze 1972, p. 258.

²¹ *Ibidem*.

²² E. FERRETTI, *Leonardo Savioli e la mostra "Firenze al tempo di Dante" (1965). L'allestimento come momento espressivo e il design espositivo*, "Annali Material Design Post-it Journal", III, 2012, pp. 97-109, <https://flore.unifi.it/handle/2158/11599557-mode=full.1745> (consultato il 9 settembre 2024). Gianni Ottolini ricorda anche un altro significato: "Come ha scritto Leonardo Savioli, che considerava l'allestire il modo più diretto e immediato di tradurre lo spazio come mediazione tra il segno grafico intriso di vissuto in spazio architettonico, gli allestimenti sono a volte vere e proprie lezioni di «psicologia dello spazio»": G. OTTOLINI, *Architettura degli allestimenti*, a cura di R. Rizzi, Firenze 2017, p. 10.

modello di alloggio duplex realizzato con elementi prefabbricati componibili a volontà dell'utente

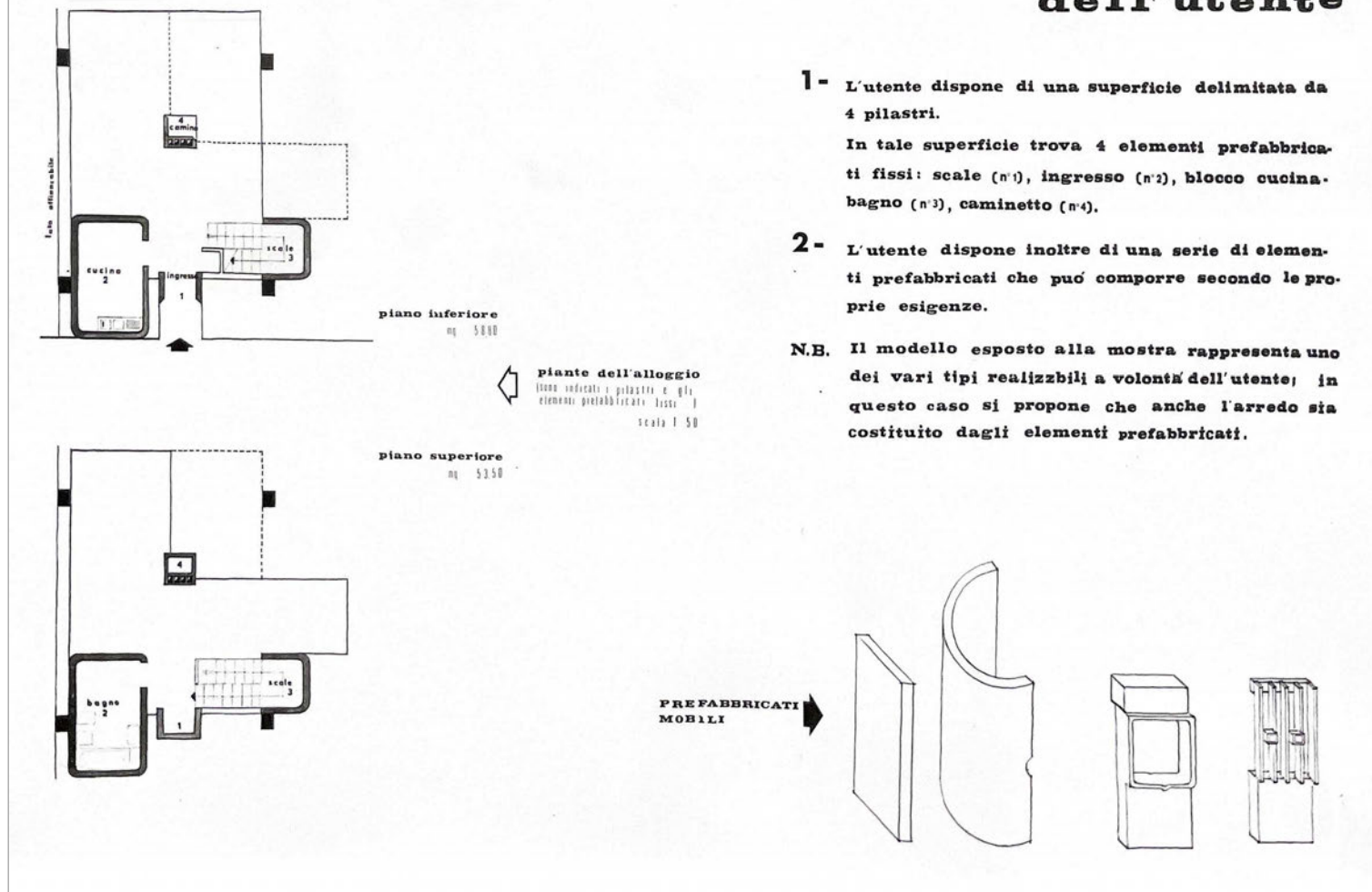


Fig. 4 L. Savioli, *Cellula per una casa minima*. Le parti strutturali e gli elementi mobili, 1965 (© Archivio di Stato, Firenze).

opposti ma complementari di grande valore da confrontare, da scoprire e mettere in evidenza il grado di inseparabilità reciproca²⁴. Del resto la sintesi tra storia e presente è tra le costanti dell'opera savioliana.

Il progetto della cellula, in alcune tavole preparatorie, reca il titolo *Casa minima per sposi* a identificare in modo preciso quella che poteva essere l'inizio di una fase di convivenza tra due persone nella prospettiva di un progetto di vita. Un punto di partenza nel quale non ci sono elementi che fanno riferimento a un passato e dove si ha una ragionata essenzialità su cui organizzare il futuro.

All'interno della mostra la proposta di Savioli è quella dove esiste una maggiore continuità tra architettura, arredo e design. Proprio per questo, forse, come del resto ha scritto Fabrizio Brunetti, in questa occasione, "mostra di rivolgere la sua attenzione soprattutto in campo teorico, an-

che ad un tipo di progettazione decisamente più aperta"²⁵.

Quattro pilastri, un blocco servizi, un blocco scale e un camino, rappresentano gli elementi strutturali entro i quali Savioli organizza la propria cellula che viene completata da quattro elementi di contenimento e chiusura (figg. 2-3). I due piani su cui si sviluppa la casa non sono delimitati dai pilastri ma si sviluppano in modo libero su una superficie di mq 58,8 al piano inferiore e di mq 53,5 al piano superiore (fig. 4). Con questi elementi Savioli elabora tre varianti dell'abitazione articolata sempre su due livelli²⁶ (fig. 5). Alcuni temi spaziali definiti nei progetti presentati possono ritenersi quasi delle costanti nel linguaggio savioliano, come quella della seduta circolare presente in villa Sandroni e in villa Mattolini.

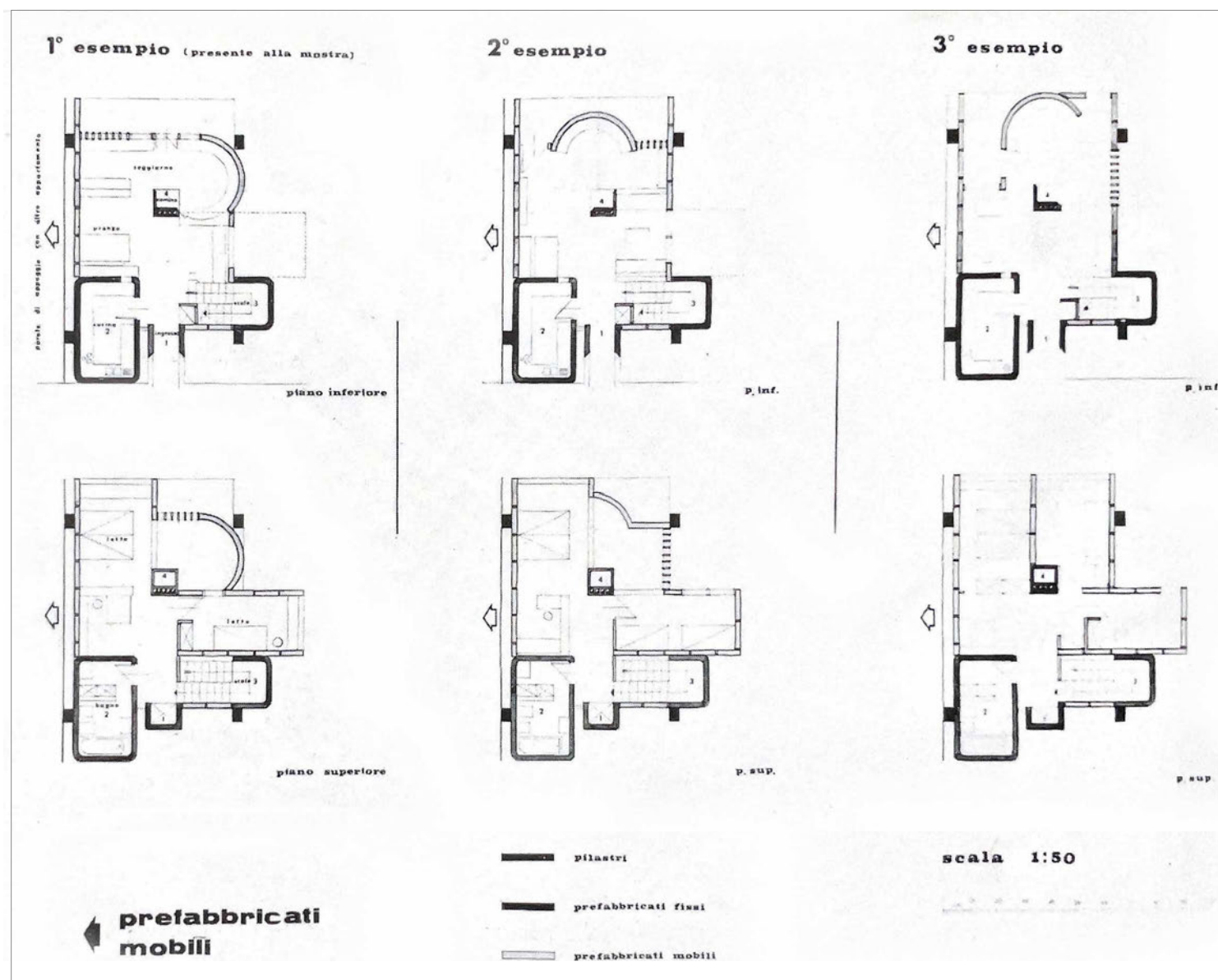
In sintesi, quindi, da un punto di vista costruttivo e concettuale possiamo identificare tre livelli su cui si sviluppa il progetto: la struttura portante, le

²³ OTTOLINI, *Architettura degli allestimenti...* cit., p. 18.

²⁴ *Problemi di architettura contemporanea...* cit., p. 259.

²⁵ BRUNETTI, *Leonardo Savioli architetto...* cit., p. 24. Sul tema della partecipazione dell'utente-abitante si veda in particolare L. NIERI, *Arte e architettura: l'esperienza teorica nell'opera di Leonardo Savioli*, Firenze 2012, pp. 67-69.

²⁶ Le tre varianti, senza gerarchie, sono pubblicate in: L. SAVIOLI, *Alloggi realizzati con elementi prefabbricati componibili*, "Lotus", 3, 1966, pp. 21-24; L. SAVIOLI, *La città di domani*, "Vip World", 1968, 1, pp. 20-23.



chiusure e, il più importante, lo spazio interno. La struttura portante non ha il compito di delimitare la superficie su cui si sviluppa la cellula. Tenendo fede al punto lecorbusieriano della pianta libera il blocco delle scale, quello dei servizi ed il terrazzo, si posizionano parzialmente al di fuori dal rettangolo definibile dai quattro pilastri della struttura. In merito alle chiusure, in alcuni disegni, sono identificate con 'PF' e 'pm' – prefabbricati fissi e mobili – e dalle foto della cellula realizzata si può notare che la scritta 'pm' è riportata anche su alcuni pannelli realizzati, a identificare con chiarezza al visitatore, gli elementi che potevano cambiare posizione²⁷. Questi elementi, sia presi singolarmente, sia nel loro insieme compositivo, erano in grado di esprimere il linguaggio chiaramente codificato. Essi, infatti, indipendentemente dalla loro giustapposizione, restituivano una omogeneità formale sia all'interno dell'abitazione che nella definizione

dei prospetti esterni. Nello spazio interno gli arredi sono integrati con gli elementi architettonici (figg. 1, 6-7) ed è la dimensione dell'oggetto ad essere protagonista, come dichiara lo stesso Savioli: "solo pochi oggetti di quotidiana necessità si dispongono in questo spazio che così dovrebbe risultare essenziale, senza scorie di alcun genere"²⁸. Egli ipotizza, comunque, anche l'inserimento di arredo di tipo diverso ma, vista la generale impostazione progettuale, è un'ipotesi che deve essere considerata del tutto teorica.

I materiali impiegati per la realizzazione dell'allestimento furono legno, faesite e stucco a simulare il calcestruzzo con inerti bianchi usato nelle opere dell'architetto fiorentino²⁹.

Tra i partecipanti alla mostra furono premiati *ex aequo* con il Sigillo d'oro Marco Zanuso per la seggiola Lambda, Edoardo Vittoria per la Stanza dei giochi e Leonardo Savioli per la Casa minima. Dell'attribuzione del sigillo si ha notizia

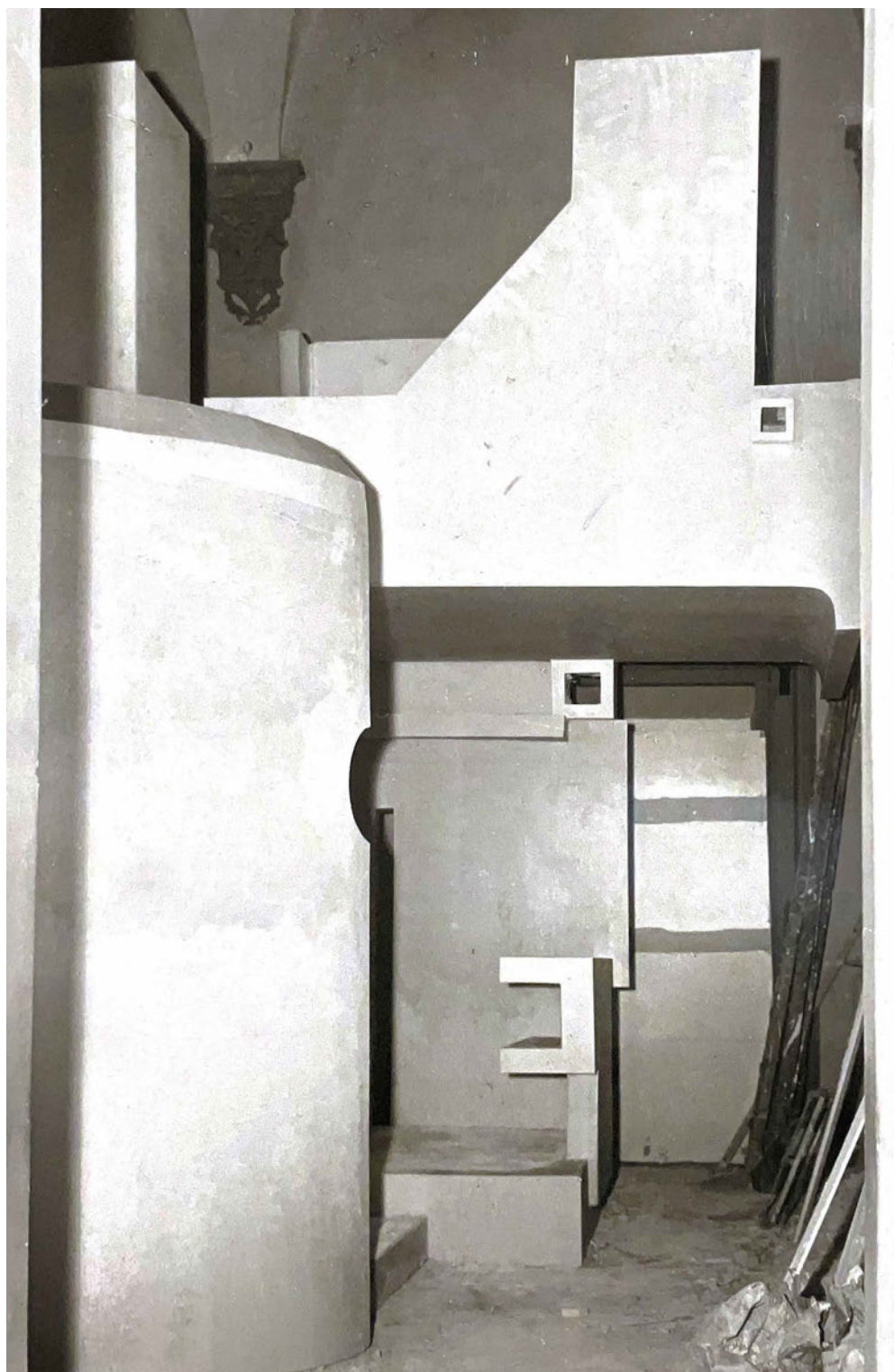
Fig. 5 L. Savioli, *Cellula per una casa minima. Tre soluzioni planimetriche*, 1965 (da ARGAN, *Leonardo Savioli... cit.*, p. 260).

²⁷ ASF, *Leonardo Savioli, Elaborati grafici in rotoli*, 61, ins. 1, cc. 2-3.

²⁸ *Leonardo Savioli Architetto. Cellula per una casa minima*, in *La casa abitata. Biennale degli interni di oggi...* cit., s.p.

²⁹ Tali materiali sono indicati a margine di una pianta: ASF, *Leonardo Savioli, Elaborati grafici in rotoli*, 61, ins. 1, c. 1. Altre fonti riportano cemento alleggerito, cfr. OTTOLINI, *Architettura degli allestimenti...* cit., p. 32.

Fig. 6 L. Savioli, *Cellula per una casa minima*. La zona soggiorno durante la costruzione, 1965 (© Archivio di Stato, Firenze).



dal quotidiano *La Nazione*³⁰ e successivamente Michelucci, in data 20 dicembre 1965, informa Savioli che la consegna non è stata organizzata causa le cattive condizioni di salute di Ferraris³¹. La commissione giudicatrice era composta da Giorgio Batini, Paolo Chessa, Gillo Dorfles, Agenore Fabbri e Michelangelo Masciotta, un insieme di personalità che pur avendo riferimenti con l'ambiente culturale fiorentino aveva un ruolo culturale anche in ambito nazionale e internazionale.

Sicuramente il premio favorì la notorietà dell'intervento assieme all'interesse suscitato per il tema della partecipazione dell'utente. A tale proposito su *L'Unità* si legge che "L'architetto Savioli [...] ha progettato degli elementi prefabbricati che possono essere sistemati all'interno dei solai a seconda delle necessità. Secondo Savioli la costruzione di una casa dovrebbe fermarsi alle strutture portanti: l'interno dovrebbero progettarselo da sé l'inquilino disponendo a suo piacimento i blocchi prefabbricati"³².

³⁰ Sigillo d'oro agli architetti della «Casa abitata», «La Nazione», 25 aprile 1965, p. 4.

³¹ ASF, Leonardo Savioli, *Materiali relativi a progetti*, 5, fasc. 217, Lettera senza busta su carta intestata della manifestazione.

³² C. DEGL'INNOCENTI, *18 architetti mostrano come arredare la casa*, «L'Unità», 6 marzo 1965.

³³ P.L. SPADOLINI, *Dispense del corso di Progettazione artistica per industrie*, Firenze 1960, p. 10.



Fig. 7 L. Savioli, *Cellula per una casa minima*. La zona soggiorno, in secondo piano la zona pranzo, 1965 (© Archivio di Stato, Firenze).

Il lavoro di Savioli sembra quindi essere stato quello che interpretò nel modo più completo l'intento programmatico del comitato organizzatore. Da un punto di vista teorico egli configura il proprio contributo ricercando una nuova definizione spaziale necessaria dopo i repentini cambiamenti della civiltà industriale e tecnologica attraverso la definizione delle possibilità espressive e funzionali nei rapporti tra abitante e progettista. Se chi abita la casa deve avere la possibilità di esprimere la propria libertà di scelta, l'architetto ha il compito morale di indirizzare tali scelte che incidono sulla funzionalità, sull'economia, sulla socialità e sull'estetica del vivere quotidiano, per migliorare la società e la vita di ciascuno. E a questo punto vengono in mente le

parole di Pierluigi Spadolini che attribuiva all'azione progettuale un valore psicagogico "che vuole cioè contribuire all'educazione non solo del gusto del pubblico ma addirittura della sua psicologia del suo vivere collettivo"³³.

Per Leonardo Savioli non si tratta quindi della definizione o meno della figura dell'arredatore, non si tratta solo dell'uso diffuso dell'oggetto di serie o di quello di fattura artigianale nell'arredo contemporaneo, l'elemento centrale della proposta sembra essere il contributo alla definizione della funzione sociale dell'architetto, tema che anche oggi presenta non poco interesse.

IL CENTROKAPPA E LA MOSTRA IL DESIGN ITALIANO NEGLI ANNI '50

*In September 1977, the exhibition *Il design italiano negli anni '50* was inaugurated in Milan. Hosted within the Centrokappa spaces in Noviglio, located inside the Kartell factory, it was organized by the Centrokappa collective, founded in Milan in 1972 by Valerio Castelli.*

The exhibition aimed to investigate and revisit the historical moment in which the current Italian design context began to take shape. Rather than following a historical approach, the exhibition presented the coexistence of different moments of research. A unitary project, the result of a collective work, was presented through six distinct sections specifically ordered: industrial design, graphics, objects, textiles and fashion, furniture, reconstruction of environments. The exhibition layout, curated by Andrea Branzi, Valerio Castelli, Masayuki Matsukaze, Paola Navone, and Valentino Parmiani, unfolded across multiple levels articulated around the large central atrium marked at the top by the neon “Spatial Concept” created in 1951 by Lucio Fontana for the 9th Milan Triennale and reconstructed for the occasion. The exhibition represented the first significant critical re-examination of that vibrant period. Its importance extended beyond its rich yet necessarily partial historical-artistic content. Instead, its true merit lay in having opened and fueled a debate around the theme of industrial design, and its role within contemporary society.

Il design italiano negli anni '50 è il titolo della grande mostra che il 26 settembre 1977 viene inaugurata nella sede espositiva del Centrokappa di Noviglio, negli spazi annessi alla sede della Kartell¹. Realizzata a partire dal 1966 nella zona sud di Milano su progetto di Anna Castelli Ferrieri e Ignazio Gardella, la nuova sede Kartell è una delle testimonianze più interessanti di quel sodalizio che ha visto lavorare insieme per oltre vent'anni i due architetti milanesi; del progetto, scrive Pier Carlo Santini:

Risalta anzitutto la chiarezza planimetrica e distributiva che ha raffinatamente esaltato i bellissimi spazi verdi passanti e conclusi. L'armonica compresenza dei volumi differenziati anche in altezza, di limpido disegno, si anima nel timbro rosso-arancio dei grandi elementi modulari che corrono come fregio lungo tutti i perimetri, a proposito dei quali torna in mente una vecchia notazione di Argan sullo sgarro proporzionale. Nel gioco di cattivante calibrazione plastica e cromatica, le pensiline costituiscono un elemento di coesione e ritmazione, diventando un tema intrinsecamente costitutivo dell'architettura. Ancora una volta le funzioni si risolvono in termini di linguaggio².

L'esposizione – patrocinata dalla Regione Lombardia e promossa da Anic, Arteluce, Basani Ticino, Cassina, Fiat, Kartell, la Rinascenza, Olivetti, Piaggio, Poggi, Sambonet, Tecno e Zerowatt – è organizzata dal collettivo Centrokappa ed è coordinata da Andrea Branzi, Valerio Castelli, Manuela Cifarelli e Paola Navone³.

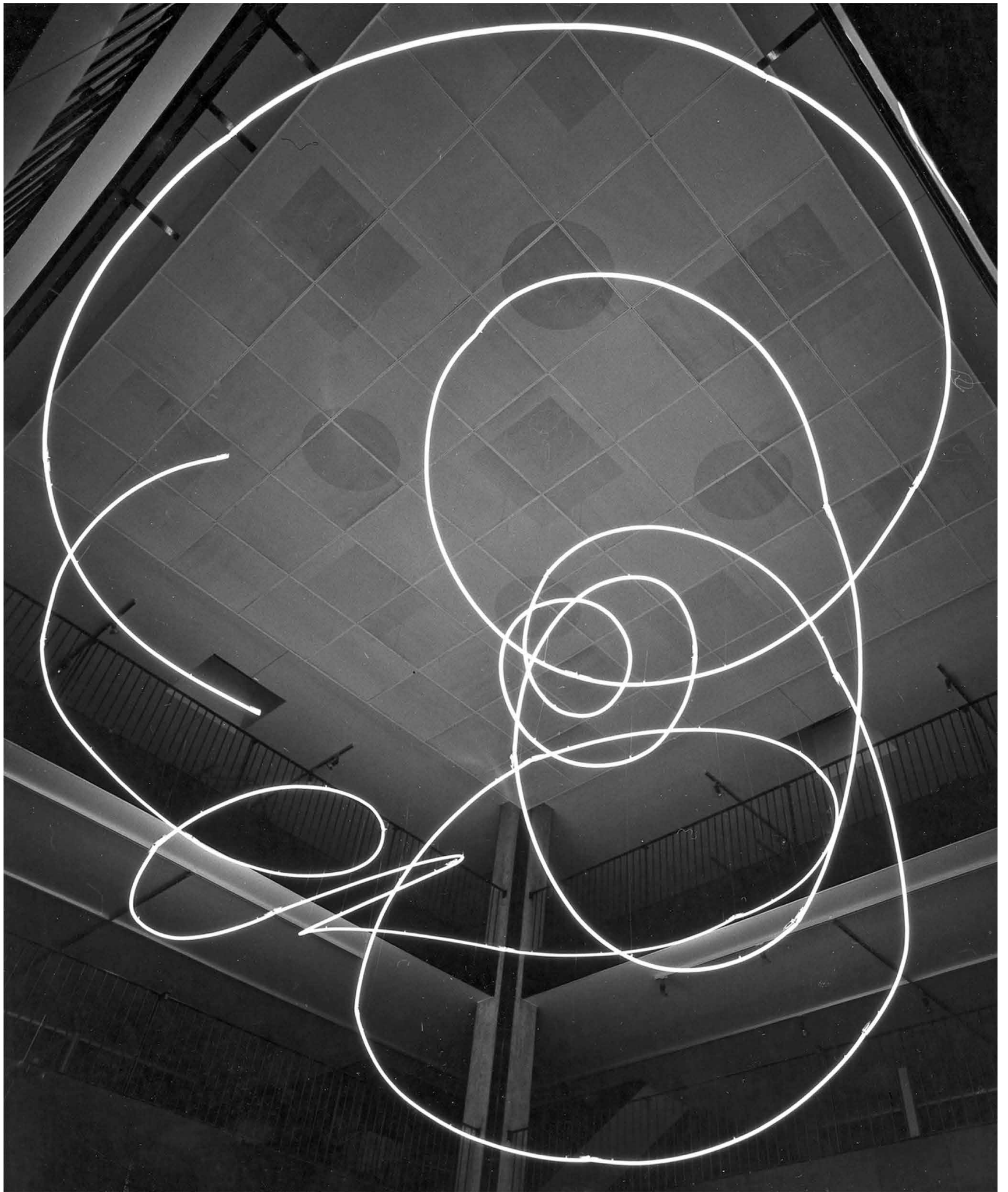
Si tratta della seconda iniziativa culturale realizzata dal collettivo – nel 1975 era stata inaugurata, sempre con il sostegno della Kartell⁴, la *Mostra internazionale della sedia in materiale plastico*⁵ – e ha l'obbiettivo, esplicitamente dichiarato, di indagare e restituire nella sua complessità quel particolare e composito momento storico in cui il design italiano ha cominciato a prendere compiutamente forma:

Nel marzo 1977, al Centrokappa, abbiamo deciso di organizzare la mostra sul design italiano degli anni '50. La mostra – scrive Valerio Castelli nella premessa al catalogo che verrà dato alle stampe solamente nel 1985 – nata dalle scelte operate dal gruppo non voleva essere né un sadico gioco per far tremare alcuni designers (nell'enorme massa di materiale raccolto, tra le cose geniali, c'era anche un'infinità di materiale scadente), né una re-invenzione (intesa come revival) degli anni '50, ma bensì, come si diceva nel manifesto della mostra, una indagine del momento storico in cui l'attuale contesto operativo del design italiano ha cominciato a configurarsi, e insieme una “rivisitazione” di un momento originale della vita culturale italiana, come patrimonio di idee e di stimoli in gran parte perduti. Proprio questa scelta, quindi, di operare una rivisitazione distaccata, non condizionata, non emotiva, come certo non sarebbe stata quella di chi aveva vissuto quel momento così euforico della cultura italiana del dopoguerra, ha provocato un dibattito serrato e alcune polemiche sulla selezione dei prodotti esposti così come credo ne solleverà la pubblicazione di questo volume, che della mostra è la logica continuazione⁶.

La scelta dichiarata di una “rivisitazione distaccata, non condizionata, non emotiva”, non vuole però significare essere programmaticamente ‘contro’ la narrazione fatta dai protagonisti coinvolti in quelle vicende, per altro frammentaria e mai organicamente espressa, quanto piuttosto costruirla un'altra, storiograficamente fondata, forte della distanza temporale da quelle esperienze, quanto criticamente costruita alla luce anche di quelle condizioni economiche e socio-politiche che segnano la prima metà degli anni Settanta e che inevitabilmente indirizzano il mondo della produzione e del design (fig. 1).

Un punto di vista capace di restituire nel complesso una vicenda, attraverso un racconto costruito per temi, oggetti e protagonisti, che non punta a una contrapposizione con quello che è stato quanto piuttosto a trarre insegnamento da quelle esperienze in grado di alimentare non soltanto il dibattito intorno al progetto ma il progetto stesso in una fase in cui il design italiano attraversa quella fase di rinnovamento ben rappresentata dalla celebre mostra *Italy: the new domestic landscape. Achievements and problems of Italian Design* inaugurata nel maggio del 1972 al MOA di New York e curata da Emilio Ambasz.

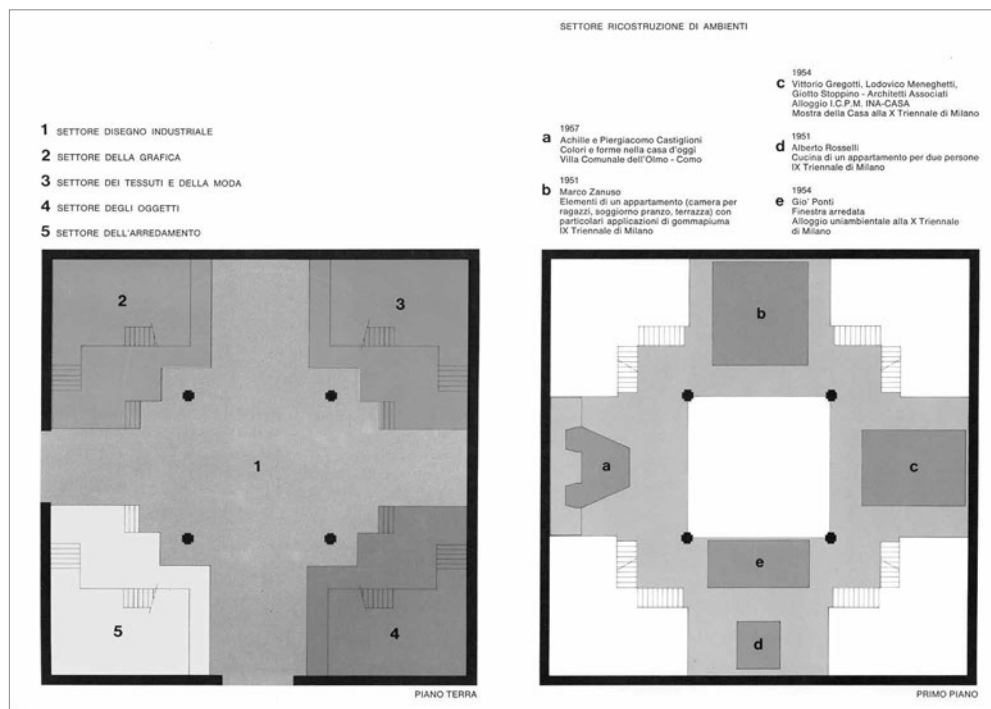
Il progetto espositivo promosso dal Centrokappa – da leggersi nel suo insieme come esito di un lavoro corale – prende le mosse da un'attenta analisi storica dal contesto culturale e produttivo italiano attraverso un puntuale lavoro di ricognizione che coinvolge aziende produttrici e designer; l'esposi-



pagina 135

Fig. 1 V. Castelli, *Centrokappa, Il neon 'Concetto spaziale'* di Lucio Fontana ricostruito per la mostra (Milano, collezione privata).

Fig. 2 A. Branzi, V. Castelli, M. Matsukaze, P. Navone, V. Parmiani, *Pianta del piano terra e del piano primo della mostra con l'indicazione dei diversi settori* (Milano, Archivio Centrokappa).



*Il presente studio fa parte di una ricerca più ampia dedicata alla storia dell'esposizioni di architettura in Italia dalla seconda metà del XIX secolo ad oggi; in particolare 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 Elisa Storace curatrice del Kartell museo per aver facilitato il mio lavoro in archivio e per aver condiviso spunti e riflessioni; Maria e Valerio Castelli per aver reso possibile in questi anni il mio lavoro di ricerca su Anna Castelli Ferrieri, per l'affetto e la stima con cui mi hanno supportato. Valerio Castelli mi ha accompagnato in questi anni condividendo esperienze, memorie e suggestioni, raccontandomi gli intenti culturali e progettuali dietro le tante manifestazioni portate avanti insieme al Centrokappa, ma non solo, sottolineando i principi etici e morali che hanno accompagnato ogni esperienza. Dedico questo mio contributo alla sua memoria, con gratitudine per quello che è stato e quello che potrà essere. Grazie a Nicola Castelli per aver concesso la pubblicazione delle immagini che accompagnano il saggio.

¹ *Il design italiano negli anni '50*, "Ottagono", XII, 47, 1977, pp. 64-69.

² P.C. SANTINI, *Incontri con i protagonisti: Ignazio Gardella*, "Ottagono", XII, 46, 1977, pp. 42-49.

³ Fondato nel 1973 da Valerio Castelli, il Centrokappa è pensato come un centro ricerche e progetti attivo nel campo del disegno industriale, dell'immagine aziendale e della comunicazione visiva, della pubblicità e della ricerca: "Il particolare taglio strutturale – si legge nella premessa al volume che raccoglie alcuni tra le più significative esperienze realizzate – ha permesso di sviluppare in modo coerente alla attività professionale una vivace e stimolante attività di ricerca, che ha anche consentito di promuovere iniziative culturali, pubblicazioni e convegni tra i più importanti in Italia negli ultimi anni": *Centrokappa Design & Communication*, Milano 1981, p. 3. Per l'attività di ricerca, per la progettazione, la promozione e lo sviluppo dell'immagine portata avanti dal collettivo, nel 1979 verrà assegnato al Centrokappa il premio *Compasso d'Oro*.

⁴ Kartell: 1949-1984. *Progetti per il presente*, Milano 1984.

⁵ *La sedia in materiale plastico. Mostra internazionale*, catalogo della mostra (Milano, Centrokappa, 10 settembre-30 ottobre 1975), Milano 1975 (con testi in catalogo di Ettore Sottsass, Augusto Morello, Joseph Rykwert, Marco Zanuso e Giulio Castelli). L'esposizione – inaugurata nel settembre 1975 nella sede del Centrokappa a Milano è poi riallestita a Torino e Ginevra – è accompagnata da un seminario incentrato sull'uso delle materie plastiche nella progettazione per l'industria e viene inaugurata in coincidenza con il XII Salone del Mobile alla Fiera di Milano.

⁶ *Il Design italiano degli anni '50*, a cura di Centrokappa, Milano 1985, p. 9.

zione però non vuole essere, e non va quindi considerata, un racconto ordinato, una semplice vetrina per designer, prodotti e aziende, quanto piuttosto il tentativo di andare all'origine di quel percorso che ha determinato dal punto di vista sociale, economico e produttivo il successo di un fenomeno sempre più popolare e caratteristico capace di imporre, nel volgere di pochi anni, il *Made in Italy* nel mondo⁷.

La mostra non rappresenta quindi una sintesi critica su uno specifico tema quanto l'occasione per leggere nella sua complessità e in maniera organica una successione di avvenimenti, spesso slegati tra loro, capaci di accompagnare e indirizzare lo sviluppo della società contemporanea:

Il periodo precedente la guerra – scrive Paolo Fossati – rappresenta la scoperta e la rivelazione a se stessi dei problemi di una nazione moderna in una situazione socio-culturale che all'aggettivo moderno rende in modo estremamente parziale ragione. Lo stesso dopoguerra ha costituito più che tutto il periodo in cui si tentò di mettere a contatto quella individuazione con l'insieme di una cultura che era senz'altro non organica e non compatta. Al tempo stesso si trattò di prender atto di problemi sociali, politici, economici, in una dinamica straripante. [...] Allorché, nei primi anni cinquanta, il quadro del design in Italia, si struttura e tenta un'organizzazione professionale e culturale, ciò che balza agli occhi è che il discorso dei ruoli doveva essere aggirato ponendo in campo una capacità professionale senza professione, una maturità culturale che si era fatta fuori dalle maglie del sistema industriale e fuori di una organicità, inesistente, di situazioni⁸.

Organizzata come un fatto 'unitario' e non secondo un itinerario storico sul tema, la mostra presenta in contemporanea momenti di ricerca ed esiti progettuali tra loro differenti ma capaci di costruire nel loro insieme una sorta di 'prima elencazione' delle caratteristiche di quegli anni: nascita di un'industria dei consumi e sviluppo di produzioni popolari, presenza della grande industria nella formazione di un dibattito culturale sul ruolo sociale della produzione, nascita del design italiano e milanese, stretto collegamento tra architettura, arredamento e design, sviluppo del tema sociale dell'arredamento, uso di nuovi materiali, rapporto del design con le arti figurative, nuovi modelli di vita e nuovi modi di abitare⁹. Dal punto di vista espositivo la mostra – allestita su progetto di Andrea Branzi, Valerio Castelli, Masayuki Matsukaze, Paola Navone e Valentino Parmiani – si articola al piano terra e al primo piano del grande salone mostre del Centrokappa (fig. 2) ed è organizzata in sei diversi settori appositamente ordinati: *disegno industriale* (Andrea Branzi, Valerio Castelli, Manuela Cifarelli e Paola Navone), *grafica* (Sauro Mainardi e Carlo Pignagnoli), *oggetti* (Mimma Barbieri), *tessuti e moda* (Nicoletta Branzi), *arredamento* (Lapo Binazzi) e *ricostruzione di ambienti* (Michele De Lucchi)¹⁰.

Il progetto di allestimento messo a punto dai cinque curatori non modifica la struttura degli ambienti né ridefinisce i percorsi, ma fa propria la condizione di fatto mettendo a frutto le caratteristiche di un'architettura che Anna Castelli Fer-



Fig. 3 V. Castelli, *Centrokappa*, Vista del salone centrale, in primo piano il settore del Disegno industriale (Milano, collezione privata).

rieri e Ignazio Gardella disegnano proprio come spazio per esposizioni temporanee: un volume chiuso – a pianta quadrata organizzato attorno ad un ambiente centrale a tripla altezza e illuminato dall’alto da una serie di lucernari – attorno al quale sono disposte in successione le sale espositive, organizzate su più livelli, affacciate sulla corte e collegate tra loro da quattro corpi scala.

Il sistema di collegamento verticale e orizzontale disegna così un percorso continuo che attraversa i diversi ambienti accompagnando il visitatore dal piano di ingresso fino all’ultimo livello dell’esposizione.

Le sale al piano terra – disposte agli angoli del grande spazio centrale concluso in alto dal grande *Concetto spaziale* realizzato nel 1951 da Lucio Fontana per IX Triennale di Milano e appositamente ricostruito per la mostra grazie al contributo della Bassani Ticino (fig. 3) – sono pensate come stanze, aperte su due dei quattro lati, in cui presentare gli oggetti legati a ciascuna sezione. In particolare lo spazio centrale è riservato al settore del disegno industriale con una selezione della produzione dei principali designer; gli oggetti di Franco Albini e Franca Helg, BBPR, Osvaldo Borsani, Luigi Caccia Dominioni, Anna Castelli Ferrieri, i fratelli Castiglioni, Ignazio Gardella, Vico Magistretti, Roberto Menghi, Marcello Nizzoli, Gio Ponti, Gino Valle, Vittorio Viganò, Marco Zanuso, sono presentati al pubblico senza soluzione di continuità, posizionati su una serie di supporti di differente altezza e dimensione di base rivestiti in tessuto e poggiati

direttamente sul pavimento in cubetti di porfido. Agli angoli dell’ambiente centrale quattro sale, pressoché quadrate e distribuite su un doppio livello, sono riservate ai settori della grafica, dei tessuti e della moda, degli oggetti e dell’arredamento industriale: pezzi unici o piccole serie per arredi e mobili di autore (Raffaella Crespi, Piero Fornasetti, Carlo Mollino, Ico e Luisa Parisi, Gio Ponti, etc.), mobili, oggetti firmati, oggetti kitsch (Antonia Campi, Paolo De Poli, Lucio Fontana, Roberto Mango, Enzo Mari, Bruno Munari, Ettore Sottsass, etc.), grafica pubblicitaria, edizioni musicali, prodotti popolari (Erberto Carboni, Franco Grignani, Max Huber, Bob Noorda, Flavio Poli, Giovanni Pintori, Michele Provinciali, Roberto Sambonet, Albe Steiner, Studio Boggeri, etc.), tessuti per l’arredamento, tappeti e arazzi d’autore, tessuti sintetici per l’arredamento e la moda (manifatture Lenzi di Pistoia, Fede Chetti e MTS tessuti stampati di Milano, Jsa di Busto Arsizio, Redon di Torino, Rhodiatocce, Renata Bonfanti, etc.).

Gli stessi supporti utilizzati per la sezione dedicata al disegno industriale (fig. 4) tornano anche per l’allestimento di questi ambienti e in alcuni casi vengono trasformati in teche a protezione degli oggetti più piccoli e preziosi; l’unica eccezione è rappresentata dalla sezione dedicata alla grafica in cui i manifesti sono in parte appesi alle pareti e in parte, racchiusi tra due fogli di plexiglass, sospesi con cavetti di acciaio al soffitto (fig. 5). Sempre al piano terra, tra un ambiente e un altro, compaiono l’Isetta della Iso Moto,

⁷ E. DELLAPIANA, *Il design e l’invenzione del Made in Italy*, Torino 2022. Si veda anche: V. GREGOTTI, *Il disegno del prodotto industriale: Italia 1860-1980*, a cura di M. De Giorgi, A. Nulli, G. Bosoni, Milano 1986 (nuova ed. 1994); in particolare la sezione 1946-1980 a cura di Giampiero Bosoni; A. GATTI, A. PANSERA, *L’Italia del design. Trent’anni di dibattito*, Casale Monferrato 1986, pp. 127-157.

⁸ P. FOSSATI, *Il design in Italia: 1945-1972*, Torino 1972, p. 7.

⁹ *Il design italiano negli anni '50. Guida alla mostra*, catalogo della mostra (Milano, 26 settembre-30 ottobre 1977), Milano 1977.

¹⁰ L’immagine grafica della mostra è affidata a Paola Bianchi, Laura Ceretti, Anna Conti e Agustin Olavarria, il consulente per le musiche è Franco Gaieni mentre il coordinamento internazionale è curato da Amneris Latis.

Fig. 4 V. Castelli, Centrokappa, Vista del settore del Disegno industriale (Milano, collezione privata).

Fig. 5 V. Castelli, Centrokappa, Vista della sezione della Grafica (Milano, collezione privata).





Fig. 6 V. Castelli, *Centrokappa*, Vista del salone centrale (Milano, collezione privata).

Fig. 7 V. Castelli, *Centrokappa*, La ricostruzione di una cucina per un appartamento per due persone progettata da Alberto Rosselli per la IX Triennale di Milano, 1951 (Milano, collezione privata).



Fig. 8 V. Castelli, Centrokappa, La ricostruzione di un appartamento (camera per due ragazzi; soggiorno-pranzo, terrazza) con speciali applicazioni di 'Gommapiuma' progettati da Marco Zanuso per la IX Triennale di Milano, 1951 (Milano, collezione privata).



la Fiat 8V, la Vespa Piaggio, la Lambretta (fig. 6) e la Fiat 550 decappottabile progettata da Dante Giacosa sul cui fondale campeggia la *Tenda alla veneziana* dipinta da Albe Steiner e il cui disegno si trasforma con l'inclinazione delle lamelle e della luce.

Al primo piano dell'esposizione sono invece riproposti cinque ambienti, scelti tra le proposte più significative legate al tema dello sviluppo sociale dell'arredamento formulate negli anni Cinquanta e appositamente ricostruiti per la mostra. Sono così riallestiti i progetti: *Cucina di un appartamento per due persone* di Alberto Rosselli (fig. 7) ed *Elementi di un appartamento (Camera per due ragazzi; soggiorno-pranzo, terrazza) con speciali applicazioni di «Gommapiuma»* di Marco Zanuso (fig. 8) – entrambi presentati all'interno della sezione *Abitazione* della IX Triennale di Milano del 1951¹¹ –; *Alloggio I.C.P.M.-INA Casa* di Vittorio Gregotti, Lodovico Meneghetti e Giotto Stoppino (fig. 9) e la *Finestra arredata per abitazione uniambientale* di Gio Ponti (fig. 10) – rispettivamente presenti all'interno della sezione *Mostra della casa* e della *Mostra di ambienti* della X Triennale di Milano del 1954¹² – e infine

il progetto dello spazio abitativo *Colori e forme nella casa d'oggi* ideato da Achille e Piergiacomo Castiglioni e realizzato nel 1957 nell'ambito dell'allestimento degli ambienti della villa Olmo a Como¹³ (fig. 11).

Che cosa si vede in questa mostra, così a bruciapelo, facendosi domande e risposte velocissime? – si interroga e interroga Alessandro Mendini – Secondo me, per esempio e all'ingrosso, la cosa più bella è la macchina da cucire di Zanuso. La cosa più brutta potrebbe essere la poltroncina della Arflex dei BPR. La cosa più sociale certamente la Vespa, tant'è vero che è diventata il manifesto della mostra [...]. In generale la produzione più kitsch è globalmente la produzione di arredamento. Il padre di tutta questa operazione è senz'altro Ponti, nel bene e nel male. Ponti e le sue Triennali, con la grande chioccia e il grande diffusore che è stata la rivista *Domus*. Il genio internazionale è senz'altro Vittoriano Viganò. L'individuo più colto è Albini. Il progettista di oggetti che oggi potremmo definire di carattere comunistico è Alberto Rosselli. La più grande mistificazione sono i Compassi d'Oro attribuiti agli oggetti piccoli e spiccioli. Le categorie merceologiche più obsolete, la grafica e la cartellonistica. Quelle meno obsolete, contrariamente al mio parere personale, sono gli oggetti in plastica. L'industriale leader evidentemente l'Olivetti. E

¹¹ L'ordinamento della sezione è curato da Franca Helg, Anna Castelli Ferrieri, Augusto Magnaghi, Francesco Marescotti e Mario Terzaghi, il progetto di allestimento è invece affidato a Bramante Buffoni e Marcello Nizzoli: *Nona Triennale di Milano. Catalogo*, catalogo della mostra (Milano, maggio-ottobre 1951), Milano 1951, pp. 49-60, 355-357.

¹² L'ordinamento e l'allestimento della sezione *Mostra della casa* è curato da Vito Latis, Franco Diotallevi, Gian Carlo Malchiondi, Vittorio Gandolfi, Mario Labò, Enrico Ratti e Pier Luigi Spadolini con la consulenza di Fausto Melotti e Giuseppe Migneco; l'ordinamento della *Mostra di ambienti* è invece curato da Melchiorre Bega, Osvaldo Borsani e Gio Ponti: *Decima Triennale di Milano. Catalogo*, catalogo della mostra (Milano, 28 agosto-15 novembre 1954), Milano 1954, pp. 37-43, 111-114.



Fig. 9 V. Castelli, Centrokappa, La ricostruzione di un alloggio ICPM-INA Casa progettato da Vittorio Gregotti, Lodovico Meneghetti e Giotto Stoppino per la X Triennale di Milano, 1954 (Milano, collezione privata).

poi l'individuo che trasformerà questa mostra in un caso è Carlo Mollino: perché rifiutato a suo tempo da tutti i suoi colleghi come stravagante, come pazzoide assurdo, è un triplo concentrato della problematica di questa generazione che ha agito fra gli anni '50 e '60¹⁴.

Al di là delle preferenze espresse (la macchina da cucire di Zanuso) e le considerazioni su alcuni dei protagonisti in mostra (Viganò, Albini, Rosselli, Ponti, Mollino), nel suo intervento Mendini sottolinea l'azzardo che una mostra di questo tipo comporta e allo stesso tempo l'opportunità offerta da una selezione così ampia per ragionare e interrogarsi sulla diversa definizione che nel volgere di pochi decenni, dagli anni Cinquanta ai Settanta, il termine design ha assunto: design come 'retorica', 'condiscendenza', 'rifiuto', 'merce'.

La figura di Mollino, così come tratteggiata da Alessandro Mendini, è certamente quella meno scontata da trovare in mostra, lontana com'è dai tradizionali percorsi del disegno industriale, e dell'architetto torinese compaiono le sedie e il tavolo in acero massiccio con piano in cristallo (1955), la poltrona con struttura in acero sagomato e seduta in gommapiuma rivestita in velluto (1948), un tavolino in acero e cristallo e la sedia a fusoliera *Tipo B* disegnata per Lisa Ponti (1950).

Una straordinaria e variegata selezione di oggetti a raccontare le tante storie che tengono insieme aziende, piccoli e grandi produttori, artisti e architetti, un panorama articolato e complesso, tra pezzi unici e produzione di serie, a testimonianza di quella straordinaria vitalità creativa che ha preceduto il boom economico:

L'esito risulta essere quello di un riesame sull'attualità ed insieme quello della rappresentazione di una recente archeologia della storia del costume, nel tentativo di rivedere l'attuale design italiano alla luce di un più ampio contesto culturale sugli anni che hanno visto la sua nascita (e che quindi possono spiegare molte delle sue attuali caratteristiche), ed insieme riesaminare un momento storico alla luce delle attuali esperienze, ritrovando, in questo patrimonio energetico, idee e programmi che spesso ingiustamente, sono risultati sconfitti o smarriti in venti anni di cronaca. Gli anni '50 si presentano come un quadro contraddittorio, pieno di tensioni e filosofie diverse, contenuto tra il periodo della "ricostruzione", ricco di tensione

L'esito risulta essere quello di un riesame sull'attualità ed insieme quello della rappresentazione di una recente archeologia della storia del costume, nel tentativo di rivedere l'attuale design italiano alla luce di un più ampio contesto culturale sugli anni che hanno visto la sua nascita (e che quindi possono spiegare molte delle sue attuali caratteristiche), ed insieme riesaminare un momento storico alla luce delle attuali esperienze, ritrovando, in questo patrimonio energetico, idee e programmi che spesso ingiustamente, sono risultati sconfitti o smarriti in venti anni di cronaca. Gli anni '50 si presentano come un quadro contraddittorio, pieno di tensioni e filosofie diverse, contenuto tra il periodo della "ricostruzione", ricco di tensione

¹³ Achille Castiglioni *tutte le opere, 1938-2000*, a cura di S. Polano, Milano 2001, pp. 119-121.

¹⁴ A. MENDINI, in *Il design e le sue prospettive disciplinari*, atti del convegno (Milano, 26 settembre-30 ottobre 1977), a cura di Centrokappa, Milano 1977, p. 11.

Fig. 10 V. Castelli, Centrokappa, *La ricostruzione della Finestra* arredata per abitazione uniambientale progettata da Gio Ponti per la X Triennale di Milano, 1954 (Milano, collezione privata).



morale e sociale, e gli anni del “boom”, segnati dal disimpegno e delle smanie di consumismo. È certo che gli anni '50 possiedono una fisionomia assolutamente autonoma e spesso identificata da veri e propri raptus creativi e da sperimentazioni avanzate, accanto ai momenti fondamentali della nascita di un paese in trasformazione economica e sociale che in quegli anni pose le basi del suo sviluppo industriale¹⁵.

Gli ambienti al piano terra e lo spazio centrale con la loro rassegna di oggetti, diversi per tipologia, dimensione, autore e azienda produttrice, sono il cuore dell'esposizione, un vero e proprio colpo d'occhio dominato scenograficamente dalla scultura luminosa di Lucio Fontana (fig. 12). Una volta superato il vestibolo di ingresso, il visitatore ha la possibilità di muoversi in totale autonomia; la scelta espositiva dei curatori, organizzata entro i limiti dettati da ciascuna delle sezioni, non costringe infatti a seguire un percorso obbligato ma lo invita ad un'esperienza quasi immersiva nel mondo del progetto industriale presentato nella sua 'simultaneità'. Oggetti, piccoli e grandi che è possibile osservare da vicino, quasi a poterli toccare, e allo stesso tempo coglie-

re in contemporanea, da molteplici prospettive e punti di vista, così da restituire visivamente proprio quella unitarietà che tiene insieme momenti di ricerca diversi: “un caleidoscopio di forme ed un concentrato di problemi”¹⁶.

Quello messo a punto dal Centrokappa è certamente un programma ambizioso, un impegno prima di tutto culturale e politico, che il collettivo porta avanti da par suo non soltanto attraverso l'organizzazione di una grande esposizione ma legandola – sulla falsariga di quanto già fatto in occasione della *Mostra internazionale della sedia in materiale plastico* (1975)¹⁷ – anche ad un convegno su *Il Design e le sue prospettive disciplinari*, strutturato attraverso due tavole rotonde (*Il design italiano negli anni '50* in apertura e *Progettazione industriale. Scuola e mercato del lavoro* in chiusura), e tre seminari (*Design e comunicazione*, *Design primario* e *Disegno industriale*)¹⁸.

Un programma pensato nel suo insieme come momento di verifica in cui l'esposizione è anche occasione per un confronto dialettico: “Al Centrokappa – si legge su *Ottagono*, si respira l'aria

¹⁵ I magnifici anni '50 del design italiano. *Speranze, progetti, delusioni, fra ricostruzione e boom in una mostra al Centrokappa*, “*Modo. Design Magazine*”, 3, 1977, pp. 59-60.

¹⁶ A. MENDINI, in *Il design e le sue prospettive disciplinari...* cit., p. 12.

¹⁷ *La sedia in materiale plastico*, atti del convegno (Milano, 20 ottobre 1975), a cura di Centrokappa, Milano 1975.

¹⁸ Organizzato anch'esso all'interno dello stabilimento Kartell, vede le relazioni di: Vittorio Gregotti (coordinatore), Ignazio Gardella, Alessandro Mendini, Renzo Zorzi e Paolo Fossati (tavola rotonda: *Il design italiano negli anni '50*, 6 ottobre); Bruno Munari, Roberto Sambonet, Max Huber, Roberto Leydi, Franco Orizoni (seminario: *Design e comunicazione*, 13 ottobre); Andrea Branzi, Guido Jannon, Clinio Castelli (seminario: *Design primario*, 20 ottobre); Enzo Mari, Marco Zanuso, Ettore Sottsass, Achille Castiglioni (seminario: *Disegno industriale*, 20 ottobre); Augusto Morello, Mario Bellini, Umberto Dragone, Mario Cavazzuti (tavola rotonda: *Progettazione industriale. Scuola e mercato del lavoro*, 27 ottobre).



Fig. 11 V. Castelli, *Centrokappa*, La ricostruzione dello spazio abitativo 'Colori e forme nella casa d'oggi' ideato da Achille e Piergiacomo Castiglioni e realizzato nell'ambito dell'allestimento degli ambienti della villa Olmo a Como, 1957 (Milano, collezione privata).

delle vecchie Triennali, si ricordano l'ADI e il *Compasso d'Oro*, quando erano centri vivi e propulsori di una rete culturale e non isole di potere, staccate ormai dalle primitive funzioni”¹⁹.

Le immagini d'archivio fissano i protagonisti di quelle giornate (fig. 13) – raccontando dell'entusiasmo e della partecipazione che hanno coinvolto un pubblico numeroso – e restituiscono la vivacità e i toni di un dibattito animato della presenza di tanti altri protagonisti, un preciso intento civile, quasi una presa di posizione rispetto alle contemporanee edizioni della Triennale e all'attività dell'ADI:

La mostra [...] – scrive Ugo La Pietra sulle pagine di *Domus* – ha riproposto all'attenzione degli addetti ai lavori e dell'opinione pubblica in genere, questo settore produttivo che ha accompagnato e accompagna tuttora lo sviluppo della nostra società. Va riconosciuto cioè a questa mostra, e a chi l'ha sostenuta, il merito di risvegliare, di fatto, gli animi intorno al vasto settore culturale e produttivo che si è sviluppato nel dopoguerra soprattutto nell'area milanese e che ha coinvolto fenomeni culturali riferiti a una più vasta area sociale e territoriale. Le paralizzanti gestioni “politiche” nel-

le quali è invischiata la Triennale, l'immobilismo dell'ADI, l'abbandono di qualsiasi iniziativa di “ricerca” dovuta alle sempre più chiare esigenze di mercato espresse dall'industria del settore, una certa aria di “restaurazione” di alcune riviste che fino a ieri si mostravano aperte a correnti sperimentali e di avanguardia, l'assoluta indifferenza da parte di organi statali (regione e provincia) per lo sviluppo (meglio sarebbe dire nascita: in quanto non esiste ancora una scuola di design nell'Italia settentrionale) di strutture didattiche e di programmi culturali, sono i motivi fondamentali della paralisi di questa area creativa che coinvolge un sempre più vasto strato di operatori, produttori e consumatori. Il merito di rompere questa situazione, che sembrerebbe pessimistica e catastrofica, ma che corrisponde, purtroppo, alla realtà come sempre, è da assegnare all'iniziativa privata²⁰.

Il valore della mostra, così come emerge anche dai diversi articoli²¹ che compaiono su quotidiani e periodici, travalica quello storico-artistico della selezione e quello dell'esposizione in sé, che se pur ricca e variegata è certamente parziale; piuttosto il merito sta nell'aver aperto ed alimentato un dibattito intorno ad un tema, quello del progetto industriale, e del suo ruolo nella so-

¹⁹ *Il design italiano negli anni '50*, “Ottagono”... cit., p. 68.

²⁰ U. LA PIETRA, *Il design italiano degli anni '50*, “Domus”, 578, 1978, pp. 31-41.

²¹ Si rimanda in particolare a: G. DORFLES, *Che bei tempi gli anni Cinquanta...*, “Corriere della Sera”, 30 novembre 1977 e *Cultura e città*, “Critica Sociale”, 14, 4 novembre 1977.

Fig. 12 V. Castelli, *Centrokappa*, Vista del salone centrale, in primo piano il neon 'Concetto spaziale' di Lucio Fontana ricostruito per la mostra (Milano, collezione privata).



cietà contemporanea, una solida base su cui fondare il design contemporaneo:

Due osservazioni mi sono suggerite da questa mostra che mi pare ordinata e allestita in modo molto utile e intelligente e che ritengo molto utile. Perché sono convinto – afferma Ignazio Gardella nel corso del suo intervento in apertura al convegno – che per fare un passo avanti bisogna avere molti passi dietro di sé, un passo avanti è sempre la continuazione di un percorso anche se si tratta di una svolta. [...] Mi pare che per questo design di oggi ci sia il pericolo di cedere appunto alla innovazione apparente, di rifiutare i valori funzionali, per cercarne altri che non sono però né valori poetici, né valori di rottura o contestazione, ma effimeri valori di moda. È una strada che porta però a dei prodotti di consumo ma non di comunicazione, mentre qualsiasi attività creativa, sia l'architettura sia il design, ha senso solo se riesce a comunicare. Si capisce allora, anche se non si giustifica, come si possa parlare di morte dell'architettura e dell'arte, mentre in una società veramente socialista si dovrebbe parlare di vita dell'arte per tutti, una creatività non riservata alle élite ma diffusa in tutta la compagine sociale. Per suscitare questa creatività a catena bisogna però che lo stimolo sia di altissima quali-

tà, non uno stimolo di piccola moda. Da una sinfonia di Bach deriva certamente una maggior creatività che non da una canzone di Celentano, che serve solamente ad addormentarci nella droga del consumismo²².

L'analisi di Gardella – che in realtà riprende temi e concetti già espressi in occasione del convegno organizzato in occasione della *Mostra internazionale della sedia in materiale plastico* (1975) – oltre a porre in rilievo alcuni limiti che il design degli anni Cinquanta mostra, ad esempio una certa ingenuità, “quasi scolastica”, di legare forma e funzione, affronta una questione, ieri come oggi, di grandissima attualità, che è quella legata alla qualità del progetto e alla sua portata culturale, per poter distinguere il vero dal verosimile. Le riflessioni e le allusioni di Gardella tornano da prospettive diverse anche negli altri interventi, seppur con i modi e le diverse esperienze che accompagnano i ragionamenti di protagonisti appartenenti a generazioni differenti (Achille Castiglioni, Andrea Branzi, Max Huber, Vittorio Gregotti, Enzo Mari, Alessandro Mendini,

²² I. GARDELLA, in *Il design e le sue prospettive disciplinari...* cit., p. 9.



Franco Origoni, Roberto Sambonet, Marco Zanuso, etc.); ognuno di loro racconta la sua 'storia', ricorda fatti e persone, incontri e occasioni di progetto, ma ciò che è stato viene criticamente riletto e restituito in relazione all'oggi e alle ragioni che dovrebbero guidare il progetto contemporaneo: il tema della funzionalità – "tutto ciò che è utile è bello" va rovesciato in "tutto ciò che è bello è utile" – della produzione, del rapporto con le imprese e con il mondo dell'industria, della distribuzione e della comunicazione del prodotto, delle scuole e la formazione, il ruolo dei consumatori, gli aspetti sociali e politici della professione, il rapporto con le arti e quello con l'architettura.

Proprio l'architettura è nei fatti la grande assente di questa mostra, pur essendo centrata sul mondo del design e della produzione i curatori non possono non tenere in considerazione che tutti i designer provenivano dal mondo dell'architettura, che erano soprattutto architetti di formazione e professione e che nella maggior parte dei casi importano nel mondo della produzione in-

dustriale temi e modelli 'architettonici', declinati naturalmente ad una diversa scala ma certamente debitori di quelle esperienze. Esperienze che per molti protagonisti di quella realtà affondano le radici nel moderno, una stagione (felice) in cui i 'designer' non esistevano ancora, in cui vi era però cultura, curiosità, disponibilità al confronto dialettico, alla costante messa in discussione di certezze e traguardi raggiunti; in cui architetti, pittori, scultori, filosofi, grafici, fotografi condividevano il piacere, e forse anche l'illusione, di contribuire a costruire una società nuova. La mostra sul *Design italiano degli anni '50* ha rappresentato il primo importante riesame critico di quella entusiasmante stagione. La sua importanza – ribadita qualche anno più tardi con la tanto agognata stampa del catalogo dove ecco comparire finalmente l'architettura – va ben oltre il valore dell'esposizione in sé, ed è soprattutto quella di aver aperto, muovendo da un'analisi storica sul tema, un'ampia riflessione con l'obiettivo di riportare al centro del progetto quel patrimonio di idee e di stimoli in gran parte perduti.

Fig. 13 V. Castelli, *Centrokappa*, Ettore Sottsass, Achille Castiglioni, Enzo Mari e Marco Zanuso in occasione del seminario dedicato al *Design industriale*, 20 ottobre 1975 (Milano, collezione privata).

ETTORE SOTTASS E L'ALLESTIMENTO COME SPAZIO INTIMO. MOSTRE D'ARTE E DESIGN (1947-1992)

Exhibition design represents an important and integral chapter of Ettore Sottsass jr.'s design activity, spanning from the early stages of his professional journey to the later years, when he headed the eponymous Sottsass Associati studio. This is an aspect of the multifaceted personality of the artist and designer that is still understudied today, yet it reveals an original interpretation of the rules of display, as well as a deep sensitivity towards the works of art and design to be exhibited. From the earliest experiments to the more mature ones, Sottsass approached exhibition design as a cohesive philosophy. His methodology was thoughtful and consistent, with specific features both in terms of distribution and construction, and with regard to the creation of a peculiar and intimate 'sensory atmosphere'.

L'allestimento di mostre ha rappresentato un capitolo rilevante e integrante della lunga e fertile attività progettuale di Ettore Sottsass jr., dagli albori della sua esperienza professionale alla fase finale della sua carriera quando ormai è a capo dello studio omonimo Sottsass Associati. Si tratta di un aspetto della poliedrica figura dell'artista e designer ad oggi ancora poco studiato, ad eccezione di alcuni affondi specifici: in questo senso ricordiamo la schedatura dei documenti che hanno fatto parte della donazione Sottsass al CSAC-Centro Studi e Archivio della Comunicazione dell'Università degli Studi di Parma in cui, a partire dagli schizzi sempre numerosi, si è data almeno consistenza di una parte importante degli allestimenti dai primi progetti del 1946 fino alla data della donazione (1978)¹. Sempre al CSAC è collocato un altro fondo imprescindibile per gettare luce su questa tematica, ovvero quello relativo all'attività dello studio Sottsass Associati, ancora non completamente indicizzato. Chi scrive ha potuto parzialmente visionarlo in relazione alla mostra *Kings of Africa. Art and Authority in Central Africa* del 1992².

In generale è possibile affermare che la dimensione autoriale di Sottsass nell'arte e nel design ha contribuito a lasciare in ombra episodi espositivi rilevanti, nei quali si sostanzia una profonda sensibilità nei confronti degli statuti dell'allestimento nonché una peculiarità interpretativa di questi ultimi in rapporto alle più disparate opere di arte e design da mettere in mostra. Unitamente a questo aspetto, emerge con chiarezza, dal-

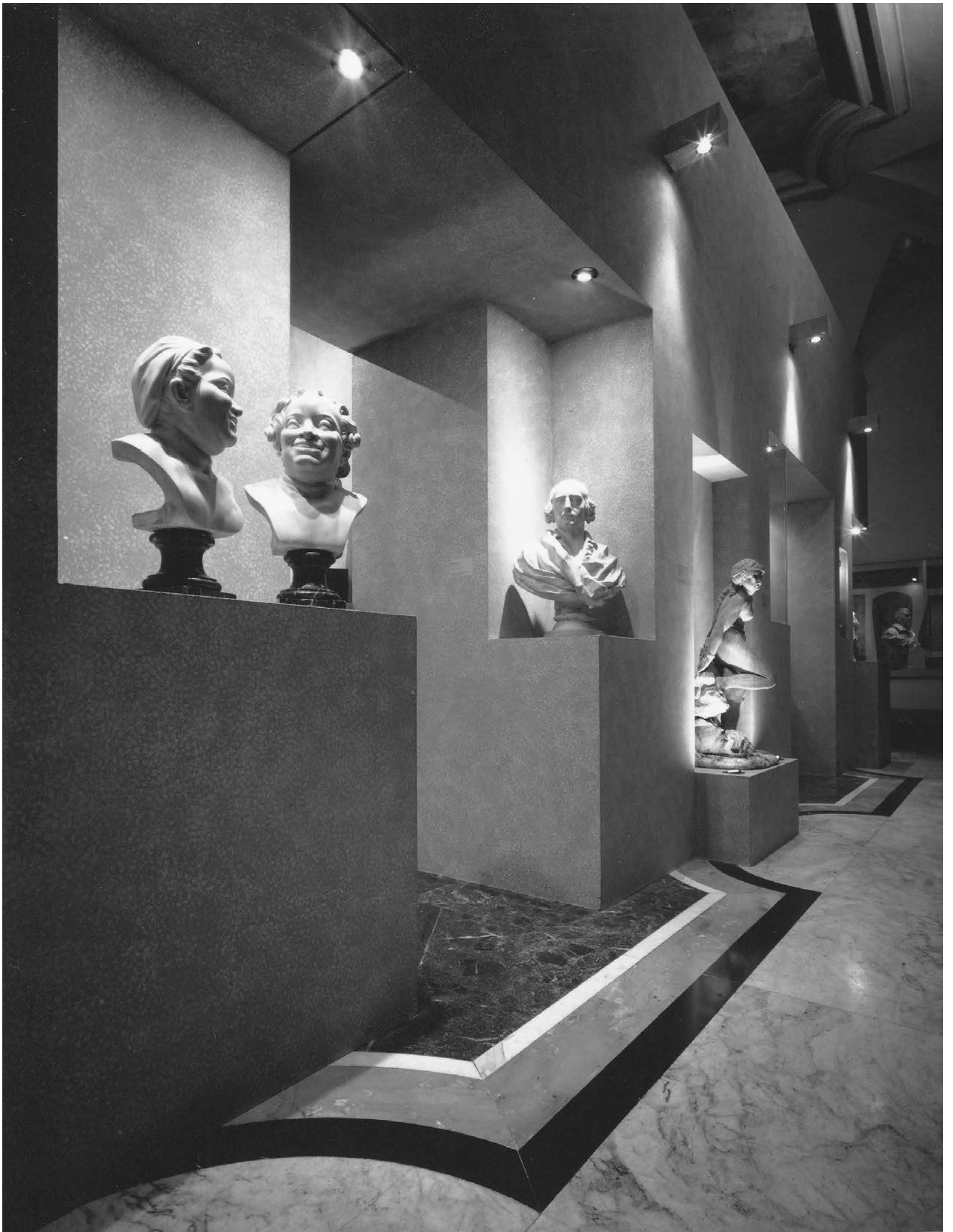
le prime prove a quelle più recenti, un approccio che si è tradotto in una vera e propria filosofia dell'espore meditata e coerente, con specifiche caratteristiche che ritornano sia dal punto di vista distributivo e costruttivo, sia riguardo alla creazione di una peculiare 'atmosfera sensoriale'.

Alcune esposizioni alla Triennale di Milano a cavallo tra gli anni Quaranta e Cinquanta già enucleano un'attitudine a una fruizione poco mediata, che mette in dialogo diretto gli oggetti con i visitatori. L'VIII Triennale, nel 1947, è quella di Piero Bottoni, la prima della 'ricostruzione', intesa non solo in senso letterale ma anche metaforico, di ciò che deve essere ripristinato e di ciò che deve invece essere realizzato ex-novo. Si tratta della prima edizione in aperta antitesi a quelle del ventennio fascista – una rassegna che nasce da “un'iniziativa socialista”³ come ha modo di dichiarare in catalogo lo stesso Bottoni – che si concentra sul tema unico dell'abitazione popolare, e se le precedenti edizioni erano state segnate da un approccio forzatamente pomposo in relazione alle tematiche oggetto di esposizione, orientamento compiutamente tradotto anche negli allestimenti, qui un approccio sobrio e concreto è chiave determinante per trovare l'imprescindibile discontinuità col progresso. Basti pensare all'impegno profuso dal regime nel finanziamento del quartiere EUR 42 all'interno dell'impianto della VII Triennale nel 1940, che aveva giustamente fatto commentare a Raffaello Giolli, in una stroncatura assai sagace, che se di fronte all'esposizione la gente non si

fosse sufficientemente spaventata si sarebbe corso il rischio di lì a dieci anni di andare in giro tutti in portantina per non offendere la piazza imperiale dell'EUR 42⁴. Questo giudizio restituisce in maniera plastica la dimensione di quanto sia necessario cambiare completamente registro per l'VIII Triennale e di come l'attitudine che Sottsass da qui in poi sviluppa e mantiene sia pertinente alla situazione.

Così, in un progetto d'insieme centrato su Milano anche nelle personalità coinvolte, in parte per ragioni logistiche, in parte per la necessità di distanziamento da Roma e da quanto essa ancora ideologicamente rappresenta, Ettore Sottsass viene scelto come giovane architetto da Ernesto Nathan Rogers per affiancarlo in particolare nella cura della sezione *Oggetti per la casa* nonché per il progetto del relativo allestimento a cui contribuiscono anche Luigi Fratino e Lyda Levi (fig. 2).

Oggetti per la casa è una mostra che non presenta le diverse tipologie di oggetti in ambiti separati gli uni dagli altri ma che vuole ragionare in modo unitario e organico sul rapporto tra artigianato e industria rispetto ai bisogni concreti dell'uomo che vive lo spazio domestico; e tutto ciò tocca corde rilevanti nella progettualità tanto di Rogers quanto di Sottsass. Da un lato quindi l'allestimento evidenzia un impianto geometrico non frammentato grazie all'utilizzo in pianta di direttrici diagonali, uno schema che sarà riproposto in seguito più volte, dallo stand Poltronova a *Eurodomus 3* nel 1970, agli allestimenti per la Bien-



pagina 147

Fig. 1 Sottsass Associati, E. Sottsass con M. Ryan e N. Jean, Allestimento della mostra 'Il conoscitore d'arte...', 1989 (© Archivio Allestimenti Portanuova, Milano).

Fig. 2 E. Sottsass con L. Fratino e L. Levi, Allestimento della mostra 'Oggetti per la casa' all'VIII Triennale di Milano, 1947. In evidenza ceramiche di Richard Ginori e tessuti di Bella Hutter (© Archivi Fondazione La Triennale, Milano).



nale di Venezia nel 1976 o anche per l'antologica personale a Parigi e Barcellona tra il 1976 e il 1977⁵; dall'altro è nella scelta dello scaffale aperto con le stoffe, smosse e disposte sotto tazze e teiere a simulare un tavolo apparecchiato nell'intimità di una colazione in famiglia, che si riscontra quella modalità di stretta relazione che Sottsass costruisce sempre tra l'opera, o l'oggetto d'uso che sia, e il suo osservatore o potenziale fruitore. L'impianto espositivo poi, pur con declinazioni diverse a seconda del soggetto che deve essere mostrato, tornerà costante più volte e potrà essere riscontrato anche in altre tipologie di elaborazioni creative come ad esempio quella del progetto grafico-artistico *Arredare è facile*⁶ (1977) di cui Sottsass sarà autore in Poltronova, insieme ad altri protagonisti dell'editrice toscana, in cui la disposizione di pochi elementi di senso, gusto e calore umano portano al miglior risultato.

Nel 1954, durante la X Triennale, Sottsass cura con Gianni Dova e Sirio Musso l'allestimento della mostra *La litografia d'arte in Italia* (fig. 3). In tale contesto vengono progettati pannelli e supporti non convenzionali ascrivibili all'universo formale dell'arte spazialista e in particolare a quello della pittura nucleare cui Dova appartiene e a cui anche Musso è vicino. L'impronta sottsassiana è particolarmente caratterizzante e articolata, sia nell'illuminazione morbida e diffusa, sia nella presenza di piante e tappeti che conferiscono all'insieme una connotazione quasi do-

mestica, dove lo spettatore con naturalezza e in assenza di sovrastrutture può praticare una percezione diretta dell'opera d'arte.

Nel 1957 il rapporto con la Triennale si consolida ulteriormente nella prospettiva di quella che diventerà una collaborazione di lungo corso⁷ e l'XI edizione vede Sottsass impegnato su vari fronti: dal progetto del marchio; al disegno per tessuti⁸; all'allestimento, questa volta in collaborazione con Guido Strazza, ingegnere di formazione e pittore di professione, con cui realizza la *Sezione del vetro* (fig. 4). La nuova mostra, dove sono presenti pezzi di rilevanti manifatture come Seguso, Venini e Barovier e Toso, è caratterizzata da strutture-scaffalature lignee a sezione quadrata che anticipano il più noto sistema 'a griglia' con vuoti di varie dimensioni, pubblicato successivamente su *Domus*⁹ e utilizzato dallo stesso Sottsass nel 1963 per organizzare pareti mobili e divisorie dello showroom di Poltronova (un anello di oltre 1000 metri quadri che girava intorno ad un giardino pensile per l'azienda della quale è diventato nel 1957 responsabile della "generale consulenza estetica"¹⁰). Nel testo di commento sulla rivista si legge che gli elementi della griglia sono "caratterizzati nel disegno al punto da diventare essi stessi dei mobili o perlomeno fulcri aggressivi e importanti dell'arredamento"¹¹. La struttura della *Sezione del vetro*, retroilluminata sia artificialmente che naturalmente per via dell'addossamento di alcuni scaffali alle finestre, pur rispettando caratteristi-

¹ Ettore Sottsass. *Catalogo ragionato dell'archivio 1922-1978/CSAC Università di Parma*, a cura di F. Zanella, Cinisello Balsamo-Parma 2017.

² Centro Studi e Archivio della Comunicazione (d'ora in avanti CSAC), Università di Parma, *Fondo Sottsass Associati*, mostra *The Kings of Africa. Art and Authority in Central Africa*, Maastricht's Palais, 1992; consistenza: 7 Carte geografiche (acquarello su carta, 50 x 60 cm); Prospetti interni (matita e pastello su cartoncino, 70 x 50 cm); Planimetria (pastello e matita su eliocopia, 80 x 60 cm); Studi planimetrici (due tavole a matita e pastello su carta da spolvero, 15 x 20 cm).

³ P. BOTTONI, in *Ottava Triennale di Milano. Esposizione internazionale delle arti decorative e industriali moderne e dell'architettura moderna, catalogo-guida*, catalogo della mostra (Milano, Palazzo dell'Arte, 31 maggio-14 settembre 1947), Milano 1947, pp. 7-12: 7; ID., *Il quartiere sperimentale della Triennale di Milano Q.T.8*, Milano 1954.

⁴ R. GIOLLI, *L'architettura alla VII Triennale*, "Costruzioni-Casabella", 149, 1940, pp. 11-15: 12.

⁵ E. TRINCERINI, D. TURRINI, *La mostra "Ettore Sottsass un designer italiano" alla Biennale di Venezia del 1976. Un'opera deduttiva, variata, sintetica*, "Critica d'Arte", LXXIX, 11-12, 2021, pp. 101-118: 114-115.

⁶ Editto in P.C. SANTINI, *Facendo mobili con...*, Firenze 1977, pp. 174-177; i disegni originali sono conservati in Archivio Centro Studi Poltronova per il Design, Firenze.

⁷ E. MODENA, *Ettore Sottsass e la Triennale*, in *Ettore Sottsass. Catalogo ragionato...* cit., pp. 73-79; sugli allestimenti di Sottsass alla Triennale di Milano si veda inoltre l'imprescindibile P.C. SANTINI, *Introduzione ad Ettore Sottsass jr.*, "Zodiac", 11, 1963, pp. 78-130: 103-118.

⁸ Si veda in proposito *Miraggio*, peraltro premiato. Cfr. *Undicesima Triennale di Milano. Esposizione internazionale delle arti decorative e industriali moderne e dell'architettura moderna*, catalogo della mostra (Milano, Palazzo dell'arte, 27 luglio-4 novembre 1957), a cura di A. Pica, Milano 1957, p. 92.

⁹ *Elementi per una esposizione di mobili*, "Domus", 405, 1963, pp. 25-30.

¹⁰ La dicitura è riportata nei cataloghi databili ai primi anni Sessanta conservati presso l'Archivio Centro Studi Poltronova per il Design, Firenze.

¹¹ *Elementi per una esposizione di mobili...* cit. p. 25.



Fig. 3 E. Sottsass con G. Dova e S. Musso, Allestimento della mostra 'La litografia d'arte in Italia' alla X Triennale di Milano, 1954 (© Archivi Fondazione La Triennale, Milano).

che di geometria e pulizia formale, ospita i vetri dislocandoli variamente nel palinsesto generale della composizione a restituire un'immagine di casualità; di fatto i pieni e i vuoti che ne derivano variano di continuo e rompono l'integrità di una percezione uniforme, oltre a enucleare visivamente gli oggetti per porgerli con più immediatezza all'osservazione del visitatore. Del resto la ricerca sulle griglie variate, disassate e ruotate, già presente in pianta nella mostra del '47, è un tema reiterato nella pratica progettuale sottsassiana: ritorna ad esempio, sempre in pianta, in relazione alla scuola di Siliqua (1951) nel progetto con il padre Sottsass senior. Tanto in Triennale quanto nella produzione Poltronova la griglia risulta essere preziosa, sia nell'esecuzione sia nella resa per "le trasparenze variabili, la moltiplicazione delle prospettive, la modulazione delle luci e per le sorprese che provoca"¹² e diventerà anche motivo grafico usato per separare le sezioni del catalogo dell'azienda in quegli anni, anticipando, di molto, alcune estetiche di Memphis.

Nell'allestimento della *Sezione del vetro* sono inseriti anche ulteriori montanti verticali rivestiti di materiali argentati che reggono teche in forma di 'altari' in cui sono collocati altri pezzi della mostra. Il gioco dei vuoti retroilluminati, la luce che filtra tra i vetri colorati, i bagliori argentei creano un dialogo materico e sensoriale a convergere verso il risultato di un'atmosfera raccolta, domestica, in una sorta di privata sacralità.

Domesticità quindi e sacralità tributata alla dimensione umana e quotidiana; due concetti tradotti in dispositivi costruttivi e spaziali, già elaborati dunque alla data del 1957 e destinati a ricorrere con frequenza in allestimenti successivi così come nella realizzazione di alcuni set fotografici studiati dal designer stesso come quello delle ceramiche *Yantra* (1969) per Poltronova dove la dimensione sacra, caratterizzata da una connotazione particolarmente sensuale, è restituita ancora una volta attraverso inediti altari.

Per la XII Triennale, nel 1960, Ettore Sottsass viene poi incaricato di allestire l'atrio d'ingresso che egli interpreta come un'esposizione a tutti gli effetti. Non muta approccio e trasforma un ambiente di rappresentanza in un soggiorno, zona di attesa, incontro e riposo¹³: abbassa significativamente il soffitto; prevede pannelli lignei che modifichino, restringendole, le aperture; ingrossa i pilastri; compie scelte materiche peculiari come quella del pavimento in tessere di vetro con segni grafici dello stesso Sottsass o del legno di obeche per le strutture verticali; arreda uno spazio colloquiale disponendo divani della serie *Canada* (1958) e tavolini di listelli di legno (1959) che vengono realizzati, su suo disegno in collaborazione con l'ufficio tecnico, in Poltronova (fig. 5). Data la presenza del suo art director ma anche dei numerosi arredi, il progetto è così rilevante per l'azienda da indurla a realizzare nell'occasione una immagine pubblicitaria con il marchio sovrimpresso ad una fotografia dell'a-

¹² *Ibidem*.

¹³ A. PANSERA, *Storia e cronaca della Triennale*, Milano 1978, p. 465.

¹⁴ Archivio Centro Studi Poltronova per il Design, Firenze, Cartella pubblicità.



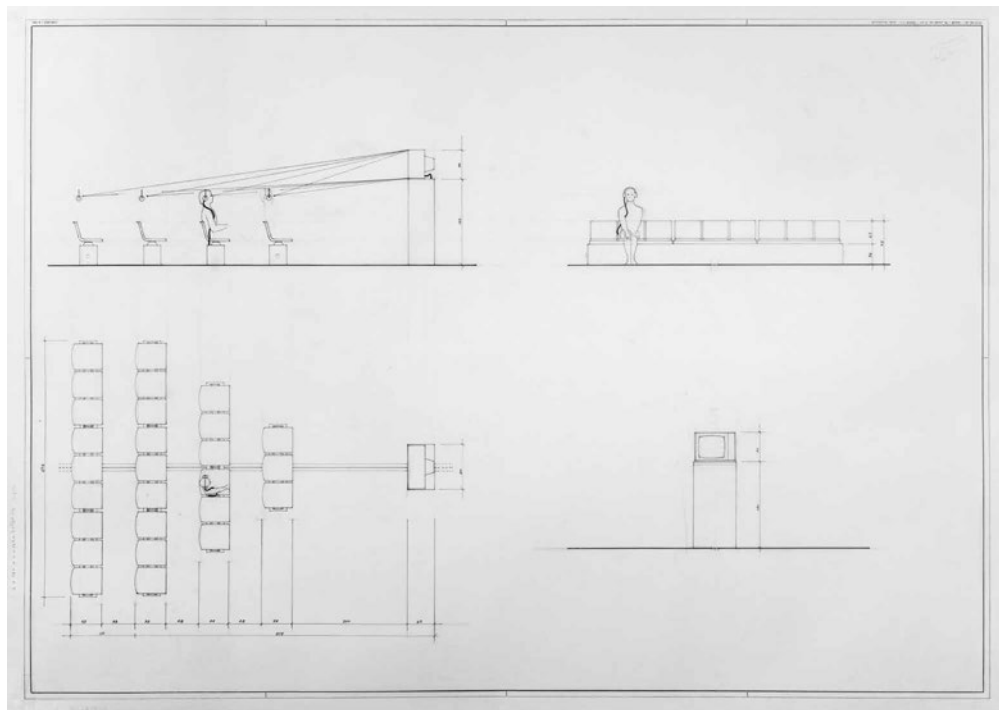


Fig. 4 E. Sottsass con G. Strazza, *Allestimento della 'Mostra delle produzioni d'arte. Sezione del vetro' all'XI Triennale di Milano, 1957* (© Archivi Fondazione La Triennale, Milano).

Fig. 5 E. Sottsass, *Allestimento dell'atrio d'ingresso per la XII Triennale di Milano, 1960* (© Archivio Centro Studi Poltronova per il Design, Firenze).

Fig. 6 E. Sottsass, *Progetto dell'allestimento per la 'Mostra internazionale dell'industrial design' alla XV Triennale di Milano, 1973. Studio della distribuzione delle sedute in rapporto a un televisore* (© CSAC, Università di Parma)

trio¹⁴. Sulle pareti si trovano opere di autori come Capogrossi, Burri, Fontana, Manzoni e Castellani¹⁵ che, oltre a connotare l'ambiente, rappresentano a tutti gli effetti una mostra d'arte di cui Sottsass è anche curatore.

Se il 1973 non è l'anno dell'ultima collaborazione con la Triennale è certo il momento di approdo a un progetto determinante nello sviluppo degli allestimenti realizzati per la rassegna milanese qui analizzati. Per la XIV edizione Sottsass è responsabile, con Andrea Branzi, della *Mostra internazionale dell'industrial design* per la quale sceglie di non esporre oggetti ma solo documenti audiovisivi, in polemica con gli statuti della cultura progettuale e produttiva industriale di impronta spiccatamente capitalista. In questo caso la scelta di allestire un 'black cube' di per sé eclatante è resa ancor più dirompente dal frazionamento di un possibile unico spazio per proiezioni in singoli episodi espositivi, coagulati intorno a 19 televisori, numerati in senso progressivo e associati ad altrettanti programmi in loop di 5-6 filmati. A ciascuno dei televisori corrispondono gruppi di 6, 9, 15 o 18 posti a sedere con giaciture di collocazione variamente ruotate; ogni seduta è dotata di un pro-

prio impianto audio con cuffie (fig. 6). Se da un lato questa soluzione, pur priva di partizioni – “non esistono pareti divisorie o qualsiasi altro allestimento che non sia costituito dagli stessi strumenti di comunicazione”¹⁶ –, rinnova la volontà (destinata ad ulteriori future conferme) di privilegiare la sfera dell'intimità e della relazione diretta tra opera e osservatore, dall'altro assume un valore seminale per quanto concerne l'impiego determinante, e a tratti esclusivo, di tecnologie audio e video nelle mostre di Sottsass. In tal senso sono emblematici gli allestimenti realizzati dopo pochi anni, nel 1976, nel contesto della XXXVII Biennale di Venezia e cioè per la rassegna *Attualità internazionali '72-'76* ripartita in piccole stanze e corridoi, per la mostra *Cinque graphic designer* con grandi supporti espositivi cubici posizionati secondo diverse giaciture, nonché per la sezione *Ambiente come sociale* dal forte carattere multimediale¹⁷.

Con un numero consistente di realizzazioni, gli anni Settanta suggellano quindi una cifra dell'allestimento come spazio intimo insistentemente ricercata a partire da riflessioni personali più volte esplicitate. Sarà lo stesso Sottsass a dichiarare ad esempio:

¹⁵ Per l'elenco completo degli autori si rimanda al catalogo della mostra *Dodicesima Triennale di Milano*, catalogo della mostra (Milano, Palazzo dell'Arte, 16 luglio-4 novembre 1960), a cura di P.C. Santini, Milano 1960, p. 20.

¹⁶ E. SOTTASS, citato in *Quindicesima Triennale di Milano. Esposizione internazionale delle arti decorative e industriali moderne e dell'architettura moderna*, catalogo della mostra (Milano, Palazzo dell'arte, 20 settembre-20 novembre 1973), a cura di P. Giangaspro, M. Di Giovanni Madruzzo, Milano 1973, p. 45.

¹⁷ TRINCHERINI, TURRINI, *La mostra "Ettore Sottsass... cit.*, pp.102-105.

Fig. 7 Mentana, Villa Zeri, *Sculture nella biblioteca di Federico Zeri*, 1989 (da *Il conoscitore d'arte. Sculture...* cit., p. 13)



Non ho mai pensato di avere un grande studio di architettura e non ho mai pensato di fare costruzioni grandi, architetture monumentali o cose del genere. [...] Per me la dimensione della casa è sempre stata quella della casa intima. [...] Per me l'architettura è il disegno di uno spazio che si abita, non che si guarda. [...] Sono vissuto in questa cultura dell'intimismo, in un certo senso.

O ancora:

Nell'allestimento bisogna fare in modo che quando sei in una stanzetta non ci siano sovrapposizioni, come un percorso che ogni volta che passi scopri un buco. [...] Quando devo disegnare un grande palazzo o anche soltanto una grande casa, rompo il progetto in tanti più o meno piccoli progetti, in tanti piccoli spazi, così penso che tutti sono contenti perché si sentono più o meno a casa¹⁸.

E sarà ancora Sottsass, in occasione della mostra *Il design Cartier visto da Sottsass* (2002-2003) e in riferimento a una vetrina con una moltitudine di oggetti vista al museo etrusco di Roma, ad affermare:

Quando guardo questa vetrina non capisco niente, devo fermarmi e cercare, con l'occhio o con la mente, di isolare un oggetto. [...] Devo creare la calma. Pensavo persino che nei musei ci dovrebbe essere una stanza per ogni quadro importante. Una stanza piccola con una sedia e una porta. Quando tu entri la porta fa 'plaff!' sai che non puoi uscire per dieci minuti; sei costretto a guardare quel quadro a capirlo a leggerlo per dieci minuti¹⁹.

Tale pensiero ben dimostra come la ricerca di un rapporto privilegiato, per l'appunto intimo, con l'opera sia alla base di una filosofia dell'esporre che si rinforza di allestimento in allestimento raggiungendo esiti di particolare compiutezza negli anni Ottanta del Novecento, allorché Ettore Sottsass, ormai riconosciuto a livello mondiale come figura di riferimento in relazione al design, decide di lasciare Memphis (1985) sostenendo di volersi occupare principalmente di architettura. Questo momento coincide con l'ingresso nello studio Sottsass Associati dei due giovani architetti di San Diego, Mike Ryan e Johanna Grawunder, in quel periodo di stanza in Italia nella sede fiorentina della California State University, allievi nel corso di progettazione architettonica di Gianni Pettena che li indirizza allo studio di Sottsass.

Nel 1989 la collaborazione con Ryan è determinante per l'allestimento della mostra *Il conoscitore d'arte. Sculture dal XV al XIX secolo della collezione di Federico Zeri* inaugurata il 10 marzo al museo Poldi Pezzoli di Milano e successivamente, nel mese di giugno, all'Accademia Carrara di Bergamo. Il progetto, promosso dal museo con il rilevante sostegno di Finarte, società finanziaria e casa d'aste che proprio nel 1989 celebra i trent'anni dalla fondazione e raggiunge il suo massimo fatturato²⁰, è il risultato delle ricerche di uno studioso come Zeri, con la sua magi-

¹⁸ E. SOTTASS, citato in *Ettore Sottsass. Vorrei sapere perché*, catalogo della mostra (Trieste, Ex Pesceria, Salone degli Incanti, 6 dicembre 2007-2 marzo 2008), a cura di A. Bozzer, B. Mascellani, M. Minuz, Milano 2007, pp. 214, 250.

¹⁹ E. SOTTASS, *Il design Cartier visto da Ettore Sottsass*, catalogo della mostra (Milano, Palazzo Reale, 11 ottobre 2002-12 gennaio 2003), Milano 2002, p. 11.

²⁰ M. KRONAUER, *Poldi Pezzoli. Le sculture del conoscitore nelle mani di Sottsass*, "Il Giornale dell'Arte", VII, 64, 1989, p. 23.



Fig. 8 Sottsass Associati, E. Sottsass con M. Ryan e N. Jean, Allestimento della mostra 'Il conoscitore d'arte...', 1989 (© Archivio Allestimenti Portanuova, Milano).

strale padronanza degli strumenti della *connoisseurship* e il suo raffinato interesse per i repertori dei generi artistici e i cataloghi delle collezioni italiane. Si tratta di una mostra che per la prima volta porge all'attenzione del pubblico una selezione di sculture di proprietà del critico, che popolano la sua casa e recano l'impronta della sua sensibilità e della sua personalità (fig. 7).

Le parole dello stesso Zeri sono emblematiche in proposito:

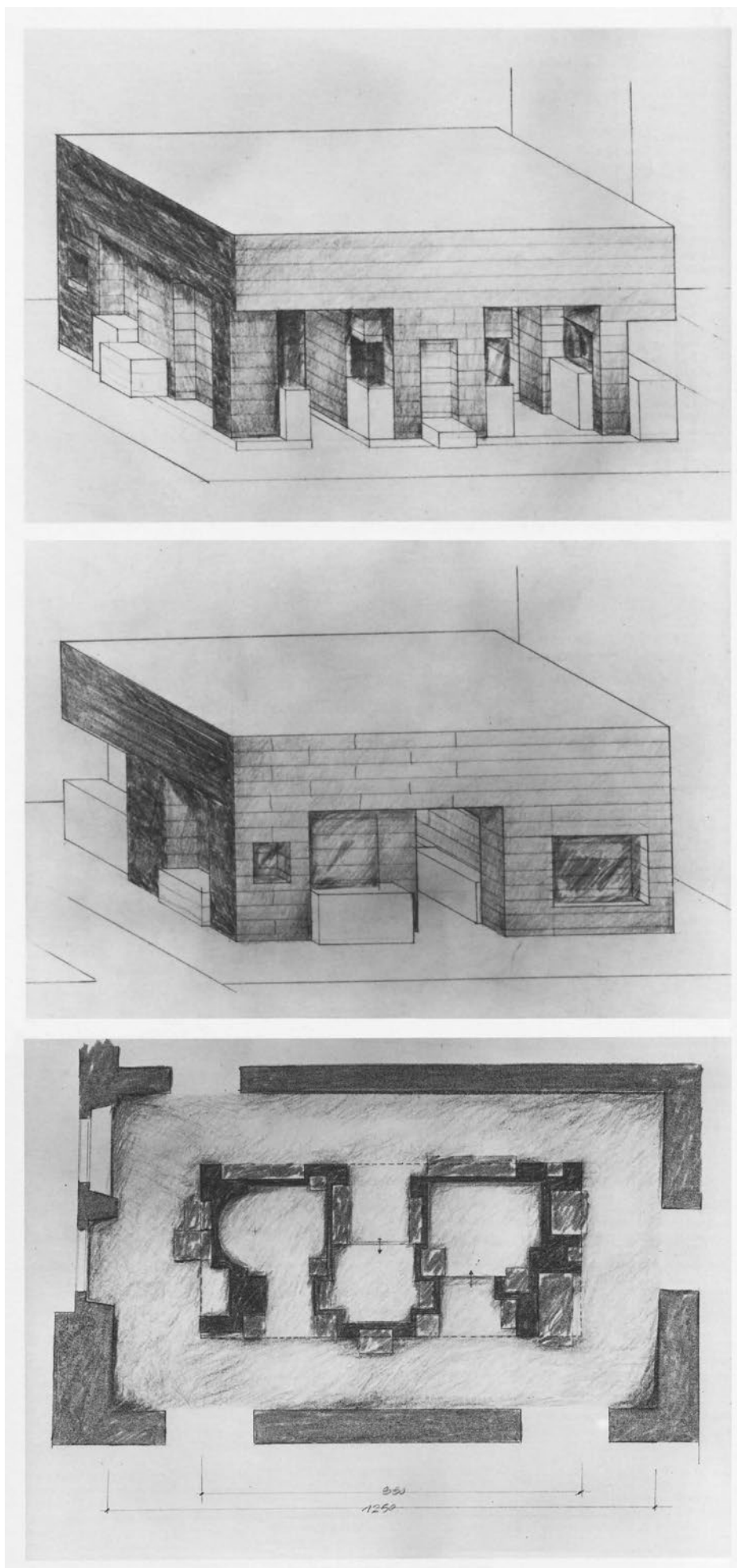
Sono oggetti che sono entrati a far parte dell'ambiente in cui vivo, per ragioni e motivi del tutto casuali e imprevedibili, e durante un lungo corso di anni, senza un piano preciso oltre l'incontro fortuito, aiutato con le mie disponibilità finanziarie del momento. [...] Le sculture tra le quali vivo sono state acquistate perché mi incuriosivano, perché erano di livello qualitativo sufficientemente alto, perché il loro prezzo era modico. Non mi sono mai preoccupato delle loro attribuzioni, tutt'al contrario: molti pezzi hanno ricevuto un battesimo quando già da anni e anni li vedevo ogni giorno [...]. Respingo l'appellativo di collezionista che in nessun modo mi si addice. Per me gli oggetti d'arte tra i quali vivo sono una sorta di appendice ambientale, di arredamento, del mio mestiere di conoscitore e, talvolta, di storico dell'arte. Sono una sorta di diario personale: ogni scultura, ogni dipinto, mi riporta a un momento preciso, a un capitolo della mia esistenza. [...] Nell'espone al pubblico queste opere scopro alcune pagine della mia vita, dei miei interessi, del mio stesso carattere²¹.

Nulla di più appropriato quindi per un museo, o meglio una casa-museo, che trae origine dalle consistenti raccolte di Gian Giacomo Poldi Pezzoli e che conserva inalterata una spiccata dimensione e connotazione domestica, e nulla di più confacente al modo allestitivo di Sottsass. Così, come nella casa di Federico Zeri le sculture appaiono circondate dai libri, nelle anticamere, sotto la grande scala che porta al primo piano, nella biblioteca, nella sala da pranzo, nelle camere da letto, e vivono di un rapporto dialogico con il proprietario e gli ospiti della casa che le scoprono e le osservano frequentando gli spazi domestici, anche nella scelta museografica della direzione del museo e del curatore Andrea Bacchi si vogliono riproporre, seppur stilizzandole, le qualità di tale ambiente e di tale relazione con i visitatori, scartando ogni ipotesi di un allestimento neutrale che ponga le opere in ordine cronologico di datazione o di acquisizione (anche i corredi esplicativi riguardanti l'indagine filologica e attribuzionistica sono demandati unicamente al catalogo della mostra) in favore di un'idea di allestimento "interpretativo" efficacemente materializzata da Sottsass e Ryan, con Nathalie Jean, in una trascrizione espositiva fortemente costruita, in forma di "scultura per le sculture", o anche di architettura nell'architettura²². Per ricondurre in un certo qual modo il visitatore a vivere quel legame 'affettivo' che intercorre

²¹ F. ZERI, *Premessa*, in *Il conoscitore d'arte. Sculture dal XV al XIX secolo della collezione di Federico Zeri*, catalogo della mostra (Milano, Museo Poldi Pezzoli-Bergamo, Accademia Carrara di Belle Arti, 10 marzo-23 luglio 1989), a cura di A. Bacchi, Milano 1989, p. 4.

²² A. MOTTOLA MOLFINO, *Le ragioni di un allestimento: nota museografica*, in *Il conoscitore d'arte. Sculture...* cit., pp. 91-93.

Fig. 9 Sottsass Associati, E. Sottsass con M. Ryan e N. Jean, Studi grafici per l'allestimento della mostra 'Il conoscitore d'arte...', 1989 (da *Il conoscitore d'arte. Sculture... cit.*, pp. 92-93)



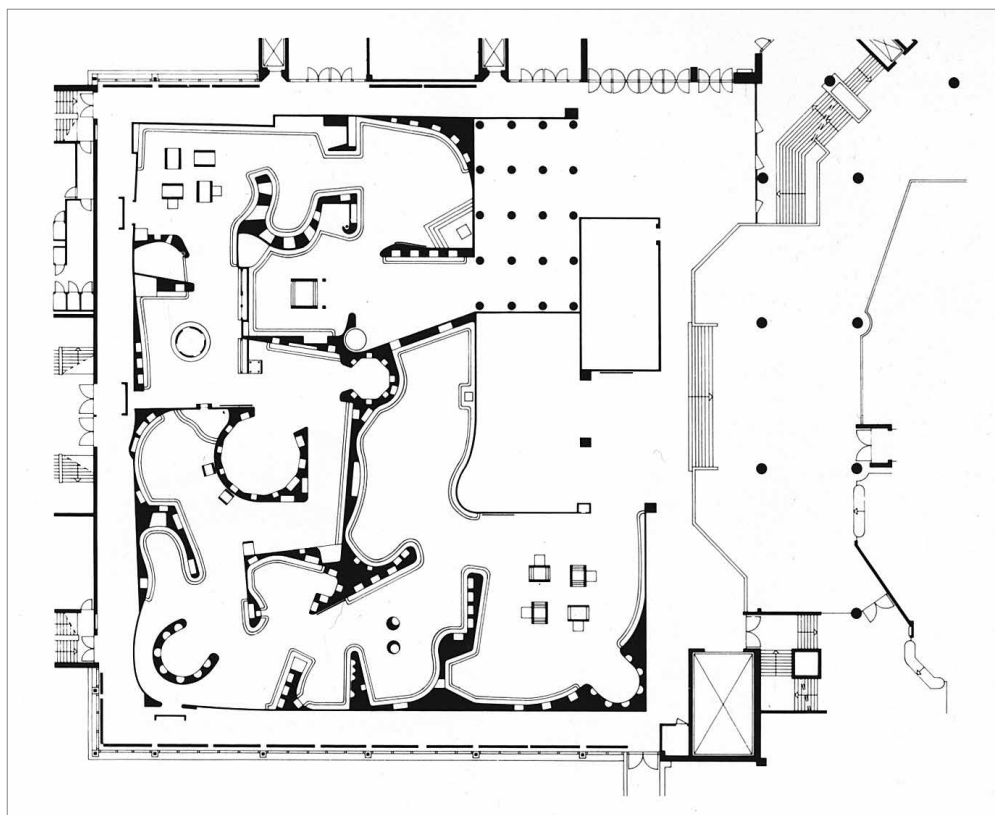


Fig. 10 Sottsass Associati, E. Sottsass con J. Grawunder, Pianta dell'allestimento della mostra 'Kings of Africa', 1992 (da Sottsass Associati. *Arte africana in Olanda...* cit., p. 96)

tra le opere e il conoscitore che le ha scelte e le ha raccolte, e per favorire la comprensione dei pezzi esposti facendo sì che siano tutti comunque ben visibili, essi vengono isolati in nicchie di volta in volta commisurate, aperte in un sistema di pareti plastiche e articolate. Il volume parallelepipedo che si viene così a creare, perlopiù indifferente alla modulazione spaziale del salone dell'affresco in cui è collocato, contiene tre piccole camere propizie all'apprezzamento di ulteriori sculture (fig. 8). Il paramento della struttura espositiva, che in alcuni schizzi progettuali ripropone la tessitura isodoma di un ideale dispositivo murario stereotomico, nella realizzazione si concretizza in una stesura omogenea, tenuemente marmorizzata e contrassegnata da una dominante cromatica grigia (figg. 1, 9). La qualità della luce, o meglio della penombra ambientale punteggiata da fasci d'accento zenitali in due registri, è studiata per rivelare appieno le opere all'interno delle nicchie e l'articolazione dell'architettura espositiva, concretizzando una volta di più riflessioni di Sottsass ben esemplificate da queste parole:

L'ombra mi piace molto perché vuol dire in certo senso mistero, incertezza. Certo l'ombra non è oscurità. Ma nell'ombra succedono cose misteriose ed è l'ombra che ci dà la dimensione dello spazio. Mi sono accorto che quando faccio un disegno anche piccolo, supponi di una sedia, una stupidag-

gine qualunque, io metto sempre l'ombra. [...] Ci sono superfici, monumenti, architetture, che sono fatti di ombre, tu puoi vederli guardando le ombre. Luce non è il contrario dell'ombra... credo, ed è importante che non ce ne sia troppa. È ancora una volta il problema di permettere ambiguità, di non dare definizioni. Non ho mai pensato alla luce da sola²³.

Con Johanna Grawunder Sottsass realizza invece l'ultimo allestimento che conclude il ciclo qui analizzato come spaccato emblematico di quella filosofia dell'esporre meditata e coerente che si è basata su una 'cultura dell'intimismo' introiettata, come si è visto, sin dagli anni giovanili. Nel 1992 i due elaborano il progetto del complesso polifunzionale Central Court, situato in un vecchio quartiere popolare di Kuala Lumpur²⁴: il gruppo di edifici simula un villaggio formato da piccole strutture con terrazze e passaggi di varia tipologia e tale modello viene riproposto lo stesso anno, a una scala minore, nel progetto per l'allestimento di *Kings of Africa. Art and Authority in Central Africa* al Maastricht's Palais. La mostra, realizzata con pezzi della collezione del museo etnografico di Berlino, porta i visitatori su di un percorso fluido, rappresentato da un ipotetico sentiero che si dipana mettendo in comunicazione piccole strutture conchiuse, definite da pareti dove le opere sono esposte in apposite nicchie (fig. 10). Sottsass e la Grawunder dichiara-

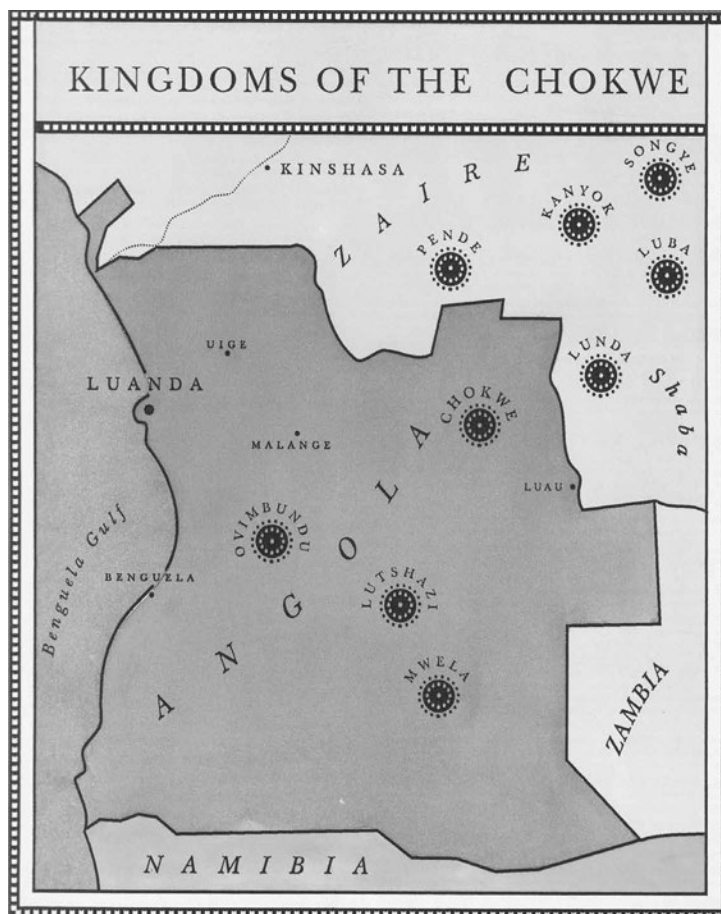
²³ SOTTASS, citato in *Ettore Sottsass. Vorrei...* cit., p. 44.

²⁴ *Sottsass Associati 1980-1999 frammenti*, a cura di M. Carboni, Milano 1999, p. 118.



Fig. 11 Sottsass Associati, E. Sottsass con J. Grawunder, Allestimento della mostra 'Kings of Africa', 1992 (da Sottsass Associati. *Arte africana in Olanda... cit.*, p. 96).

Fig. 12 Sottsass Associati, E. Sottsass con M. Milizia, Carta politica dei regni Chokwe, dalla grafica della mostra 'Kings of Africa', 1992 (da *Kings of Africa... cit.*, p. 64).



no che “il risultato finale avrebbe dovuto essere quello di un villaggio e suggerire quell'emozione di lontano mistero che ricorda il mondo africano nell'esperienza degli occidentali”²⁵. La successione dei pezzi è suddivisa in sezioni corrispondenti ai territori dei regni dell'Africa centrale in epoca precoloniale. I governanti di questi regni non godevano di un potere assoluto ed erano soggetti al controllo di altri organismi ai quali tutti avevano accesso. I *Kings of Africa* possedevano quindi un potere considerevole, godevano di privilegi ma il corollario del loro status erano la responsabilità sociale e la volontà di cooperare: uguaglianza, giustizia, sintonia con la natura erano i valori morali più alti e costituivano requisiti per la pace. La collezione, integrata nell'allestimento dall'impianto organico che conduce a successivi disvelamenti delle opere, intende raccontare tali valori, mettendo in luce le diverse accezioni che la cultura occidentale e quella africana hanno dell'arte. Del resto Sottsass è da sempre sensibile agli aspetti materiali, sociali e spirituali delle civiltà straniere e la sua idea di design ha sempre identificato gli oggetti progettati come strumenti per la vita dal forte valore emozionale e simbolico, in un discrimine tra oggetto d'uso e opera rituale che, come nella cultura africana, si fa labile e sfumato. Così, ancora una volta, gli spazi raccolti, le luci soffuse, i materiali grezzi e i colori caldi convergono nella messa in scena espositiva per enfatizzare il mistero di pezzi rivelati in una sequenza di momenti epifanici all'interno di stretti vicoli, di torri cilindriche o di stanze segrete voltate a cupola (fig. 11).

Come è consuetudine lo studio Sottsass Associati affronta poi il progetto in maniera integrata, firmandone tutte le declinazioni compresa quella del progetto grafico della mostra e del catalogo²⁶ con il contributo, in questo caso, del giovane associato Mario Milizia. In tale ambito vengono elaborate carte politiche dei regni africani (fig. 12), riprodotte nel volume e conservate in originale presso il fondo *Sottsass Associati* allo CSAC di Parma²⁷. Il prodotto editoriale inoltre presen-

ta un elemento di spiccata originalità nel rivestimento della copertina rigida costituito da una fodera tessile della Visco, azienda fondata nei Paesi Bassi nel 1846 e specializzata in tessuti stampati a cera che nei decenni sono diventati una parte essenziale della cultura africana, ricevendo un'attenzione diffusa dal mondo della moda, dell'arte e del design.

Il progetto integrato per la mostra di Maastricht rappresenta un punto di arrivo che conferma una volta di più la concezione dell'allestimento come spazio intimo epifanico e come ponte per creare un rapporto diretto tra opere e visitatore; nello stesso anno un passaggio di una conferenza di Ettore Sottsass a Casa Malaparte, a Capri, si offre come ulteriore spiegazione del pensiero generale che sta alla base di tutto ciò: Sottsass sostiene che la dimora sul promontorio di Punta Masullo non deturpa la natura circostante, al contrario, le dà senso, la spiega. Egli dice:

Non c'è emozione maggiore, non c'è maggiore spiegazione della foresta oscura del Guatemala che trovare improvvisamente uno spiazzo con dentro una piramide dopo sei ore di cammino.

E tornando a Casa Malaparte aggiunge:

Sta nella sua natura che è un posto difficile da raggiungere, se tu gli facessi un ascensore e un tappetino rosso per arrivarci sarebbe rovinata tutta la gioia di arrivare su quest'isola, in questo posto perché questi processi di avvicinamento culturale e letterario sono processi che fanno la casa²⁸.

Il disvelamento di un altare quindi, a volte collocato al termine di un percorso tortuoso, rende epifanico e potente un momento percettivo del tutto personale. L'avvicinamento è un ponte, metaforicamente rappresentato dall'architettura o, appunto, dall'allestimento che rende possibile agli occidentali di entrare in sintonia con l'arte africana, o alla collezione dello studioso di essere apprezzata e compresa dal pubblico, o ancora, in generale, a un frequentatore occasionale di mostre di sentirsi a proprio agio come nello spazio intimo della propria casa.

²⁵ *Sottsass Associati. Arte africana in Olanda*, “Domus Dossier”, 5, 1997, pp. 95-96: 96.

²⁶ *Kings of Africa. Art and Authority in Central Africa. Collection Museum für Völkerkunde Berlin*, catalogo della mostra (Maastricht, MECC, 26 June-27 August 1992), edited by E. Beumers, H.J. Koloss, Maastricht 1992.

²⁷ CSAC, Università di Parma, *Fondo Sottsass Associati*, mostra *The Kings of Africa. Art and Authority in Central Africa*, Maastricht's Palais, 1992.

²⁸ E. Sottsass in conversazione con G. Pettina, Casa Malaparte, 1992, trascrizione in: Canadian Centre for Architecture, Montreal, *Gianni Pettina fonds*, 1960-2019, Exhibitions, circa 1980-2019, Casa Malaparte, 1992-2018, AP207.S2.SS08.

Matteo Iannello

Ritratto di una mostra. *Architettura-città*, Mostra Internazionale di Architettura, XV Triennale di Milano

Opened in September 1973 as part of the exhibitions organized for the 15th Milan Triennale, the section Architettura-città was curated by Aldo Rossi, Franco Raggi, Massimo Scolari, Rosaldo Bonicalzi, Gianni Braghieri, and Daniele Vitale. The accompanying photo album presents a selection of thirty photographs taken in 1973 by Valerio Castelli during the exhibition's preparation, a true shipyard portrait capable of restoring in the strong contrast of black and white both the "decidedly cold and rigorous" set-up and the passionate unfolding of daily work, in which Aldo Rossi, Gianni Braghieri, Franco Raggi, Massimo Scolari, Agenore Fabbri, Fabio Reinhart, and Arduino Cantafora, among others, appear.

Inaugurata nel settembre 1973 nell'ambito delle esposizioni organizzate per la XV Triennale di Milano, la sezione *Architettura-città* nella Mostra internazionale d'architettura – curata da Aldo Rossi, Franco Raggi, Massimo Scolari, Rosaldo Bonicalzi, Gianni Braghieri e Daniele Vitale – “voleva rappresentare – scrive Rossi – lo spaccato di una situazione piuttosto che compiere un'analisi filologica [...] proponendosi come luogo critico di incontro e di confronto non meno che di documentazione”¹.

La rassegna – aperta da una retrospettiva sul razionalismo e dall'omaggio al lavoro di Piero Bottoni, Ernesto Nathan Rogers e Hans Schmidt – era organizzata in due parti: la prima presentava gli esiti condotti su alcune città-campione con progetti analitici e di proposta; la seconda metteva in mostra il lavoro di singoli autori e di collettivi italiani e internazionali². La grande esedra al piano terra del palazzo dell'Arte, interamente destinata ad ospitare la mostra d'architettura, era scandita da una pannellatura in muratura che suddivideva l'ambiente in maniera seriale secondo sezioni modulate dal ritmo dei montanti metallici della lunga finestra a nastro:

Il rapporto tra divisione dello spazio quasi convenzionale e struttura scientifica della mostra è stretto e senza ambiguità scenografiche. Minimale e austero, poetico ed economico. La pianta a stanze passanti si realizza con pannelli prefabbricati in gesso di basso costo e rapida installazione. La superficie non viene dipinta i giunti rimangono in vista. Il pavimento definitivo e opaco è di piastrelloni in con-

glomerato grigio da esterni. [...] Un approccio razionale e funzionale che ha prodotto invece uno spazio quasi metafisico, specialmente nella curva dove il ritmo della scansione accelera e le piccole stanze identiche, bianche grezze e senza soffitto si affacciano lungo un corridoio ma anche sono connesse da una serie vertiginosa di porte che permettono un percorso in andata e ritorno diverso³.

A metà del percorso, a conclusione delle sale sulle città, la grande tela *La città analoga* di Arduino Cantafora ricomponeva i pezzi di quanto fin lì esposto, costruendo quell'immagine di città tanto cara a Rossi⁴ in cui la ricerca progettuale è anticipata e strettamente connessa a quella progettuale: “Questa tela – scrive Rossi – rappresenta una città attraverso una visione prospettica singolare, formata da architetture diverse riunite tra loro in un'unica composizione”, concetto che mette in luce “il carattere positivo della città costruita dall'uomo nel tempo e il valore dei monumenti come riferimento della memoria collettiva”⁵. L'esposizione, di cui Rossi è il vero e proprio *deus ex machina*, è l'esito di un lavoro collettivo che vede lavorare fianco a fianco curatori, artisti e studenti.

Franco Raggi, recentemente sollecitato sul tema⁶, ha messo in evidenza la sua alterità culturale rispetto a Rossi e alla corrente architettonica della “Tendenza”⁷ e di come lui, redattore della *Casabella* radicale, venga coinvolto nell'allestimento della mostra su suggerimento di Gianni Braghieri, per la sua conoscenza dell'architettura anglosassone, americana e

giapponese. Ricorda Franco Raggi:

era una mostra un po' inclusiva, eterogenea come partecipazione, ma il gruppo che la faceva era molto omogeneo: erano tutti allievi di Rossi tranne me. E infatti nel volume *Architettura Razionale*, pubblicato da Franco Angeli nella collana diretta da Massimo Scolari⁸, io non ho voluto scrivere perché non condividevo, alla fine, questa rigidità, questa monoliticità teorica e anche sociale della “Tendenza” che era quasi sprezzante verso tutti quelli che praticavano architettura in modo diverso. [...] Albini era considerato un ‘professionalista’, questo per dirti la rigidità e anche un po' l'arroganza della “Tendenza” e anche del movimento studentesco che consideravano certi professori che facevano architettura vera, compromessi con il capitale, con la speculazione, con l'industria... e la professione era quasi considerata una colpa. Ma per me è stata una magnifica esperienza. Non avevo mai fatto una mostra e quella è stata la prima volta che mi sono cimentato sul tema dell'allestimento, per realizzarlo concretamente e tecnicamente, lavorando anche con le mani. Ho partecipato alla realizzazione dell'allestimento e anche alla redazione del progetto: Rossi aveva l'idea dei muri veri e non del cartongesso, l'idea dei setti in muratura è tutta sua, ma poi ogni cosa fu discussa insieme e con Braghieri abbiamo anche disegnato una bella assonometria a colori (che ha poi comprato il Beaubourg per le sue collezioni) con lo spazio vuoto e l'allestimento dei soli muri. Per me quindi è stata un'esperienza interessantissima; sono stato io a far conoscere a Rossi e Braghieri molti degli architetti invitati, ma l'ordinamento fu di Rossi, ascoltava molto ma aveva un'idea molto chiara di quello che la mostra doveva essere. Furono delle bellissime giornate e le discussioni, prima e dopo, furono tantissime⁹.



Fig. 1 'Architettura-città'. Mostra internazionale d'architettura. Vista del grande spazio curvo durante i lavori di allestimento (foto V. Castelli; Milano, collezione privata).

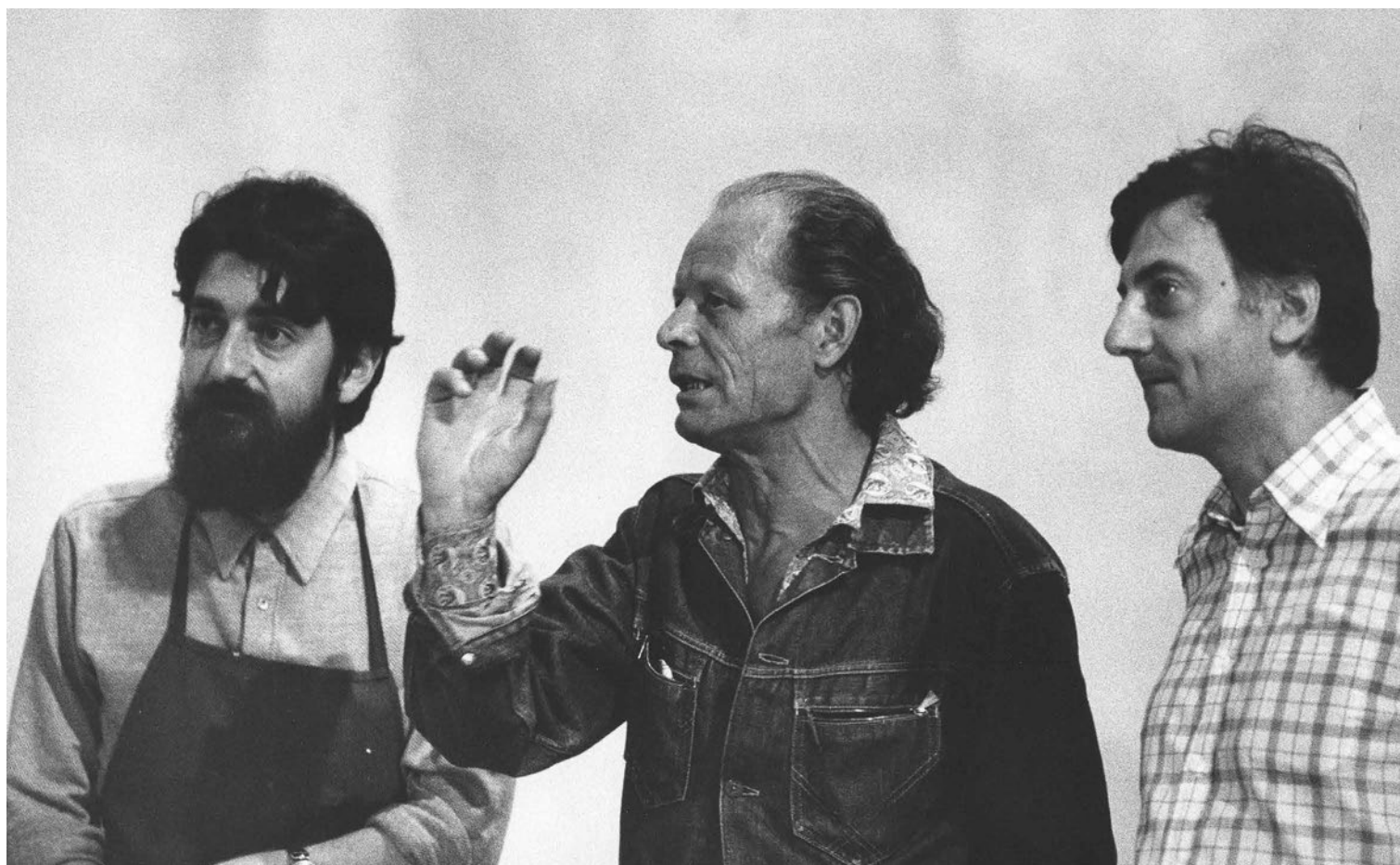


Fig. 2 Arduino Cantafora, Agenore Fabbri, Aldo Rossi durante i lavori di allestimento della mostra (foto V. Castelli; Milano, collezione privata).

*Il presente contributo è stato elaborato nell'ambito del progetto Finanziato dall'Unione Europea – NextGenerationEU - PNRR M4.C2.1.1 - PRIN 2022, Codice 2022CHASRE - CUP G53D23005970006 - Radical Exhibited Thought Exhibitions of Architecture in Italy in the Contemporary Age.

Sono particolarmente grato a Franco Raggi per la generosità con cui ha condiviso ricordi ed emozioni; ringrazio Nicola Castelli per aver concesso la pubblicazione delle immagini.

¹ A. ROSSI, *Perché ho fatto la mostra di architettura alla Triennale*, "Controspazio", V, 6, 1973, pp. 8-10.

² *Architettura Razionale*, Milano 1973, con saggi di Ezio Bonfanti, Rosaldo Bonicalzi, Aldo Rossi, Massimo Scolari, Daniele Vitale. Parallelamente all'esposizione dei progetti, venivano proiettati in mostra due filmati: il primo di Hans Richter, *La nuova abitazione*, sul rapporto cinema-architettura, girato negli anni Venti; il secondo, *Ornamento e Delitto*, elaborato dalla Sezione Internazionale d'architettura della XV Triennale.

³ F. RAGGI, *Un pettine di muri bianchi*, "AL. Architetti Lombardi", 495, 2013, pp. 4-5.

⁴ A. ROSSI, *L'architettura della città*, Padova 1966.

⁵ Id., *Architettura-città*, in *Quindicesima Triennale di Milano: esposizione internazionale delle arti decorative e industriali moderne e dell'architettura moderna*, catalogo della mostra (Milano, Palazzo dell'Arte, 20 settembre-20 novembre 1973), Milano 1973, pp. 37-38: 37.

⁶ M. IANNELLO, *Conversazione con Franco Raggi* (Milano, 25 ottobre 2024).

⁷ R. AMIRANTE et al., *Fortuna critica della "Tendenza"*, "Op. cit. Selezione della critica d'arte contemporanea", 50, 1981, pp. 15-39.

⁸ *Architettura Razionale...* cit.

⁹ IANNELLO, *Conversazione con Franco Raggi...* cit.

¹⁰ A. DE ANGELIS, *XV Triennale*, "Op. cit. Selezione della critica d'arte contemporanea", 29, 1974, pp. 55-63: 58.

L'album fotografico che segue presenta una selezione delle trenta fotografie realizzate nel 1973 da Valerio Castelli durante i lavori di allestimento della mostra, un vero e proprio ritratto di cantiere capace di restituire nel forte contrasto del bianco e nero tanto il "decisamente freddo e rigoroso"¹⁰ allestimento quanto l'appassionato svolgersi del lavoro quotidiano, in cui compaiono tra gli altri Aldo Rossi, Gianni Braghieri, Franco Raggi, Massimo Scolari, Agenore Fabbri, Fabio Reinhart, Arduino Cantafora.

Le immagini restituiscono gli spazi in costruzione, il piacere del fare, l'animata partecipazione e quell'atmosfera condivisa tra architetti, artisti, studenti ed operai.

La sequenza di scatti racconta della trasposizione da una dimensione teorica, di ricerca, ad una concreta, in cui l'architettura e le idee intorno alla città prendono progressivamente forma attraverso l'allestimento.



Fig. 3 Vista di uno degli ambienti durante i lavori di allestimento della mostra. In primo piano, accovacciato, Gianni Braghieri (foto V. Castelli; Milano, collezione privata).



Fig. 4 Vista di uno degli ambienti durante i lavori di allestimento della mostra. In piedi, al centro, Aldo Rossi (foto V. Castelli; Milano, collezione privata).



Fig. 5 Vista di una delle sale durante i lavori di allestimento della mostra (foto V. Castelli; Milano, collezione privata).



Fig. 6 Fabio Reinhart durante i lavori di allestimento della mostra (foto V. Castelli; Milano, collezione privata).



Fig. 7 Vista di uno degli ambienti durante i lavori di allestimento della mostra. In piedi, al centro, Franco Raggi, a sinistra Gianni Braghieri (foto V. Castelli; Milano, collezione privata).



Fig. 8 Arduino Cantafora al lavoro sul dipinto 'La città analoga' (foto V. Castelli; Milano, collezione privata).

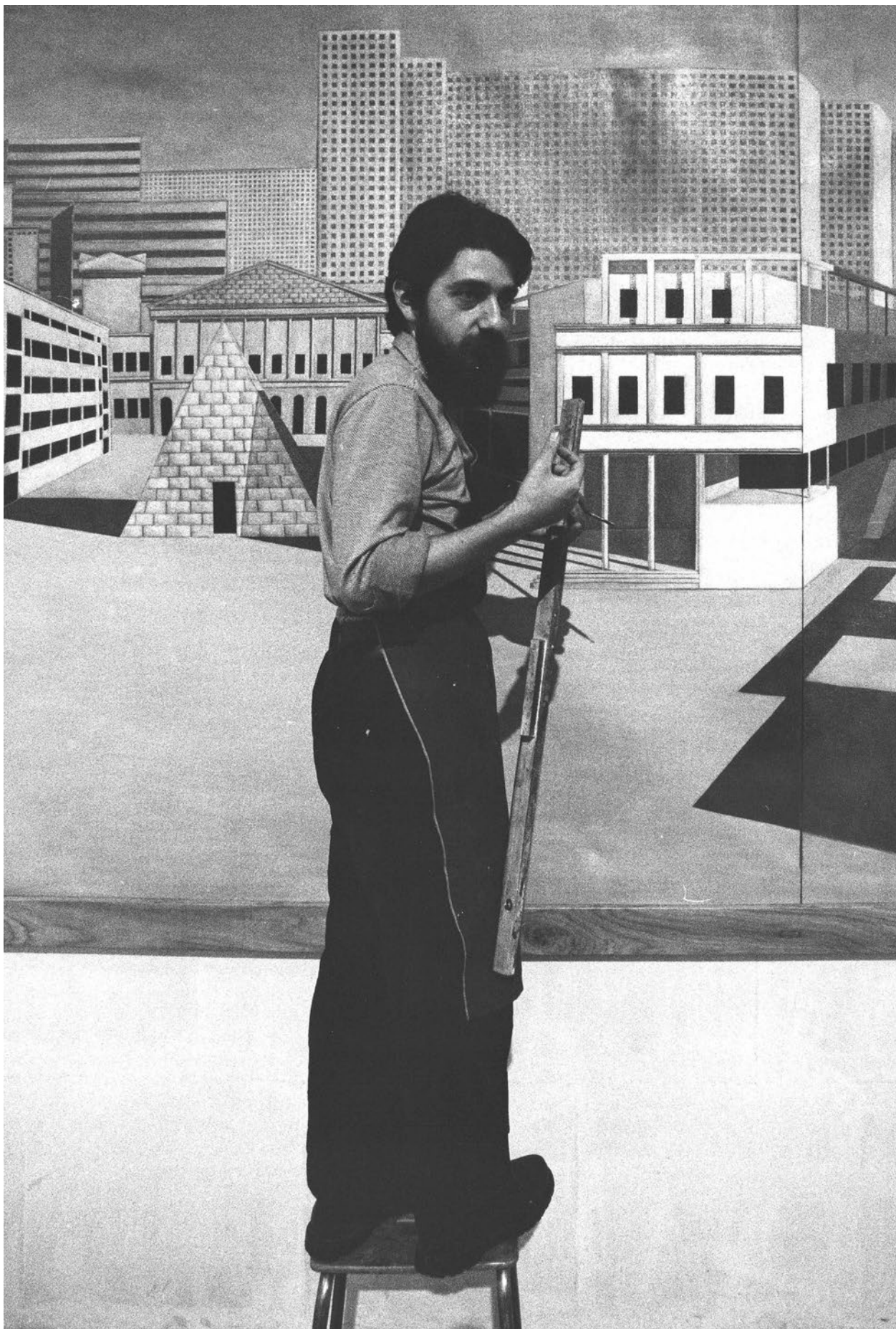


Fig. 9 Arduino Cantafora al lavoro sul dipinto 'La città analoga' (foto V. Castelli; Milano, collezione privata).



Fig. 10 Aldo Rossi e Agenore Fabbri davanti al dipinto 'La città analoga' (foto V. Castelli; Milano, collezione privata).



Fig. 11 Arduino Cantafora davanti al dipinto 'La città analoga' (foto V. Castelli; Milano, collezione privata).



Fig. 12 Valentino Parmiani, Massimo Scolari e Arduino Cantafora davanti al dipinto 'La città analoga' (foto V. Castelli; Milano, collezione privata).

DELIZIE DEGLI ERUDITI

Matilde Martellini

Vie et moments d'une gare: le Musée d'Orsay entre projet muséographique et projet curatoriale (1980-1986)

This contribution explores the episode of the reconfiguration of the Orsay station, focusing particularly on the role of Gae Aulenti and her museographic project. Aulenti's approach employed compositional elements that were both a source of critique and the foundation of the museum's unique identity. By examining newly available documents from the Archives Nationales de France and the Musée d'Orsay Documentation and Library, this study reconstructs the genesis of the Parisian museum project. Aulenti's work at the Orsay reveals the profound confrontation between curatorial practices, architecture, and cultural policy underlying the project. A deeper understanding of her intervention requires the identification of possible exchanges between her broader professional experience and the demands of the Orsay project. This contribution seeks to trace a common thread between the various disciplines of spatial design in which Aulenti worked, in order to establish a link between her experience in the world of temporary exhibitions, theatrical scenography, and museographic installation, between the ephemeral and the permanent.

Le musée parisien d'Orsay doit son statut d'icône à son installation dans l'ancienne gare conçue par Victor Laloux (1850-1937) et fait désormais partie du panthéon des grandes institutions culturelles internationales. L'objectif de cette crèche est d'examiner la reconfiguration de la gare, plus précisément les éléments de composition du projet d'aménagement intérieur de Gae Aulenti. C'est dans la contribution de l'architecte italien que réside la particularité du musée, c'est pourquoi il est nécessaire d'évaluer sa conception muséographique. La proposition d'Aulenti sera fortement critiquée et conduira à la création de formes architecturales en contradiction avec l'esthétique de Laloux. Pour bien comprendre cet exemple unique d'aménagement de musée, il est nécessaire d'identifier les phénomènes d'échange entre l'expérience professionnelle d'Aulenti dans d'autres domaines de la conception spatiale. La contribution mettra en évidence la présence de phénomènes d'échange entre le travail de l'architecte dans le domaine des expositions temporaires et de la scénographie théâtrale et un projet muséographique, entre l'éphémère et le permanent.

L'italienne à Paris

Avant de rentrer dans le vif de l'analyse, il convient de retracer brièvement les vicissitudes qui ont conduit Gae Aulenti à s'inscrire dans la grande épopée d'Orsay.

Paris, 14 juillet 1900, la gare et l'hôtel conçus par l'architecte Victor Laloux sont inaugurés sur le Quai d'Orsay à l'occasion de l'Exposition universelle, cette même gare deviendra, en 1986, le musée d'Orsay. Longtemps désaffectés, les terrains et les bâtiments de la gare étaient menacés de démolition¹, mais la décision du ministre des Affaires culturelles Rigaud les sauve par une inscription à l'inventaire des monuments historiques en 1978².

Le musée d'Orsay constitue un projet controversé et fait immédiatement l'objet de nombreuses critiques se trouvant au centre de discussions dans le monde de l'histoire de l'art pour son programme muséographique³, ainsi qu'au cœur d'un débat politique surtout après l'arrivée de François Mitterrand⁴. En effet, bien que l'aspect curatoriale ait été soigné par l'équipe des conservateurs de Michel Laclotte, il semble qu'il y ait eu une intervention de l'État⁵. Des controverses éclatent quant à la définition du contenu d'Orsay⁶, divisant l'opinion publique en deux factions, d'un côté, il est considéré beau et conservateur, de l'autre comme un environnement qui a réussi à séparer l'art de la politique⁷. La critique ne se limite pas aux enjeux politiques et englobe semblablement l'articulation interne du musée de Gae Aulenti⁸.

Bien que le projet d'agencement ait suscité quelques doutes et provoqué une migraine chez Lévi-Strauss⁹, c'est Orsay qui a apporté à l'archi-

tecte italienne sa renommée mondiale et c'est son intervention qui confère au musée parisien son caractère unique.

L'aventure de l'italienne à Paris commence en 1981, quand, après deux années de travail, les architectes, lauréats du concours pour la réalisation du musée, n'avaient pas encore trouvé de réponses aux questions critiques de l'aménagement intérieur¹⁰.

La vision d'Aulenti reposait sur des principes théoriques précis, tout d'abord éviter d'adopter la technique de réutilisation en vogue à l'époque dans les interventions d'architecture contemporaine¹¹. L'architecte propose une observation analytique des corps existants, séparant le bâtiment préexistant, du programme muséographique et de l'agencement possible des collections¹². La gare devait devenir le lieu de fondation d'une nouvelle fonction, le voyageur de la gare devait être transformé en visiteur de musée¹³.

L'itinéraire muséographique aspirait à la synthèse des traditions muséales (salles, galeries, passages), qui auraient été adaptées et modifiées pour servir l'édifice de Laloux¹⁴. Toutefois, le projet introduisait des nouvelles typologies spatiales qui n'étaient pas traditionnellement associées à l'architecture des musées, comme les deux tours bâties au fond du cours (fig. 1).

Le préexistant est rendu contemporain par l'utilisation de dispositifs d'affichage géométriques et monochromes et c'est grâce à cette dénudation



Fig. 1 Musée d'Orsay, Paris. Nef, vue d'ensemble vers les tours, 1986 (photo J. Purcell; © Paris, Musée d'Orsay, RMN-Grand Palais).

historique que l'architecte parvient à adopter un langage compositionnel en contraste avec l'architecture de 1900¹⁵.

Dans *Casabella*¹⁶, chaque élément constitutif du projet d'Aulenti est défini comme non définitif par définition. Cela signifie que le parcours d'exposition est basé sur une combinaison d'unités décomposées et recomposées qui peuvent être analysées individuellement ou recontextualisées dans un ensemble, créant ainsi la sémantique de l'exposition¹⁷. Pour cette raison, la grande nef centrale est parsemée d'un système de panneaux le long de l'axe des anciennes voies ferrées, ressemblant à des ailes de théâtre (fig. 1).

Orsay au prisme de l'éclectisme d'Aulenti

Le projet de Gae Aulenti doit certes être considéré comme un exemple unique d'aménagement muséal¹⁸, mais sa compréhension doit faire appel à une approche herméneutique des expériences de l'architecte dans le domaine des installations temporaires. Effectivement, il est pos-

sible d'identifier un échange osmotique entre les sphères d'actions: l'exposition temporaire et l'exposition permanente, l'agencement d'intérieur et la scénographie.

À cet égard, la conception de l'exposition *Italy: The New Domestic Landscape*¹⁹ du 1972, cristallise le *modus operandi* idéationnel de Aulenti. L'architecte crée un environnement abstrait en combinant des éléments géométriques monochromes, jouant avec des masses et des volumes élémentaires qui fonctionnent comme un rappel de l'espace citoyen dans un jeu de pleins et de vides. Il s'agit d'un jeu que l'on retrouve dans l'installation d'Orsay où les parcours secondaires qui se ramifient dans l'axe principal, cherchent à représenter des parcours urbains. À Orsay, on érige une ville qui se veut évocation du contexte urbain dans lequel le musée s'insère²⁰.

Les solides rappellent au même moment le système de présentation de l'exposition itinérante d'Olivetti en 1969²¹. Dans ce cas, bien que les éléments soient modulables et amovibles, les vo-

lumes matériels ne fonctionnent pas comme un simple support, mais plutôt comme un instrument d'expressivité qui noue une relation avec l'environnement dans lequel ils se positionnent. Ce lien entre les éléments et l'espace se retrouve dans le musée parisien, ici, les panneaux d'exposition et les tours occupent les espaces vides de la grande nef, devenant un élément intermédiaire entre la structure de Laloux et les œuvres, comme une véritable scénographie.

À Orsay, Aulenti privilégie la monochromie pour les surfaces, on trouve des tons neutres rappelant la pierre. La monochromie est employée aussi dans l'exposition au MoMA de 1972²², où les éléments sculpturaux se caractérisent par une couleur rouge; et dans les surfaces des murs et des sols de l'appartement conçu pour Gianni et Marella Agnelli en 1970²³.

Pour le musée parisien, Aulenti adopte des éléments constitutifs qui jouent sur différentes échelles, comme les deux tours au fond de la nef qui se détachent du niveau des deux allées

Fig. 2 Musée d'Orsay, Paris. Nef, plans inclinés et passerelle Bellechasse Lille, 1986 (photo P. Schmidt; © Paris, Musée d'Orsay, RMN-Grand Palais).

Fig. 3 Musée d'Orsay, Paris. Luminaire créé par Gae Aulenti, 1986 (photo J. Purcell; © Paris, Musée d'Orsay, RMN-Grand Palais).



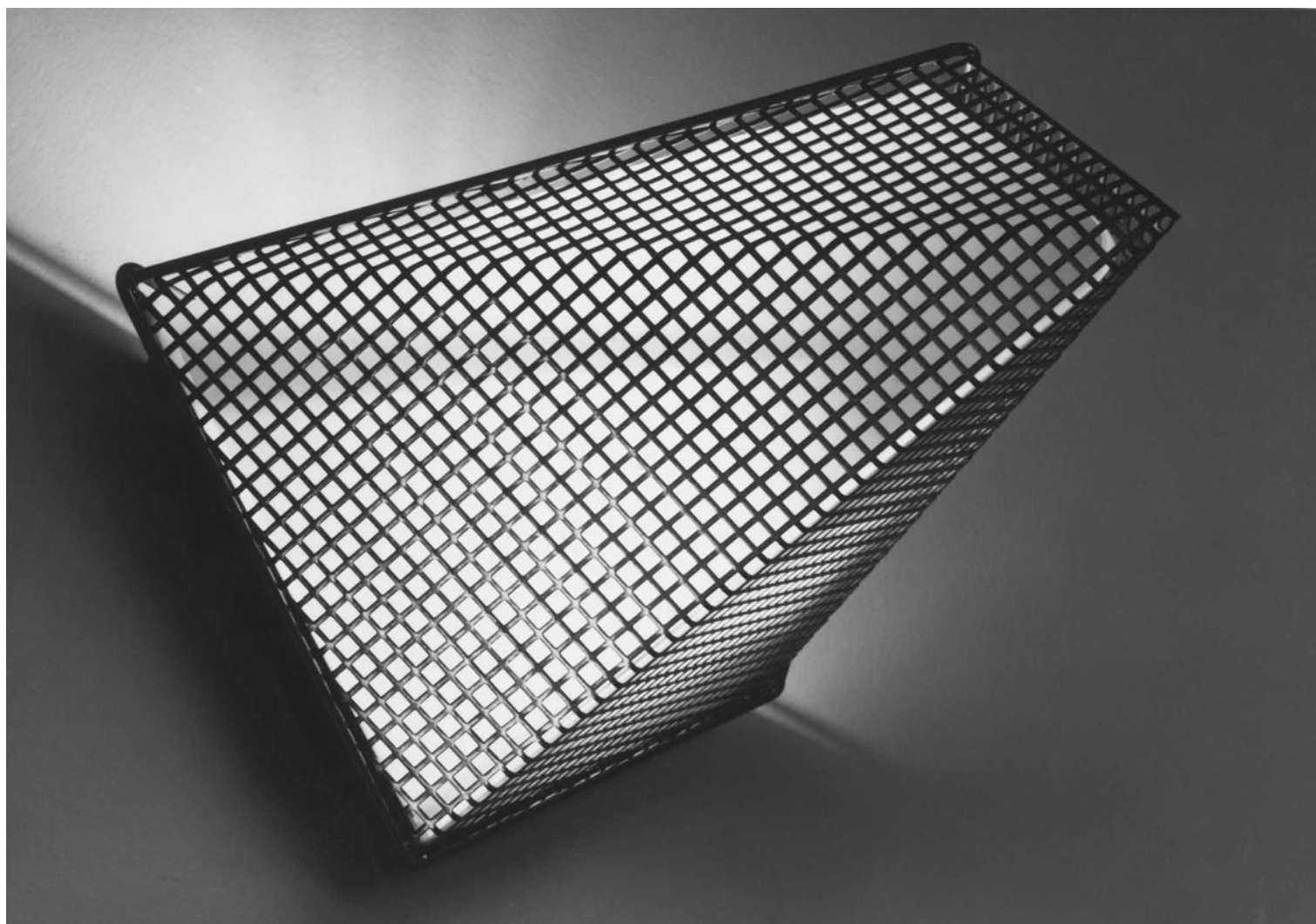
latérales au profil étagé qui bordent la cour des sculptures. Cet échelonnement vertical et horizontal des dispositifs de présentation fait aussi écho à l'aménagement du magasin Olivetti à Paris du 1967²⁴. Dans le magasin, l'architecte choisit des surfaces formant des gradins de différents niveaux qui mettent en valeur le point d'appui de l'espace: un pilier central articulé en étagères. Un autre contexte dans lequel Aulenti joue sur différents niveaux pour favoriser l'exposition d'objets est le magasin Olivetti à Buenos Aires²⁵, ici les produits sont placés sur des escaliers.

Un ultérieur aspect commun entre l'appartement Agnelli, l'exposition au MoMA et le musée d'Orsay est l'utilisation de surfaces inclinées. Pour *Italy: The New Domestic Landscape*, les objets sont comme des sculptures aux parois inclinées, la même inclinaison se retrouve dans les plafonds de l'appartement, de même que dans les surfaces murales de la nef centrale du musée qui marquent le parcours du niveau intermédiaire de l'exposition (fig. 2).

Aulenti utilise une véritable conceptualisation de l'exposition et des éléments décoratifs à la fois dans les musées et dans l'architecture d'intérieur. À Orsay, il y a une véritable création de présentoirs pour les œuvres, comme des vitrines pour les petites sculptures et les objets de design art déco. La même attention est portée à la boutique Olivetti à Paris, où un pilier monochrome, simulant une capsule spatiale, est conçu pour présenter les machines à écrire. L'architecte s'occupe des luminaires du musée en créant des appliques géométriques (fig. 3). Ce souci du détail se retrouve également dans l'appartement des Agnelli, où des éléments lumineux sphé-

riques sont placés sur les murs de la galerie et répétés dans toute la maison.

L'attitude provocatrice d'Aulenti avait déjà commencé à survenir dans l'aménagement de *Il tempo delle vacanze*²⁶ en occasion de la Triennale de Milan en 1964. L'architecte présente une salle animée de silhouettes féminines, du peintre Pablo Picasso, qui entraînent le visiteur vers la mer. Les baigneuses de l'artiste sont complètement extraites de leur médium et contexte d'origine pour se retrouver dans une exaspération spatiale faite de miroirs. Dans cet environnement excentrique, la référence à l'art de Picasso est recontextualisée sans être déformée.



Comme pour l'intérieur du musée d'Orsay, l'architecte parvient à faire jouer des éléments qui veulent se heurter avec le préexistant sans transfigurer l'œuvre de Laloux. Par exemple, on peut voir comment dans la galerie Bellachasse le projet d'Aulenti reprend les piliers délimitant l'ancien couloir central en y insérant des panneaux d'exposition monochromes (fig. 4). L'insertion des piliers se veut évocation de l'ossature métallique de la structure originale.

Le musée comme cristallisation de l'expérience théâtrale

Comme nous l'avons suggéré plus haut, une interpénétration peut être identifiée entre l'architecture muséale qu'Aulenti adopte pour Orsay et ses expériences dans d'autres domaines de la conception spatiale. Il est donc important de rappeler que le théâtre a été un champ d'expérimentation important pour l'architecte. Certains éléments de cette facette de son travail entreront d'ailleurs dans le projet pour le musée du XIX^{ème} siècle.

Dans les années 1970, Aulenti lance une collaboration avec Luca Ronconi²⁷ pour la conception de scénographies²⁸. Son travail de scénographe est une tentative de concevoir la boîte scénique comme un espace et non comme un simple contenant.

L'expérience avec le *Laboratorio di Progettazione Teatrale* sera marquante et l'amènera à mettre en scène *La Tour* de Hugo von Hofmannsthal au Fabbricone. À cette occasion, elle réalise à l'intérieur du Fabbricone une reproduction de ruines urbaines censée évoquer le centre historique de Vienne, au sol est tracé le plan de l'église d'Innsbruck rasé, tandis que les murs sont serties de fragments du palais de Würzburg²⁹. Pour cette pièce Aulenti crée dans l'espace scénique une dimension qui n'est pas destinée à évoquer un moment ou un lieu historique spécifique³⁰. Gae Aulenti enfreint encore une fois les règles du théâtre traditionnel avec la scénographie d'*Elektra* de Richard Strauss. Ici, la scène principale se superpose à un fond des scènes concomitantes. Le décor du

palais de Mycènes est reformulé dans une tonalité contemporaine, mais ce qui surprend dans cette mise en scène, c'est le décor: une boucherie dans laquelle, au fur et à mesure de l'histoire, défile de la viande de boucherie ruisssante de sang³¹. Les règles de la représentation dans son traditionalisme sont mises en échec par l'abstractionnisme et dans le théâtre d'Aulenti le rôle du spectateur est fondamental dans la mesure où il interagit au niveau interprétatif avec la scène et le décor. Cette fonction du spectateur préfigure un contexte qui se répète dans l'espace muséal.

L'architecte affirme qu'une des constantes de son travail au théâtre est le choc entre bâtiment et scénographie³², un contraste qui fait écho dans un certain sens au rapport que l'architecte établit à Orsay entre l'ensemble de dispositifs d'exposition et la structure préexistante.

Les installations d'exposition temporaires, les conceptions muséographiques, ainsi que la création de scénographies sont des laboratoires d'expérimentation pour l'architecte.

Fig. 4 Musée d'Orsay, Paris. Galerie Bellechasse, vue d'ensemble, 1986 (photo J. Purcell; © Paris, Musée d'Orsay, RMN-Grand Palais).



La spécificité d'Orsay réside également dans les solutions de conception mises en œuvre par Gae Aulenti, qui applique l'héritage de son expérience dans le domaine du théâtre et des expositions temporaires, en donnant à une collection permanente des éléments d'exposition qui ne sont pas subordonnés à leur contenant. Le paysage créé par l'architecte est destiné à stimuler plutôt qu'à guider la perception du visiteur, par des ouvertures et des fermetures, facilitant la déambulation, alternant entre indépendance et fusion des espaces.

Dans chaque contexte, Aulenti opère un renversement qui devient le fil rouge qui lie ses créations temporaires et mobiles et le projet perma-

nent d'Orsay. Il est donc essentiel de noter qu'Aulenti est arrivé à la commission d'Orsay non seulement après son expérience théâtrale, mais aussi après avoir travaillé sur de nombreuses expositions temporaires. Les installations temporaires, les scénographes, la conception d'espaces, sont des véritables ateliers expérimentaux pour l'architecte.

Ce n'est pas un hasard si les critiques définissent l'aménagement du musée comme un décor scénographique³³, si Marvin Trachtenberg dans son article *The Lithic Trains of Gae Aulenti*³⁴ parle de la théâtralité de l'architecture comme d'un outil qui favorise la perception de l'unité du langage de la collection; ou encore si Patricia Mai-

nardi fait l'éloge de l'architecture post-moderne d'Aulenti, en l'envisageant comme une spectacularisation qui réussit à estomper la stricte division historique entre les différents courants artistiques, au moyen d'un vocabulaire historiciste qui déconstruit en même temps toute signification et référence historique³⁵.

Le projet d'Orsay embrasse des constantes qui cherchent à définir de nouveaux systèmes de connaissance appartenant jusqu'à présent aux créations temporaires de Gae Aulenti.

¹ Le cycle de vie de la gare d'Orsay est abordé et exposé dans de nombreux ouvrages et articles de presse, ci-après quelques références bibliographiques: Orsay 86 un musée nouveau, Paris 1983; M.L. CROSNIER LECONTE, *La Gare et l'hôtel d'Orsay*, Paris 1986; J. JENGER, *Musée d'Orsay, l'étrange histoire d'une gare et de sa métamorphose architecturale*, "La Revue du Louvre et des Musées de France", n.s., 6, 1986, pp. 355-362; F. LOYER, *Paris assassiné, la destruction de la Gare d'Orsay, affectant un site unique au cœur de la capitale, met en lumière l'absence de politique d'urbanisme ainsi que l'éparpillement des responsabilités à l'échelon municipal*, "L'Oeil. Revue d'Art mensuelle", n.s., 191, 1970, pp. 2-9.

² Des sources attestant du sauvetage et de l'inscription à l'inventaire des monuments historiques, ainsi que de l'origine des collections du musée, se trouvent au centre de documentation du musée d'Orsay, notamment: Documentation Musée d'Orsay (désormais DMO), Paris, *Collection d'objets et d'archives relatifs à la gare d'Orsay et à l'hôtel du Palais d'Orsay*, De la gare au musée. Gare d'Orsay. Classement au titre des monuments historiques 1/2, L'inspecteur général A. Chauvel à Monsieur Le Ministre d'État aux Affaires Culturelles, p. 2r; ivi, Classement au titre des monuments historiques 2/2, Mémento de la réunion du 25 février 1971 à la Présidence du Conseil, p. 3r; ivi, Classement au titre des monuments historiques 2/2, Arrête du 15 mars 1973, p. 1r; ivi, Programmes muséographiques, Expositions, Peinture, Sculptures, Objets d'art Architecture 7.

³ Le projet curatorial et muséographique du musée d'Orsay est exposé et analysé dans de nombreux ouvrages, dont certains sont cités ci-dessous comme références bibliographiques: *Le projet d'Orsay. Entretien avec Michel Laclotte*, "Le Débat", XLIV, 1987, 2, pp. 4-19; M. REBÉRIOUX, *Orsay, un autre XIXe siècle l'histoire au musée*, dans EAD., *Pour que vive l'histoire. Écrits*, sous la direction de G. Candar, V. Duclert, M. Fontaine, Paris 2017, pp. 677-685; P. NICOLIN, *Parigi Museo d'Orsay; la trasformazione della Gare d'Orsay in museo del XIX secolo*, "Lotus International", n.s., 35, 1982, pp. 15-31; M. LACLOTTE, *Histoires de musées: souvenirs d'un conservateur*, Paris 2003; K. POMIAN, *Orsay tel qu'on le voit. Entretien avec Françoise Cachin*, "Le Débat", XLIV, 1987, 2, pp. 55-74. L'équipe de conservateurs dirigée par Michel Laclotte s'occupe du programme muséographique. Entre le Louvre et le Jeu de Paume, il y avait un vide laissé par des générations entières d'artistes auxquels on voulait donner de l'espace. La date de départ de la coupe est fixée à 1848, incluant Courbet et Daumier pour créer une continuité avec la collection du Louvre pour englober l'apogée de l'architecture métallique et l'épanouissement de la photographie. Avec ce nouveau musée, l'art non académique trouve sa place dans le paysage muséologique parisien.

⁴ *The Musée d'Orsay*, "The Burlington Magazine", CXXIX, 1006, 1987, pp. 2-3; L. FRADER, M. REBERIOUX, *Le musée d'Orsay: presenting the 19th century. An Interview with Madeleine Rebérioux*, "French Politics and Society", V, 1987, 3, pp. 14-22; Jean Jenger et Orsay, "La Revue du Musée d'Orsay", 7, 1998, pp. 86-91; 85-87; P. MAINARDI, *Postmodern History at the Musée d'Orsay*, "October", XLI, 1987, pp. 31-52; 31-32. Certaines sources témoignent de l'intérêt du président pour le projet. Mitterrand nomma personnellement Jean Jenger à la présidence de l'établissement public. Avec l'arrivée de ce président, il a été proposé d'accentuer la relation entre l'art et la politique. Le fait qu'il s'agisse d'un objet d'intérêt présidentiel confère au projet une valeur symbolique aux yeux des critiques, qui se demandent si le musée n'est pas à l'image et à la ressemblance de l'actuel chef de l'État.

⁵ Le musée était, d'une certaine manière, un projet présidentiel, en ayant été objet de l'intérêt de trois gouvernements. Pompidou avait sauvé la gare, sous la présidence de Valéry Giscard d'Estaing (1977-1978) le projet avait été étudié; finalement en 1981 avec la victoire électorale de François Mitterrand, le musée avait pu entrer dans le programme

des Grands Travaux. Orsay est également mentionné dans les essais consacrés à l'histoire politique française des années 1970-1980, suivent quelques ouvrages de référence: P. RATTE, *Chapitre 1. Le musée d'Orsay*, dans Id., *Valéry Giscard d'Estaing. L'autre grand président*, Paris 2020, pp. 23-30; M.C. LABOURDETTE, *Chapitre IV. Publics et médiation culturelle*, dans EAD., *Les musées de France*, Paris 2021, pp. 77-99; S. LUSTE BOULBINA, *GRANDS TRAVAUX À PARIS, 1981-1995*, Paris 2007; R. DESNEUX, *Jack Lang. La culture en mouvement*, Lattes 1990; P. ORY, *L'entre-deux mai. Histoire culturelle de la France, mai 1968, mai 1981*, Paris 1983; R. FROMENT, S. LERAT, *La France au milieu des années 80*, Montreuil 1987.

⁶ MAINARDI, *Postmodern History*... cit. Le cadre chronologique de la muséographie avait été perçu par la droite comme une tentative socialiste d'exposer la lutte des classes avec le choix des œuvres, mais ce débat perd rapidement pied grâce à la cohabitation forcée des deux factions, à la suite de l'affaiblissement des socialistes et à la nomination de Jacques Chirac comme premier ministre de François Mitterrand, on avait tenté des compromis, ainsi rétablissant une forme d'équilibre politique, source.

⁷ D.J. SHERMAN, *Art history and art politics: the museum according to Orsay*, "The Oxford Art Journal", XIII, 1990, 2, pp. 55-69; FRADER, REBERIOUX, *Le musée d'Orsay*... cit., pp. 21-22; E. LIPTON, W. CORN, *Reports from Paris. Musée d'Orsay: Art history vs. History. Interview with Madeleine Rebérioux*, "Art in America", LXXI, 1983, 6, pp. 47-51. Il est notamment fait référence aux opinions divergentes de Madeleine Rebérioux et de la conservatrice et directrice du musée Françoise Cachin. Si l'historienne prétendait ne pas pouvoir inclure suffisamment d'interprétation socio-historique des œuvres, la directrice l'accusait de vouloir inclure trop de sociologie (ou peut-être trop de socialisme) dans l'art exposé.

⁸ A. JOLY, 1985-1997, *Fortune critique du Musée d'Orsay: la spécificité du regard anglo-saxon*, Paris 2014. Dans cette thèse l'auteur analyse la fortune critique du musée d'Orsay et montre comment l'architecture et l'aménagement du musée ont été fortement critiqués dans le milieu anglo-saxon.

⁹ C. LEVI-STRAUSS, *Le cadre et les œuvres*, "Le Débat", XLIV, 1987, 2, pp. 180-183: 180.

¹⁰ *Jean Jenger et Orsay*... cit., pp. 81-86. En octobre 1978, un concours pour le projet architectural du futur musée est lancé et, en 1979, on retient la proposition de l'agence A.C.T-Architecture composée des architectes Renaud Bardou, Pierre Colboc et Jean-Paul Philippon. Dans un entretien du 1998, Jean Jenger chef de l'établissement public pour le projet d'Orsay à l'époque, explique comme l'équipe d'A.C.T. s'était concentré sur l'utilisation d'espaces préexistants, les décidant d'exploiter le bâtiment longitudinalement afin de mettre en valeur l'imposante nef et l'exposition aurait dû se développer sur trois niveaux. Cependant, selon Jenger, les architectes ne maîtrisaient pas complètement la vision de la structure interne du musée et leurs propositions résultaient insatisfaisantes. Jean Jenger affirme que c'étaient les architectes eux-mêmes qui avaient proposé Aulenti comme collaboratrice.

¹¹ M. PETRANZAN, *Gae Aulenti*, Milano 2003, pp. 177-178.

¹² P.A. CROSET, *Gae Aulenti et Italo Rota aménagement intérieur del museo d'Orsay*, "Casabella", XLVI, 482, 1982, pp. 48-61: 50.

¹³ *Ibidem*.

¹⁴ *Interview with Dominique Bozo*, "Leonardo", XX, 1987, 1, pp. 78-82.

¹⁵ A. CREMIN, *Musée d'Orsay*, "Irish Arts Review", IV, 1987, 1, pp. 64-65.

¹⁶ CROSET, *Gae Aulenti et Italo Rota*... cit., p. 58.

¹⁷ C. SAUMAREZ SMITH, *Architecture and the Museum: The Seventh Reyner Banham Memorial Lecture*, "Journal of Design History", VIII, 1995, 4, pp. 243-256: 251.

¹⁸ A. BRIGANTI, *Gae Aulenti. Riflessioni e pensieri sull'Architettura Geniale*, Milano 2022; F. GRAMAGLIA, *Opere di restauro conservatorio, consolidamento e adeguamento di Palazzo Gras-*

si a Venezia, in *Il progetto di restauro e alcune realizzazioni*, atti del convegno e mostra (Roma, 20-22 novembre 1986), a cura di G. Gimma, Roma 1987, pp. 91-107. L'expérience d'Orsay diffère de celle du Palazzo Grassi de Venise. Pour le projet vénitien, Gae Aulenti propose un paradigme complètement distinct. Bien que à Palazzo Grassi, l'architecte tente de contraster l'enveloppe architecturale avec des formes de couleur neutre qui peuvent servir aux expositions, l'opération est fondamentalement une opération de récupération et de restauration.

¹⁹ *Italy: The New Domestic Landscape, achievements and problems of Italian design*, exhibition catalogue (New York, Museum of Modern Art, 26 May-11 September 1972), edited by E. Ambasz, New York 1972; J. BENYAMIN, *Review of Environments and Counter Environments*. "Italy: The New Domestic Landscape," MoMA, 1972, "Journal of the Society of Architectural Historians", LXXIII, 2014, 3, pp. 436-437.

²⁰ G. CELANT, *Paesaggi per nomadi*, in PETRANZAN, *Gae Aulenti*... cit., p. 177.

²¹ G. GIUDICI, *Olivetti formes et recherche: Musée des Arts Décoratifs, Paris, 19 novembre 1969-1er janvier 1970*, catalogo della mostra (Parigi, 19 novembre-1 gennaio 1970), Milano 1969.

²² *Sono partiti per New York*, "Domus", 510, 1972, p. 22.

²³ *Il luogo di una collezione*, "Domus", 482, 1970, pp. 38-45.

²⁴ *Un ambiente di apparenza magica*, "Domus", 452, 1967, pp. 32-37.

²⁵ *Buenos Aires. Il Negozio Olivetti*, "Domus", 466, 1968, pp. 7-14.

²⁶ M. SAVORRA, *Ideologie, emozioni e spettacolo. Il "tempo libero" alla Triennale di Milano del 1964*, "Annali di Storia dell'Urbanistica e del Paesaggio", III, 2015, pp. 75-85, M. BUGLI, *Gae Aulenti*, Milano 1979.

²⁷ G. AULENTI, L. RONCONI, *Cinque utopie, contenitori per uno spettacolo*, "Lotus International", 17, 1977, pp. 78-83; E. BOERI, "Perché il teatro?", *Gae Aulenti, Luca Ronconi e il Laboratorio di Prato*, in *Al femminile. L'architettura, le arti e la storia*, a cura di C. Baglione, S. Pace, Milano 2023, pp. 270-283; F. QUADRI, *Luca Ronconi*, "The Drama Review: TDR", XXI, 1977, 2, pp. 103-118; *Il lavoro teatrale di Luca Ronconi. Gli anni del Piccolo*, a cura di N. Vitaliano, Milano-Udine 2021; M. GIOVANNELLI, *Una scena da riscrivere insieme. Il Laboratorio di Prato (1976-78)*, "Versants. Revista Suiza de Literaturas Románicas", LXX, 2023, 2, pp. 153-166.

²⁸ *Ronconi. Gli anni della Scala*, a cura di V. Crespi Morbio, Milano-Parma 2016. Parmi les productions auxquelles ils ont collaboré figurent *Anitra Selvatica* de Henrik Ibsen (1977), *Caldéron* de Pier Paolo Pasolini (1978), *La Tour* de Hugo von Hofmannstahl (1978) et *Les Bacchantes* d'Euripide (1978).

²⁹ G. AULENTI, *TEATRO E TERRITORIO: IL LABORATORIO DI PRATO: Vita è sogno, La Torre, Calderon, Le Baccanti*, "Lotus International", 17, 1977, pp. 4-29. L'œuvre représentée a été écrite en 1925 par un auteur autrichien, se déroule en Pologne et est mise en scène au milieu d'une architecture du XVIIIe siècle.

³⁰ BOERI, "Perché il teatro?"... cit., p. 281. L'espace du théâtre possède pour Aulenti une dimension métaphysique et réveuse.

³¹ V. CRESPI MORBIO, *Gae Aulenti alla Scala, Milano-Torino 2010*. Dans les scènes de fond, on retrouve la charge symbolique de la tragédie dans laquelle la mort et la vengeance s'expriment par le biais de la prédominance du rouge.

³² P.L. CERVELLATI, G. AULENTI, *Antico teatro e nuova tecnica. Censimento, mostra e seminario a Reggio Emilia*, "Casabella", XLVII, 494, 1983, pp. 34-35.

³³ C. ROSEN, H. ZERNER, *Les Limites de la Révision*, "Le Débat", XLIV, 1987, 2, pp. 188-192.

³⁴ M. TRACHTENBERG, *The Lithic Trains of Gae Aulenti*, "Art in America", LXXVI, 1988, 1, pp. 104-106.

³⁵ MAINARDI, *Postmodern History*... cit., p. 36.



€ 14,00

Poste Italiane spa - Tassa pagata - Piego di libro
Aut. n. 072/DCB/FI1/VF del 31.03.2005

ISSN 2035-9217