

*Estratto da:*

Rosellini, Anna, and Setti, Stefano, eds. 2025. *Happening, Scenografie, Installazioni*. Vol. 1. Pensiero Radicale Esibito. Bologna: Alma Mater Studiorum Università di Bologna. ISBN 9788854972018. <https://doi.org/10.60923/books/pre-2025-1>

## **“Il territorio impossibile” della Biennale di Venezia, 1978: allestimenti radicali di “natura” e “antinatura”**

Beatrice Lampariello<sup>a</sup>

a UCLouvain

DOI: <https://doi.org/10.60923/books/28.299>

Pagine: 68-101

Copyright 2025, The Author(s)

This work is licensed under the Creative Commons BY-NC License

<https://creativecommons.org/licenses/by-nc/4.0/>

**Alma  
Diamond**

open scholarly  
communication

AlmaDL University of Bologna

**“Il territorio  
impossibile”  
della Biennale  
di Venezia, 1978:  
allestimenti  
radicali di  
“natura” e  
“antinatura”**

Beatrice Lampariello

UCLouvain

La storia di quella particolare forma di architettura che è stata definita di volta in volta “nuova”, “concettuale” e “fantastica” sino ad assumere la ormai nota denominazione di “radicale”<sup>1</sup> è segnata da mostre: la sua origine è fatta rimontare all’esposizione “Superarchitettura” (1966) e la sua consacrazione a “Italy: The New Domestic Landscape” (1972)<sup>2</sup>. In questa storia all’apparenza consolidata è però spesso sfuggito un altro tassello espositivo che più di qualsiasi altro ha raccolto tutte le voci di quell’architettura: la sezione italiana della XXXVIII Biennale di Venezia, aperta tra il 2 luglio e il 15 ottobre 1978. Curata dalla critica d’arte Lara-Vinca Masini (1923-2021)<sup>3</sup>, la sezione viene concepita come bilancio dell’arte e dell’architettura italiane all’alba della postmodernità. Tappa conclusiva delle sperimentazioni “radicali”, essa

La sezione italiana della XXXVIII Biennale di Venezia, curata dalla critica d’arte Lara-Vinca Masini, aperta tra luglio e ottobre 1978 e dedicata allo sfruttamento dei beni naturali e alla loro trasformazione in “antinatura”, costituisce il capitolo conclusivo delle ricerche della cosiddetta architettura “radicale”. Nel territorio completamente urbanizzato e inquinato, ormai “impossibile” da considerare paesaggio naturale, le opere dei protagonisti “radicali”, in forma di microambienti o performance, tratteggiano i lineamenti di un’architettura capace di far intravedere nuove modalità di intervento e nuove relazioni tra esseri viventi: sono costruzioni primevamente ottenute attraverso mezzi minimi oppure concepite tramite sofisticate evocazioni, atte a generare un rinnovato equilibrio terrestre dopo la dissoluzione dell’architettura così come si era consolidata nel corso del XX secolo.

mette in scena le estreme conseguenze delle riflessioni che le avevano nutrite sul destino dell’architettura, della città e del territorio, ed esplicita le loro diverse traiettorie, nel pur comune obiettivo di una rifondazione disciplinare. Infine, dimostra i fondamenti di un progetto di architettura capace di costruire un nuovo equilibrio terrestre, in un territorio ormai completamente trasformato, urbanizzato e inquinato dagli esseri umani. Attraverso documenti d’archivio inediti, questo saggio ricostruisce per la prima

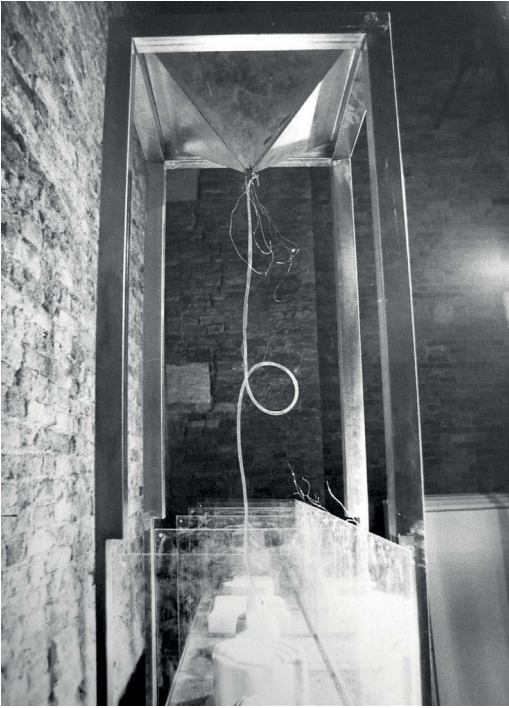


Nella definizione del tema, Masini declina l'argomento generale della Biennale, "Dalla natura all'arte, dall'arte alla natura"<sup>5</sup>, da lei giudicato "anacronistico" e "superato"<sup>6</sup>, verso il suo opposto, l'"antinatura". La stessa Masini definisce la sua posizione "dichiaratamente critico-contestativa"<sup>7</sup>, allineandosi alla strategia del rifiuto messa in scena da artisti e architetti contemporanei. L'obiettivo è quello di dimostrare "crisi e [...] precarietà degli equilibri naturali"<sup>8</sup>, sulla scorta delle più recenti manifestazioni e pubblicazioni organizzate e diffuse già alla fine degli anni sessanta in forma di denuncia dello sfruttamento dei beni naturali. Con la consapevolezza del crescente inquinamento e della finitezza delle risorse<sup>9</sup>, Masini sembra suggerire che qualsiasi manipolazione dell'essere umano sia ormai da considerare come un'opera che trasfigura e talvolta distrugge la natura. "Siamo, dunque, oggi in un periodo di *anti-naturalità* (anche se tutte le nostre scoperte derivano dalla natura)", aveva scritto nel 1968 Gillo Dorfles in un libro, posseduto da Masini, dedicato proprio alla trasformazione della natura in artificio<sup>10</sup>.

È la figura della scimmia attraverso la rappresentazione di Robert Fludd a diventare nel pensiero di Masini la personificazione dell'arte, non a caso da lei scelta come prima immagine del catalogo della Biennale<sup>11</sup>: è un essere vivente sorto dalla Vergine nuda della Natura e da essa differenziato, seppure sempre a essa incatenato, che si è evoluto e modificato, ricomprendendo nelle sue azioni non solo le più recenti declinazioni comportamentistiche e performative, ma anche l'architettura. Nella sua complessa costituzione, l'artescimmia ha trasformato con "aggressività", secondo le parole di Masini<sup>12</sup>, l'ideale paradiso terrestre in "antinatura", ovvero in un paesaggio urbanizzato, diffuso nel territorio e fatto di segnaletiche, simboli di comunicazione di massa, edifici, strade e piazze. "Le campagne, completamente costruite e condizionate rigorosamente da una struttura preordinata, sono solcate dalle grandi autostrade, che proiettano fuori, macroscopicamente il mondo di immagini che popola la città",

aveva spiegato Masini<sup>13</sup>. Nella trasformazione della natura in antinatura Masini ricomprende dunque, oltre all'arte, anche l'architettura secondo un'altra "mossa del cavallo" che supera la tradizionale distinzione disciplinare e anche qualsiasi forma di ideale "sintesi" per proporre invece una nuova "interrelazione"<sup>14</sup>. Masini non può fare a meno dell'architettura perché nel suo pensiero essa incarna l'antinatura per eccellenza – il "non-plus-ultra dell'anti-natura" secondo Dorfles<sup>15</sup> – al punto da dedicarle per intero il catalogo della mostra: *Utopia e Crisi dell'antinatura* ne è il titolo, a suggerire una coincidenza tra architettura e antinatura. Nell'inserimento dell'architettura nella sezione della Biennale, Masini si allinea alla direzione indicata già nel 1976 da Vittorio Gregotti<sup>16</sup> e destinata a concretizzarsi nel 1980 con l'inaugurazione della prima Biennale di Architettura. Allo stesso tempo, l'inserimento dell'architettura nella Biennale diventa la principale causa di contrasto con gli altri curatori della sezione italiana, Enrico Crispolti e Luigi Carluccio, al punto da provocare la sua ripartizione in tre temi diversi, ciascuno affrontato da uno dei tre curatori<sup>17</sup>.

Al fine di offrire un quadro critico della contemporaneità e indicare anche nuove possibili forme di antinatura nel territorio dell'artificio, Masini dedica la mostra alle più recenti tendenze, quelle che denomina "Topologia" e "Morfogenesi". Sorte dalla crisi del modello metropolitano novecentesco, entrambe sono desunte dai più recenti dibattiti. Da una parte, la Topologia, discussa da Reyner Banham in Gran Bretagna e da Bruno Zevi e Attilio Marcolli in Italia<sup>18</sup>, come una "scienza dello spazio" prodotto a partire da principi di relazione, viene declinata da Masini nei termini di un'operazione "radicale": rifiuta qualsiasi forma di intervento sulla nuova realtà per evitarne ogni compromesso e rappresenta, secondo le sue stesse parole, "territori impossibili" attraverso "citazioni" e "memorie"<sup>19</sup>. Dall'altra parte, la Morfogenesi, sorta a partire dalle passate e presenti discussioni sulla "formazione della forma"<sup>20</sup>, va oltre il rifiuto, tenta una rifondazione dei principi e degli obiettivi



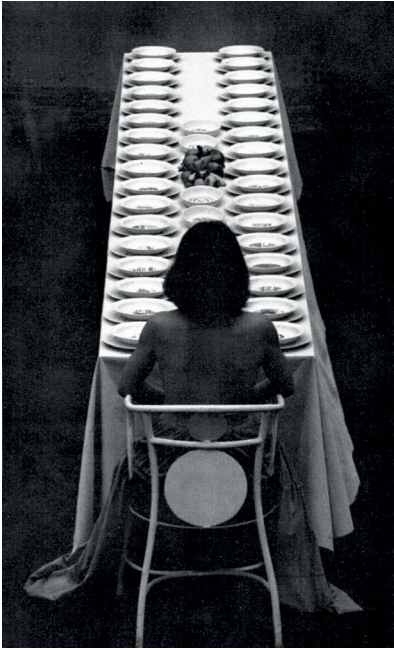
2 Superstudio, *La moglie di Lot*,  
XXXVIII Biennale di Venezia,  
1978 (Firenze, Archivio Gian Piero  
Frassinelli)

3 Superstudio, *La coscienza di  
Zeno*, XXXVIII Biennale di Venezia,  
1978 (Firenze, Archivio Gian Piero  
Frassinelli)



dell'architettura, proponendo un nuovo territorio fatto di forme generate da riflessioni su materiali, storia, organicità e caratteristiche entropiche. Di entrambe fanno parte gruppi eterogenei di partecipanti, secondo una selezione ampliata rispetto a quella indicata da Masini, per volere della presidenza della Biennale<sup>21</sup>: da un lato i cosiddetti “radicali” (Superstudio, UFO, Remo Buti, Gianni Pettena, Archizoom attraverso Andrea Branzi e 9999 attraverso Paolo Galli e Fabrizio Fiumi) accompagnati da personalità a essi legate, tra gli altri Ettore Sottsass jr., Franco Raggi, Alessandro Mendini e Riccardo Dalisi<sup>22</sup>; dall'altro, coloro che si interessano alla fenomenologia della forma, tra i quali Paolo Portoghesi, Aldo Loris Rossi, Leonardo Ricci e Leonardo Savioli<sup>23</sup>. In entrambe, quello che Masini sembra suggerire è il superamento dei dibattiti che avevano attraversato tutti gli anni sessanta e settanta sul concetto di territorio e la sua erosione in chiave urbana, per una sua rifondazione a partire da una nuova relazione tra natura e antinatura<sup>24</sup>. Contro entrambe, secondo un'altra “mossa del cavallo”, Masini oppone una terza tendenza, non dichiarata nel titolo né della mostra né del catalogo eppure esposta nella mostra e presentata nel catalogo: quella del cosiddetto “Nuovo Razionalismo”, afferente ad Aldo Rossi, Giorgio Grassi, Massimo Scolari, Arduino Cantafora, Fabio Reinhart e Bruno Reichlin<sup>25</sup>. Si vengono quindi a confrontare nella stessa esposizione le fazioni opposte dell'architettura italiana, a cinque anni di distanza dalla XV Triennale di Milano che per prima aveva accolto quelle fazioni, da una parte il Nuovo Razionalismo nella sezione di architettura internazionale curata da Aldo Rossi e, dall'altra, gli architetti “radicali” nella sezione di industrial design, curata da Sottsass jr<sup>26</sup>. La stessa mostra sull'antinatura di Masini potrebbe persino essere interpretata alla luce di quell'opposizione, rileggendo la Topologia e la Morfogenesi quali alternative operanti alla “tipologia” e alla “morfologia” del Nuovo Razionalismo<sup>27</sup>. In questo senso, è importante evidenziare come l'idea iniziale di Masini fosse quella di invitare alla Biennale, tra gli architetti

impegnati nella rappresentazione di “territori impossibili”, i soli gruppi di Superstudio e Archizoom<sup>28</sup>, ovvero coloro che, dopo un primo periodo in cui erano stati “molto vicini alle posizioni neo-illuministe e neo-positiviste”<sup>29</sup>, si dichiaravano ormai “figli traditi del ‘razionalismo esaltato’” di Aldo Rossi<sup>30</sup>. In realtà, nonostante i diversi obiettivi e sistemi di riferimenti culturali, i protagonisti della Topologia e quelli del Nuovo Razionalismo stanno procedendo negli stessi anni a un’analoga revisione critica dell’architettura e della città per una loro rifondazione a partire da un’integrazione di natura e antinatura che va oltre il comune interesse riconosciuto da Masini nel “disegno”<sup>31</sup>. Emblematiche sono le riflessioni sulla città, condotte negli anni sessanta e settanta da Aldo Rossi e da alcuni gruppi “radicali”, verso una sua interpretazione quale “paesaggio”. La natura “cresce dentro e attorno ai monumenti”<sup>32</sup>, spiega Rossi, mentre Venezia viene da lui descritta come un territorio privo del tessuto e immerso in un “paesaggio di prato e acqua”<sup>33</sup>. Negli stessi anni, in quella medesima fazione “radicale” opposta a Rossi, un gruppo di architetti immagina di stendere nei canali veneziani prati d’erba per far stagliare i monumenti come “architetture giganti, isolate” in un paesaggio verdeggiante<sup>34</sup>. Inizialmente prevista presso i padiglioni dei Giardini insieme all’arte, la sezione di architettura viene “staccata” per volere della presidenza della Biennale, negando di fatto l’interrelazione disciplinare ricercata da Masini, e dislocata in un edificio che incarna più di altri il tema della mostra: uno dei Magazzini del Sale presso le Zattere, luogo emblematico di trasformazione della natura – il sale – in antinatura – prodotto di scambio, da proteggere in un edificio per garantire il mantenimento del suo valore pecuniario – per infine tornare verso una nuova natura, quella libera di impregnare il pavimento, le pareti e la copertura del magazzino. Nell’evocazione della trasformazione della natura in antinatura è da ricomprendere anche l’allestimento<sup>35</sup>, congegnato con una struttura temporanea di tre livelli fatta di tubi Innocenti neri



4 Remo Buti, allestimento,  
XXXVIII Biennale di Venezia, 1978  
(Masini 1978b, p. 93)

5 Andrea Branzi, *Interno urbanistico*,  
XXXVIII Biennale di Venezia, 1978  
(Prato, Centro Archivi Luigi Pecci)



e tavolati lignei a costituire un “bosco” artificiale<sup>36</sup>. Vi sono accolti oggetti e installazioni rappresentativi dei “territori impossibili”, mentre disegni e fotografie della Morfogenesi e del Nuovo Razionalismo sono disposti lungo i bordi del “bosco” a costruire le sue pareti (fig. 1). Altre opere sono invece concepite come performance che escono dalle mura dell’edificio per conquistare la città, secondo quella direzione indicata da Masini nel 1967 quando aveva esortato gli artisti a proiettare le proprie opere nel tessuto urbano, affinché la loro “azione incidesse più profondamente nella vita, investisse lo spazio dell’uomo, che si identifica appunto con quello della città”<sup>37</sup>. Per tutte e tre le tendenze, sono selezionati ed esposti progetti già elaborati e realizzati, delineando una mostra dal carattere antologico. Eppure, tra le opere afferenti alla Topologia, alcune vengono appositamente concepite per la Biennale a costituire un quadro inedito le cui ragioni sono da rintracciare nel tema stesso proposto da Masini: sono gli allestimenti di Superstudio, Buti, Branzi, UFO, Pettena, Raggi, Galli e Fiumi. La relazione tra natura e antinatura nel territorio spinge infatti questi architetti a portare avanti quell’assunto concettuale dichiarato all’inizio degli anni settanta, indicandone nuovi esiti: “Il fine ultimo dell’Architettura Moderna è l’eliminazione’ dell’architettura stessa”<sup>38</sup>, ovvero, se si volessero usare le parole di Masini, il fine ultimo dell’antinatura è la distruzione dell’antinatura stessa per la liberazione della natura.

Nell’obiettivo comune di quella distruzione, sono le definizioni di natura e antinatura a diventare un nuovo territorio di confronto delle diverse posizioni teoriche degli architetti raggruppati attorno alla Topologia: mentre alcuni credono ancora nel potenziale di nuove forme di natura che, per quanto ormai intaccate dall’opera umana, sono comunque dotate di un minor grado di compromissione, altri invece si arrestano al disvelamento dell’essenza antinaturale della natura. L’architettura invece, dopo l’eccesso delle tecnologiche superfici continue che avevano cancellato edifici e città invadendo il territorio nelle visioni a cavallo tra gli anni sessanta

e settanta, diventa costruzione primeva. Dalle configurazioni diversificate, è ora ottenuta da mezzi minimi ora tramite sofisticate evocazioni, ma comunque sempre immaginata con materiali refrattari oppure pezzi di legno, bambù, polistirolo, frammenti di pietra. Nonostante certe suggestioni figurative, per la sua consistenza, la sua configurazione e i suoi usi, essa mina la tradizione, che proprio in quegli anni torna d'attualità. Essa diventa un modello per una genealogia alternativa di costruzioni capaci di innescare nuovi comportamenti e nuove relazioni tra esseri viventi. Si chiarisce quindi l'enunciato teorico dell'"eliminazione dell'architettura", da intendere come progetto di dissoluzione dell'architettura così come si era consolidata nel corso del XX secolo. Se infatti vi è un concetto che torna costante nelle narrazioni dei vari architetti della Topologia, è quello di una liberazione da strutture e convenzioni prestabilite per immaginare una nuova collettività in un nuovo territorio. La denominazione di "Topologia" scelta da Masini sembra quindi offrire, ancora più che quella consolidata di "radicale", una spiegazione precisa e puntuale sull'essenza dell'architettura diffusasi tra studenti e giovani architetti alla fine degli anni sessanta quale spazio alternativo di relazioni umane. Allora la sezione di Masini può essere riletta come il momento culminante di una ricerca che, dopo la denuncia dei fenomeni urbani in atto e il loro rifiuto, arriva a proporre nuove forme di comprensione della realtà e interventi alternativi di antinatura. In questo senso essa può essere considerata quale contraltare di "Italy: The New Domestic Landscape" che declina quel *Domestic Landscape* verso un *Natural Territory* non più esistente, "impossibile" proprio secondo le parole di Masini poiché completamente trasformato in artificio, in cui immaginare nuove forme di abitare. Non a caso alcune delle installazioni della Biennale prendono la forma di microambienti analoghi a quelli realizzati per l'esposizione americana.

Nel processo di messa a punto della mostra, Masini sembra cosciente del peso che le installazioni topologiche stanno

assumendo nella sezione italiana, tanto da immaginare di ampliare la parte loro dedicata coinvolgendo anche protagonisti internazionali, tra i quali Archigram, Hans Hollein, Walter Pichler e Ant Farm<sup>39</sup>. Se realizzata in questo senso, la sezione della Topologia avrebbe offerto la prima mostra monografica di quelle ricerche. Se accompagnata da un potente apparato critico con un'accurata selezione delle opere, la sezione di Masini sarebbe anche potuta diventare la tappa espositiva decisiva della storia di quelle ricerche. Ne avrebbe delineato origini, sviluppi, le diverse direzioni e le conclusioni, inserendosi nella sequenza delle loro denominazioni da "nuove", "concettuali", "fantastiche" e "radicali" sino a quella finale e riassuntiva di "topologiche".

### **Mezzi minimi per la vita in un nuovo equilibrio naturale**

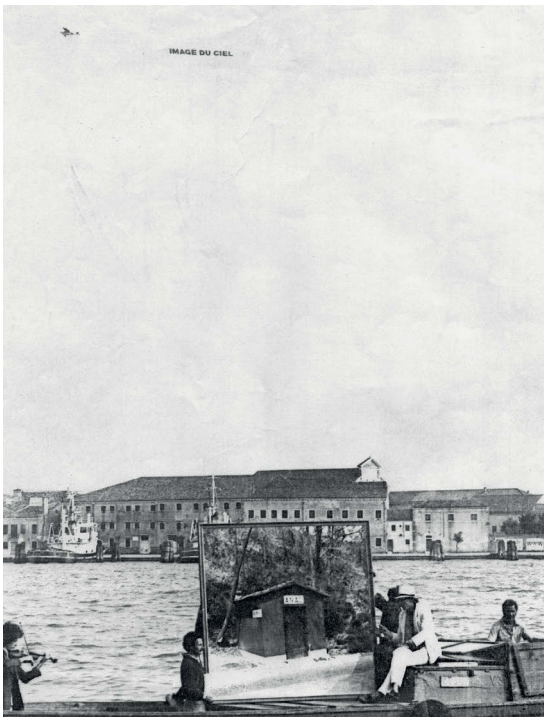
Nelle riflessioni sulla consistenza della natura e dell'antinatura, Superstudio e Buti procedono verso la costruzione di allestimenti che fanno intravedere la possibilità di declinare l'architettura nella forma di costruzioni anonime al servizio di un nuovo genere di umanità.

Nelle mani di Superstudio l'antinatura viene narrata attraverso una parabola articolata in una sequenza logica di storie che ricomprendono l'installazione de *La moglie di Lot* e le fotografie de *La coscienza di Zeno*<sup>40</sup>. Il sale del magazzino di Venezia diventa lo spunto per creare opere volte a dimostrare non tanto la caducità dell'architettura, quanto piuttosto la sua essenza. Una piramide, un anfiteatro, una cattedrale, il palazzo di Versailles e il Padiglione dell'Esprit Nouveau, ridotti alla scala di modelli in sale<sup>41</sup>, sono disciolti progressivamente dall'azione lenta e continua dell'acqua incanalata in un tubo di fleboclisi, distruggendone la forma e la funzione e lasciandone intatto il vero e ultimo contenuto che è l'unico a resistere al tempo e che è quello simbolico (fig. 2): un profilo di fil di ferro a costruire una piramide, figura che persiste nonostante la perdita della massa muraria; alloggi in materiale refrattario, esemplificativi di quelli che durante il Medioevo avevano occupato l'anfiteatro

trasformando il monumento antico in un quartiere urbano; un guscio d'uovo come rappresentazione della fede cattolica della cattedrale, raffigurata nella pala di Piero della Francesca; un croissant come emblema del reame accolto a Versailles; infine, una targa metallica con incisa la frase "L'unica architettura sarà la nostra vita" come emblematico approdo della "machine à habiter". In questa nuova storia dell'architettura, la scelta del tubo di fleboclisi è determinante per comprendere l'obiettivo della parabola di Superstudio, che vuole essere curativo: denunciare e disvelare alla contemporaneità la vera essenza dei monumenti, visti dal gruppo come "rappresentazione del Potere"<sup>42</sup> e pietrificazione del suo controllo, sia esso politico, religioso o economico<sup>43</sup>. Il sale dei modelli quindi, sebbene scelto sullo sfondo delle suggestioni figurative prodotte sul gruppo durante una visita ai Magazzini delle Zattere, è da intendere come conversione di sostanza dei "sali" usati per le costruzioni monumentali (pietre, laterizi, calce e cemento). Il suo scioglimento è evocazione della distruzione lenta dell'architettura in nome di quell'"eliminazione delle strutture formali del potere" cui il gruppo, insieme ad Archizoom, aveva deciso di dedicare tre numeri monografici della rivista "in. Argomenti e immagini di design"<sup>44</sup>. Il suo scioglimento è evocazione della distruzione di tutto ciò che rappresenta l'immagine della città storica come antinatura ovvero "ambiente artificiale in contrapposizione alla natura", secondo le parole del gruppo<sup>45</sup>. Organismo materno che ha offerto lo sfondo per la costruzione della civiltà umana nonché dei suoi ripari sicuri, la città è ormai per Superstudio una "vecchia madre morbosa"<sup>46</sup>. Si è impossessata degli esseri viventi e ne condiziona l'esistenza al punto da tenerne prigioniero anche il pensiero, cullandoli in un sonno perenne che prende la forma di un sepolcro nell'attesa di un risveglio salvifico - quello appunto messo in scena dal gruppo nella Biennale. Del resto, non è forse già annunciata nella stessa origine della città, quella che Superstudio scopre nella Bibbia e che la vuole fondata da Caino, assassino e traditore, la sua natura distruttiva<sup>47</sup>? E non è

sempre nella Bibbia che il gruppo scopre il destino delle città, punite per i loro peccati contro la natura, declinando lo spettro della catastrofe atomica in evento climatico eccezionale?

“Allora il Signore fece piovere sopra Sodoma e sopra Gomorra zolfo e fuoco dal cielo e distrusse quella città e tutta la pianura, tutti gli abitanti della città, e ogni germinazione del suolo”, cita Superstudio dalla *Genesi*<sup>48</sup>. Il destino di coloro che si voltano verso la città è quello che il gruppo scopre nella moglie di Lot, trasfigurata in ennesimo monumento simbolico nella sua conversione di sostanza in statua di sale. La salvezza è riconosciuta nel territorio alternativo della campagna toscana, laddove sorgono modelli di un’umanità dagli istinti ancora primordiali e dalle “relazioni non alienate” (fig. 3)<sup>49</sup>. Contadini, artigiani, pescatori, pastori e carbonai appartenenti a “culture subalterne o emarginate”, lontane dal “delirious” metropolitano, rappresentano l’“uomo nuovo”<sup>50</sup> di Superstudio. È Zeno Fiaschi, privo di qualsiasi condizionamento della società contemporanea, carico però di conoscenza ed esperienza che lo rendono capace di costruire oggetti e architetture privi di “significati sovraimposti del potere”<sup>51</sup>: canne di bambù, pezzi di legno, spaghi e fili di ferro costituiscono creazioni anonime e spontanee. Allora gli alloggi in materiale refrattario dell’anfiteatro<sup>52</sup> insieme alla targa “L’unica architettura sarà la nostra vita” de *La moglie di Lot* assumono il decisivo ruolo di indicare alla contemporaneità il destino di una nuova riappropriazione del territorio. Proposta attraverso mezzi minimi, essa garantisce un modo alternativo di concepire e vivere l’antinatura, secondo una linea di pensiero che entra in risonanza con le “tecniche povere” sperimentate da Riccardo Dalisi come “tutto ciò che è creato al di fuori delle ‘predeterminazioni’ appesantite, mentalistiche, analitiche, scolastiche”<sup>53</sup>. Appena un anno dopo Superstudio, in un’altra esposizione, la Triennale di Milano, uno dei membri di Archizoom, Paolo Deganello, proporrà l’alternativa militante a Zeno Fiaschi e alle sue creazioni: il partigiano comunista, attivo nella sinistra operaia, Pietro Bianconi, con le sue

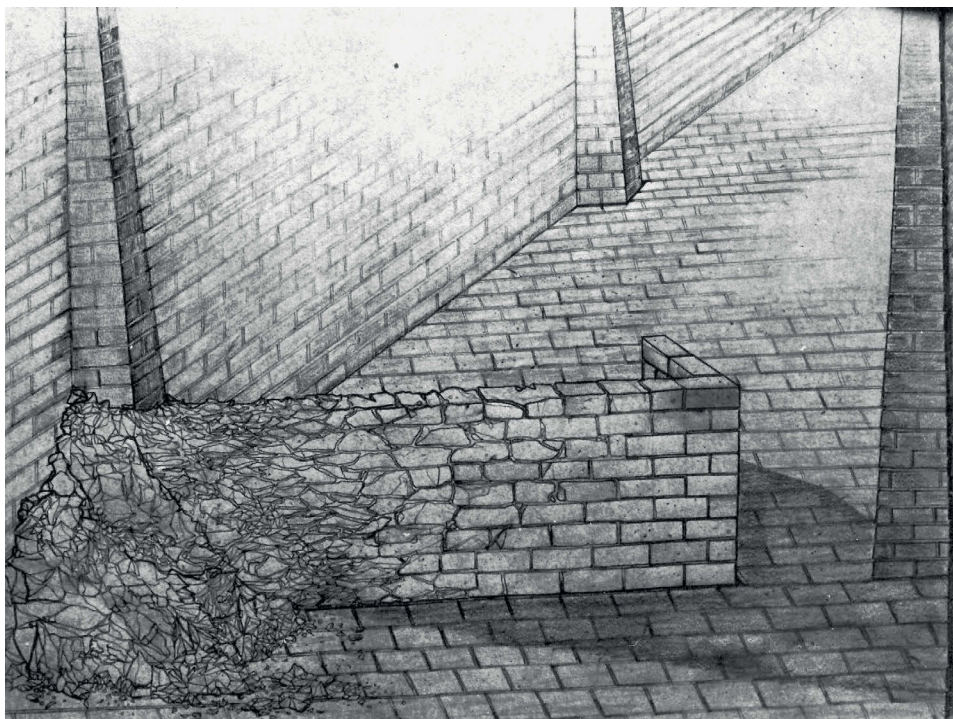
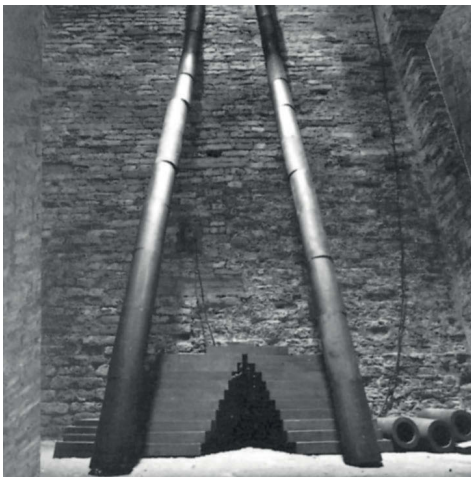


6 Andrea Branzi, *Interno urbanistico*,  
XXXVIII Biennale di Venezia, 1978  
(Prato, Centro Archivi Luigi Pecci)

7 UFO, *Performance in barca*,  
XXXVIII Biennale di Venezia, 1978  
(Firenze, Archivio Lapo Binazzi)

8 Paolo Galli, allestimento,  
XXXVIII Biennale di Venezia, 1978  
(Archivio Gruppo 9999, courtesy  
Elettra Fiumi)

9 Gianni Pettena, progetto  
di allestimento, XXXVIII Biennale  
di Venezia, 1978 (Masini 1978b,  
p. 63)



costruzioni in materiali di scarto. “L’uomo deve ritrovare, in un nuovo se stesso, l’uomo tout-court: [...] riproposto come fatto primordiale, autoprogettista della propria esistenza, della propria socialità, del proprio interno esteriore ed interiore”, aveva spiegato Mendini<sup>54</sup>.

La direzione di mezzi minimi per un’architettura trasfigurata in “vita” è perseguita anche da Buti quando realizza ed espone alla Biennale una tavolata di piatti in ceramica con disegni di architettura divenuta serigrafia su un recipiente in materiale refrattario per la costruzione di una situazione di vita (fig. 4). Il nero in cui è immersa l’installazione mette in scena la dissoluzione dell’architettura e la sua possibile rifondazione a partire dai rituali della quotidianità: quello del mangiare insieme come atto generativo di nuove relazioni umane<sup>55</sup>.

Le persone vi partecipano non nude, ma con abiti eleganti per la celebrazione di una festa di rifondazione. “Un globale atto creativo come somma di partecipazione creativa di tutti quanti, liberati e creativi per via della somma delle energie liberate e creative da cui sono circondati”<sup>56</sup>, aveva scritto Sottsass jr. facendo intravedere la possibilità di riappropriazione del territorio attraverso cerimonie in potenza. Rappresentate nelle fotografie di Sottsass pubblicate nel catalogo della Biennale, quelle cerimonie in potenza sono ambientate in una campagna verdeggiante, prive di persone, ma con strutture minime e anonime atte ad accogliere, con un fiasco di vino e un pezzo di pane, la “partecipazione creativa di tutti quanti”<sup>57</sup>.

### **Alle origini dell’architettura per la rifondazione dell’esistenza**

Non esiste alcun territorio alternativo dove poter vivere la natura nelle visioni di Branzi, UFO, Galli, Fiumi, Pettena e Raggi. La produzione industriale, la tecnologia e le forze politiche hanno ormai invaso l’intero territorio, non lasciando più alcuno scampo agli esseri umani se non quello di analizzare e denunciare l’antinatura e immaginare atti rigenerativi a partire da costruzioni che evocano le origini dell’architettura per diventare prototipi alternativi dell’esistenza.

Il territorio messo in scena da Branzi nella Biennale di Masini è la rappresentazione di un paesaggio privo di qualsiasi differenza tra interno ed esterno e la concretizzazione di un pensiero che combina la scala dell'oggetto e della città in un'unica visione. Quello di Branzi è un microambiente impenetrabile costituito da un contenitore a pianta quadrata (4 x 4 m) in cui viene inserito un armadio prismatico, sormontato da un'antenna da trasmissione, inquadrato da due lampade Sanremo e preceduto da un tappetino con una pianta grassa (fig. 5). Il soffitto è nero, il pavimento chiaro e le pareti di legno rivestite internamente da lastre di specchio; solo un'apertura viene chiusa da uno specchio polarizzato per diventare la finestra da cui contemplare il paesaggio interno. All'apparenza "stanza" domestica, il microambiente diventa, grazie agli infiniti riflessi, un territorio anonimo e antinaturale in cui l'armadio si erge, secondo le parole di Branzi, a "cabina proto-architettonica", le lampade a "palme elettrificate", il tappetino a piazza<sup>58</sup>. Invece di un territorio fatto di architetture, il microambiente di Branzi allude a un territorio urbanizzato come infinito spazio interno – *Interno urbanistico* è il suo titolo. È un "gazebo" senza delimitazioni, abitato da oggetti ambigui per la narrazione di un racconto allegorico sull'essenza della città: non più "luogo", ma "condizione"<sup>59</sup> di pura quantità che si è impossessata del territorio come una griglia continua ottenuta da una ripetizione identica in cui le "x" e i punti del *Diagramma abitativo omogeneo* del progetto degli Archizoom della fine degli anni sessanta hanno ormai preso la forma di palme elettrificate e "cabine proto-architettoniche", in un passaggio cruciale dal "non figurativo" al "figurativo" (fig. 6). Nell'*Interno urbanistico* non esistono più tessuto urbano né edifici, la condizione urbana ha trasformato l'intera natura in antinatura e la casa in uno spazio infinito senza pareti e senza stanze. Uniche emergenze sono le nature-artificiali delle "palme elettrificate" e una cabina che sviluppa l'*Armadio Abitabile*, su cui Archizoom aveva iniziato a riflettere sin dal 1972, in una struttura archetipica. Le sue esili colonne, le



10 Franco Raggi, allestimento,  
XXXVIII Biennale di Venezia, 1978  
(Milano, Archivio Franco Raggi)

sue aperture e il suo riparo stanno a evocare i noti modelli in terracotta dell'antichità e persino la mitica capanna all'origine dell'architettura, ma ormai tecnologicamente avanzata grazie all'antenna<sup>60</sup>. Ridotta ad armadio per lo stoccaggio di oggetti, la capanna espelle la vita al di fuori di sé: le persone vivono disperse in un territorio antinaturale in forma di spazio illimitato e indiviso, altro capitolo di un progetto urbano, la *No-Stop City*, destinato a diventare progetto di natura tecnologica, *Agronica*<sup>61</sup>. Infine, nel dichiarato riferimento "proto", la cabina di Branzi allude a una possibile rifondazione primordiale dell'architettura per una vita che si è ormai liberata delle modalità abitative della tradizione e dei comportamenti che esse contribuivano a generare. "Quello che è importante è l'uso diverso che ognuno potrà fare del proprio immaginario inespresso e quindi della propria vita", spiega Branzi<sup>62</sup>. Il disvelamento dell'essenza "antinaturale" del territorio messo in scena da Branzi diventa nelle mani di UFO una performance che punta a rivelare la natura dei canali di Venezia quali "strade", delle sue barche quali "macchine" e della sua acqua quale "corrente [di] energia"<sup>63</sup>. Condotti su una barca a motore nel Canal Grande, i membri del gruppo trasportano una fotografia ingigantita e incorniciata della casa A.N.A.S. Modello ideale di abitazione, eppure altamente ambigua nel suo essere sempre enigmaticamente chiusa e dal contenuto ignoto, era stata fotografata, studiata e catalogata negli anni da UFO come simulacro del potere diffuso nel territorio per il suo controllo, e quindi del tutto analoga ai monumenti del centro storico. Negli scatti fotografici della performance, la casa A.N.A.S. si sovrappone alle facciate delle calli, elevandosi a monito mobile dell'antinatura quale *tool* del potere, e apparentandosi, nella sua azione disvelativa, al tubo di fleboclisi di Supertudio. Nel trasportare una reliquia del gruppo, la barca diventa un'arca per la sua conservazione e per contribuire alla costruzione di un immaginario identitario della collettività che si riconosce nel rifiuto del territorio come concretizzazione del potere<sup>64</sup>; la performance diventa una processione eretica che declina

le manifestazioni sessantottine che avevano fatto da sfondo alla nascita di UFO in un evento collaterale alla Festa del Redentore, fissata qualche giorno dopo l'azione del gruppo<sup>65</sup>. Nel fuoriuscire dalle mura del Magazzino del Sale, conquistando il territorio solcando le sue strade-canalì, la "b/arca" si combina con un'altra opera fuoriuscita dalle mura della Biennale per intessere infine quella "interrelazione delle discipline" nella città tanto ricercata da Masini. Lo striscione dell'artista Maurizio Nannucci trainato da un velivolo con la scritta "Image du ciel" inquadra l'*Image de la rue* di UFO come ideali delimitazioni di un territorio, sia esso terrestre o aereo, ormai conquistato e trasfigurato dagli esseri umani<sup>66</sup>, e quindi impossibile da considerare come rifugio ideale per la contemporaneità (fig. 7).

In un territorio in cui le "forze micidiali e cieche della falsa corsa al progresso"<sup>67</sup> hanno distrutto la natura e stanno ormai procedendo contro gli esseri umani in un inquinamento progressivo che è diventato agli occhi dei 9999 "mentale"<sup>68</sup>, Galli erige in materiale refrattario un riparo dalle fattezze primigenie. Dopo aver denunciato che "i nostri mari sono avvelenati, il nostro verde è diventato nero, le nostre nuvole sono rosse"<sup>69</sup>, il riparo deve essere visto come costruzione ancestrale da intendere allo stesso tempo quale ventre individuale dalla valenza materna e seppellimento di un'intera civiltà che aveva creduto nel potere salvifico della tecnologia contemporanea, in una nuova ciclicità che integra la morte alla vita, il corpo all'architettura. Non a caso, mentre la denominazione del riparo è evocazione della primeva porta d'ingresso alla vita della cittadella di Micene – *La porta di Micene* è il suo titolo –, il suo accesso è evocazione dell'ingresso alla tomba di Agamennone con l'aggiunta di due obelischi a simboleggiare fasci solari di un'ideale rigenerazione (fig. 8). All'interno, le persone sono lasciate libere di esprimere desideri e pulsioni, quelle fino ad allora nascoste e persino censurate dagli spazi del Movimento Moderno. "Toccare", "essere toccati", "masturbazio",

“ascoltazio” sono gli atti fondativi indicati da Fiumi per una collettività libera ormai di entrare nei campi del “proibito, del celato e del brutto” e “arrivare alla VITA”<sup>70</sup>.

L’architetto ormai trasformato in “anarchitetto”<sup>71</sup>, protetto nel riparo-sepolcro, osserva la dissoluzione dell’antinatura e il suo ritorno alla natura, come quella messa in scena da Pettena attraverso un altro archetipo: quello di un muro da erigere con un’apparecchiatura isodoma di blocchi che progressivamente diventano pezzi irregolari, in un processo di trasformazione che è da intendere come risultato finale dell’opera e che si inserisce nel solco delle sperimentazioni da lui condotte negli Stati Uniti all’inizio degli anni settanta<sup>72</sup> (fig. 9). Concepito come propaggine di uno dei contrafforti del Magazzino del Sale e del suo pavimento, di cui avrebbe dovuto replicare il materiale (blocchi di masegno)<sup>73</sup>, il muro avrebbe ostruito il passaggio dei visitatori per spingerli a contemplare la distruzione dell’antinatura e la riconquista del territorio da parte della natura come quella rappresentata da Sottsass jr. nel suo pianeta tornato “festival”<sup>74</sup>.

La scelta, a pochi giorni dall’inaugurazione, di non realizzare il muro, ma di tracciare sugli assiti di legno del pavimento del “bosco” artificiale la sua impronta<sup>75</sup> è l’evocazione non tanto di una costruzione a venire, come quella immaginata da Walter De Maria in California, ma il ricordo di un’architettura scomparsa la cui esistenza è legata alla memoria e allo scorrere del tempo, ultima tappa della distruzione dell’antinatura.

Il territorio diventa un deserto di tracce, quello perlustrato da Pettena nel suo soggiorno nordamericano, da riscoprire e catalogare in un processo che evita qualsiasi forma di sopraffazione della natura, perché quel deserto non è “puro”<sup>76</sup>, ma una forma di antinatura che riesce infine a interagire e integrarsi nella natura; e l’arte, nella sua più larga accezione, torna a essere la scimmia di Fludd che opera, senza alcuna distruzione, nella natura. Allora i segni a terra del muro di Pettena dovrebbero combinarsi con la

spirale di Robert Smithson<sup>77</sup> e le bianche linee di De Maria in un territorio ideale che trova nella natura vita e creazione. Quei segni entrano anche in un dialogo a distanza con la locandina della XXXVIII Biennale, raffigurante un leone che esce dai confini della mostra per riconquistare un territorio sotto forma di deserto, che è la condizione del non ritorno della società contemporanea – il “deserto rosso” del mondo moderno e inquinato di Antonioni (fig. 11). Infine, quei segni a terra entrano in risonanza con un muro in mattoni, in equilibrio instabile, fissato a terra da quattro corde, messo in scena su della sabbia da Raggi nella stessa sezione curata da Masini. Realizzato in polistirolo per evitare di sovraccaricare il “bosco artificiale”<sup>78</sup>, il muro si eleva, nella condizione di precarietà e solitudine dell’equilibrio naturale e umano degli anni settanta, a simulacro di una rifondazione dell’architettura attraverso uno dei suoi “elementi” primigeni che ormai delimita senza chiudere e senza inibire (fig. 10).

Le opere della Topologia chiariscono il significato della denominazione di “territorio impossibile” usato da Masini, da intendere non tanto come “territorio mentale” o “utopico”<sup>79</sup> ma come territorio trasformato dagli esseri umani in antinatura, in cui ormai qualsiasi “concezione positivista” o “idealistica” è da considerare “superata e anacronistica”, come lei stessa sottolinea<sup>80</sup>. “L’inferno dei viventi non è qualcosa che sarà; se ce n’è uno, è quello che è già qui, l’inferno che abitiamo tutti i giorni, che formiamo stando insieme”, aveva scritto Italo Calvino come conclusione al suo *Le città invisibili*<sup>81</sup>. Nel “territorio impossibile” della contemporaneità, le opere della Topologia illustrano le forme che il progetto di architettura può assumere andando oltre qualsiasi posizione di rinuncia: è strumento di conoscenza di una realtà sempre più complessa e inquinata; si rivela atto di disvelamento dei suoi significati più profondi, a seguire la definizione di Paul Klee di un’“arte che non rappresenta il visibile ma rende visibile”<sup>82</sup>; infine, si eleva a programma di opposizione, se si declina l’accezione di “radicale” nel senso di piattaforma antagonista



11 Locandina, XXXVIII Biennale di Venezia, 1978 (Prato, Centro Archivi Luigi Pecci)

che, travalicando confini disciplinari, trasfigurando forme, rappresentazioni e materiali consolidati dell'architettura, punta ad arrivare alla sua radice per una sua rifondazione: l'essere umano. Allora, se vista nella traiettoria antagonista, l'opera "radicale" esposta alla XXXVIII Biennale trasforma l'antinatura di Masini in una anti-architettura che attraverso costruzioni primigenie intende liberare le persone dall'architettura così come consolidatasi nel corso del XX secolo e permettere loro di costruire nuove forme di relazioni, o topologie se si volessero usare le parole di Masini, per un nuovo genere di umanesimo<sup>83</sup>.

Il presente contributo è una rielaborazione della relazione presentata in occasione del Convegno nazionale per il Centenario di Lara-Vinca Masini, organizzato il 22 e il 23 gennaio 2024 presso la Fondazione Cassa di Risparmio di Firenze e il Centro Pecci di Prato. Si ringrazia Stefano Pezzato e il personale dell'Archivio del Centro Pecci per il reperimento e la condivisione dei documenti.

- 1 Per le varie denominazioni, si vedano Celant 1968; 1971; 1972.
- 2 Si vedano Raggi 1973; Navone, Orlandoni 1974; Rouillard 2004.
- 3 Per l'attività di Masini, si vedano Acocella 2020; Acocella, Stepken 2020.
- 4 Menna 1972, p. 405.
- 5 Il tema costruisce una continuità con quello della mostra "Dalla natura all'arte" organizzata presso Palazzo Grassi a Venezia nel 1960.
- 6 Masini 1978a, p. 5; Archivio storico delle arti contemporanee 1982, p. 169. Per l'organizzazione della mostra e la partecipazione degli artisti toscani, si veda Acocella 2017.
- 7 L.-V. Masini, *Arte-natura e natura dell'arte*, s.d.
- 8 *Ibidem.*
- 9 Meadows, Meadows, Randers, Behrens 1972.
- 10 Dorfles 1968, p. 20. Una copia del libro è conservata presso il Fondo Lara-Vinca Masini, Centro Archivi Luigi Pecci di Prato. Masini aveva collaborato con Dorfles all'organizzazione della XIV Mostra nazionale Premio del Fiorino a Palazzo Strozzi (1963).
- 11 L'immagine è pubblicata nella prima pagina dell'introduzione (Masini 1978a, p. 5). Il riferimento a Fludd compare già nel 1969 in una delle opere di Superstudio, *Il viaggio nelle regioni della ragione* (Superstudio 1969).
- 12 Masini 1967, p.n.n.
- 13 *Ibidem.*
- 14 Masini 1965, p. 226; 1966, p. 15.
- 15 Dorfles 1968, p. 181.
- 16 Il tema della Biennale del 1976 "ambiente, partecipazione, strutture culturali" viene sviluppato da Gregotti in tre mostre dedicate all'architettura: "Il Werkbund 1907. Alle origini del design", "Il razionalismo e l'architettura in Italia durante il fascismo" ed "Europa/America. Centro storico - suburbio".
- 17 "Natura come forma" e "Natura praticata" sono i temi delle mostre, rispettivamente curate da Crispolti e Carluccio.
- 18 Per Banham e Zevi, si veda Groaz 2023, pp. 135, 160; per Marcolli, Marcolli 1971. Il libro di Marcolli era posseduto da Masini ed è ora conservato presso il Fondo Lara-Vinca Masini, Centro Archivi Luigi Pecci di Prato.
- 19 L.-V. Masini, *Copertina Catalogo*, 15 giugno 1978, testo manoscritto. La denominazione di "territorio impossibile" è appuntata anche in alcune note manoscritte di Adolfo Natalini (A. Natalini, lettera a Lara-Vinca Masini, s.d.). *Architettura impossibile* era anche stato il titolo usato da Cavart per il seminario

organizzato nel luglio 1975 presso la Cava Monte Ricco (una copia della pubblicazione, edita nel 1976, era posseduta da Masini ed è ora conservata presso il Fondo Lara-Vinca Masini, Centro Archivi Luigi Pecci di Prato).

20 Molteplici sono le pubblicazioni in possesso di Masini e ora conservate presso il Centro Pecci dedicate al concetto di forma. Si vedano, tra le altre, Focillon 1945; Von Hildebrand 1949; Langer 1965.

21 “Mentre nel testo pubblicato nel catalogo generale della Biennale accennavo ad un numero di architetti espositori decisamente eccessivo per una coerente impostazione critica ed una chiara proposta informativa (addirittura l’elenco degli invitati è stato ampliato dopo la sua comunicazione ufficiale e a pochi giorni dalla inaugurazione) ho trovato nell’elenco degli architetti un nominativo che mai era stato discusso e tanto meno oggetto di invito ufficiale. Nonostante la mia tempestiva presa di posizione di fronte a questo abuso si è verificata una serie di spiacevoli incidenti e di intimidazioni terroristiche e offensive” (L.-V. Masini, *Pro-memoria*, 1° luglio 1978).

22 Oltre a loro, sono invitati alla mostra anche Gaetano Pesce, Ugo La Pietra, Almerico De Angelis, Pietro Derossi, Gruppo Strum, Cavart, Ico Parisi. Come “collaboratore” di Superstudio, Branzi e Pesce viene citato Michele De Lucchi. Tra gli artisti, sono ricompresi, tra gli altri, Alberto Burri, Ettore Colla, Salvatore Scarpitta, Piero Manzoni, Pino Pascali, Michelangelo Pistoletto.

23 Oltre a loro, sono invitati alla mostra anche Maurizio Sacripanti, Marcello D’Olivo, Vittorio Giorgini, Zzigurat, Mario Galvagni, Marco Dezzi Bardeschi, Guido Canella, Roberto Gabetti, Gino Valle, Leonardo Mosso, Piero Sartogo. Tra gli artisti sono ricompresi, tra gli altri, Paolo Masi, Eliseo Mattiacci, Piero Fogliati, Maurizio Mochetti.

24 Si vedano, tra gli altri, Piccinato, Quilici, Tafuri 1962; Gregotti 1965; Assunto 1976. Che Masini sia interessata a esporre le opere degli architetti nel territorio è confermato dai suoi stessi appunti, quando scrive “una mostra arch. radicale nel territorio” (L.-V. Masini, note manoscritte, s.d.).

25 Sono ricompresi all’interno di questa tendenza Vittorio Gregotti, Franco Purini, Costantino Dardi, Vittorio De Feo.

26 Unico a partecipare a entrambe le sezioni è Superstudio. Nella sezione di Rossi, il gruppo espone i cataloghi di ville e il *Monumento Continuo*; in quella di Sottsass jr., due film dedicati l’uno all’atto fondamentale della *Vita* e l’altro a quello della *Cerimonia*.

27 Rossi rifiuta l’invito a partecipare alla mostra perché non capisce “il tema della mostra e quindi il significato della mia partecipazione alla mostra stessa” (A. Rossi, lettera a Carlo Ripa di Meana, 26 maggio 1978).

28 Cfr. Superstudio 2015, p. 73.

29 Archizoom, testo dattiloscritto, s.d., allegato alla lettera a G. Celant del 3 aprile 1970, cit. in Gargiani 2007, p. 128.

30 Archizoom 1969, p. 48.

31 Masini 1978a, p. 15.

- 32 Rossi 1969, p. 12.
- 33 Rossi 1972, p. 690.
- 34 Gruppo 9999 1972.
- 35 L. Scarpa, *Promemoria per Carlo Ripa di Meana*, s.d. (si ringrazia Alessandra Acocella per la condivisione del documento). L'allestimento è realizzato da Daniele Mozzetti Monterumici.
- 36 L.L.P. 1978, p. 48.
- 37 Masini 1967, p.n.n. Nell'invito di Masini a uscire dalle gallerie è da riconoscere l'influenza delle mostre organizzate tra le strade e le piazze delle città. Tra di esse è da citare "Con temp l'azione", organizzata a Torino proprio nel 1967.
- 38 Archizoom associati 1970, p. 50. Una copia dell'articolo era posseduta da Masini ed è ora conservata presso l'Archivio Lara-Vinca Masini del Centro Luigi Pecci di Prato.
- 39 L.-V. Masini, note manoscritte, s.d.
- 40 L'idea dell'installazione de *La moglie di Lot* è da ricondurre a Gian Piero Frassinelli.
- 41 I modelli sono realizzati con sale grosso da Frassinelli, nel forno della propria abitazione.
- 42 Frassinelli 2017, p. 156.
- 43 Per la visione di Superstudio dei monumenti, si veda Lampariello 2020.
- 44 Saporito 1971. Una copia del numero della rivista dedicato alla "distruzione e riappropriazione della città" è conservata presso il Fondo Lara-Vinca Masini, Centro Archivi Luigi Pecci di Prato.
- 45 Superstudio 1978, p. 38.
- 46 Superstudio 1972.
- 47 Riferimenti alla Bibbia si ritrovano nell'opera di Superstudio già nell'elaborazione del *Monumento Continuo*. Si veda Gargiani, Lampariello 2019.
- 48 Superstudio 1978, p. 36.
- 49 Natalini, Poli, Toraldo di Francia 1978, p. 52. Si vedano anche il film *Cerimonia* realizzato nel 1973 e Mastrigli 2016.
- 50 Superstudio 1972, p. 13.
- 51 Superstudio 1971, p. 19.
- 52 La trasformazione di un anfiteatro romano in quartiere residenziale era diventata già alla metà degli anni sessanta il riferimento decisivo per Aldo Rossi per la messa a punto di una nuova teoria dell'architettura della città, fondata sulla persistenza e la trasformazione dei monumenti in fondali di vita. Il disegno dell'anfiteatro di Arles intasato di alloggi, pubblicato nel libro *L'Architettura della città* di Rossi (Rossi 1966, immagine n. 10), è conservato nell'archivio di uno dei membri del gruppo (quello di Frassinelli), a conferma dell'esistenza di una linea di continuità tra le riflessioni del neorazionalismo e quelle di Superstudio.
- 53 Dalisi 1977, p. 13. "Un analogo ragionamento si estende al rapporto con la natura, col paesaggio agrario, coi residui di cultura sorpassate, colle formazioni

- spontanee e misere che sembrano cancellate dall'attenzione degli studiosi", precisa Dalisi (*ibidem*).
- 54 Mendini 1970.
- 55 Per il mangiare insieme come fondamento di una "comunità" nell'architettura contemporanea, si veda Rosellini 2024.
- 56 Sottsass jr. 1973.
- 57 Si veda, per esempio, la fotografia *Non tutti possono "disegnare" la vita come una festa*.
- 58 Branzi 1978, p. 44.
- 59 Archizoom Associates 1971. Su queste questioni, si vedano Gargiani 2007; Aureli 2008; 2019.
- 60 Alla ricerca di una rigenerazione dell'antinatura a partire da una cabina primordiale, vale la pena ricordare come nel corso degli anni settanta Aldo Rossi avesse iniziato a esplorare il potenziale della cabina nella sua versione balneare, da allineare l'una accanto l'altra per costituire un pezzo di città o da disporre negli alloggi come veri e propri armadi. Cabine allineate a costituire un frammento urbano appaiono per la prima volta nel progetto di concorso per la Casa dello studente di Chieti (1976, con Arduino Cantafora e Gianni Braghieri). La cabina-armadio di Rossi entra in produzione nel 1982, realizzata dall'Atelier di arredamento Bruno Longoni (si veda Spangaro 2022).
- 61 Negli anni novanta Branzi propone un progetto di antinatura "debole" in un nuovo paesaggio privo di qualsiasi distinzione tra naturale e artificiale. Cfr. Branzi, Donegani, Petrillo, Raimondo, David 1995.
- 62 Branzi 1974.
- 63 *UFO* 1978, p. 59. Sulla performance, si veda anche Lampariello, Anselmo, Hamzeian 2022, pp. 364-367.
- 64 *Progetto di dissenso italiano* è il titolo di un intervento irrealizzato che Binazzi descrive in una lettera indirizzata al presidente della Biennale. Cfr. Lapo Binazzi, lettera a Ripa di Meana, 28 giugno 1978 (si ringrazia Alessandra Acocella per la condivisione del documento).
- 65 La performance di *UFO* ha luogo la domenica 2 luglio tra le 16.30 e le 18; la Festa del Redentore è celebrata nella terza domenica di luglio.
- 66 L. Binazzi, *Performance UFO - Marino Vismara*, 2 luglio 1978.
- 67 Gruppo 9999, Superstudio 1971, p.n.n.
- 68 *Ibidem*.
- 69 *Apollo* 9999 1972, p.n.n. Cfr. anche Ornella 2020.
- 70 Fiumi 1978. Fiumi immagina un allestimento, non realizzato, in forma di piramide tronca, sormontata da un wc e contenente ambienti diversi, ciascuno dedicato al "toccare", "essere toccati", "masturbazio", "ascoltazio" (si vedano i disegni conservati presso l'Archivio Gruppo 9999, Firenze; si ringrazia Elettra Fiumi per la loro condivisione). Alla Biennale, esporrà wc dalla diversa configurazione (realizzati con siringhe, rivestiti di tessuti o di vegetazione).

- 71        Pettena 1973. Una copia del libro era posseduta da Masini ed è ora conservata presso il Fondo Lara-Vinca Masini, Centro Archivi Luigi Pecci di Prato. Si veda anche Brugellis, Salvadori, Trincherini 2022.
- 72        Si veda a titolo esemplificativo *Clay House* (1972), casa americana ricoperta di fango per evocare il suo ideale deterioramento.
- 73        Irace 1978, p. 17.
- 74        Si veda Sottsass jr. 1972.
- 75        Irace 1978, p. 17.
- 76        Morris 1947, cit. in Benevolo 1960, p. 7. La frase di Morris è anche il tema centrale della decima delle “Radical Notes” di Andrea Branzi (Branzi 1973).
- 77        Sulla relazione tra Smithson e Pettena, si veda Smithson, Pettena 1972.
- 78        Il muro è realizzato con la collaborazione del Laboratorio scenografico del teatro La Fenice (Raggi 2023).
- 79        Sono queste le denominazioni che Masini sceglierà nel catalogo della Biennale (Masini 1978a, p. 6).
- 80        L.-V. Masini, *Arte-natura e natura dell’arte*, s.d.
- 81        Calvino [1972] 1996, p. 164. Per la relazione tra l’architettura “radicale” e *Le città invisibili*, si veda Gargiani, Lampariello 2010, p. 99.
- 82        Cit. in Bonito Oliva 1972, p. 53.
- 83        “Umanesimo, Disumanesimo nell’arte europea 1890/1980” è il titolo della manifestazione che Masini organizzerà a Firenze nel 1980 in occasione delle mostre medicee aperte nello stesso anno come celebrazioni del Rinascimento.

## Bibliografia

- A. Acocella, *Tra utopia e disincanto. Le mostre di Lara-Vinca Masini alla Biennale 1978*, in F. Fergonzi (a cura di), *Presenze toscane alla Biennale Internazionale d'Arte di Venezia*, Skira, Milano 2017, pp. 132-147.
- A. Acocella, *Lara-Vinca Masini e il dialogo fra le arti. Oltre mezzo secolo di critica e militanza culturale*, in "Critica d'arte", LXXVIII, 7-8, luglio-dicembre 2020, pp. 167-172.
- A. Acocella, A. Stepken (a cura di), *Lara-Vinca Masini, scritti scelti 1961-2019. Arte Architettura Design Arti applicate*, Gli Ori, Pistoia 2020.
- Apollo 9999, in F. Fiumi, P. Galli, C. Caldini, G. Birelli, *Ricordi di architettura*, Tipografia G. Capponi, Firenze 1972, p.n.n.
- Archivio storico delle arti contemporanee, *La Biennale di Venezia. Annuario 1979, Eventi 1978*, Edizioni La Biennale di Venezia, Venezia 1982.
- Archizoom, testo dattiloscritto, s.d., allegato alla lettera a G. Celant del 3 aprile 1970, Milano, Archivio Deganello.
- Archizoom, *Discorsi per immagini*, in "Domus", 481, dicembre 1969, pp. 46-48.
- Archizoom associati, *Città, catena di montaggio del sociale. Ideologia e teoria della metropoli*, in "Casabella", XXXIV, 350-351, luglio-agosto 1970, pp. 43-52.
- Archizoom Associates, *No-Stop City. Residential Parkings, Climatic Universal System [sic]*, in "Domus", 496, marzo 1971, pp. 49-55.
- R. Assunto, *Paesaggio - Ambiente - Territorio. Un tentativo di precisazione concettuale*, in "Bollettino CISA", 18, 1976, pp. 45-48.
- P.V. Aureli, *The Project of Autonomy. Politics and Architecture Within and Against Capitalism*, Princeton Architectural Press, Hudson (NY) 2008.
- P.V. Aureli, *Un designer nell'età del tardo capitalismo. Note per una storia di Andrea Branzi*, in E.C. Cattaneo (a cura di), *Andrea Branzi: E=mc<sup>2</sup> Il progetto nell'epoca della relatività*, Actar Publishers, Barcelona-New York 2019, pp. 548-555.
- L. Benevolo, *Storia dell'architettura moderna*, vol. I, Laterza, Bari 1960.
- L. Binazzi, lettera a Ripa di Meana, 28 giugno 1978, Venezia, La Biennale di Venezia, Archivio Storico delle Arti Contemporanee (ASAC), Fondo Storico, busta n. 3020.
- L. Binazzi, *Performance UFO - Marino Vismara*, 2 luglio 1978, Prato, Centro Archivi Luigi Pecci, Fondo Lara-Vinca Masini, SP-BVE-f4.
- A. Bonito Oliva, *Il territorio magico*, Centro Di, Firenze 1972.
- A. Branzi, *Eccettuato il puro deserto*, in "Casabella", XXXVIII, 380-381, agosto-settembre 1973, p. 8.
- A. Branzi, *Radical Architecture. Il rifiuto del ruolo disciplinare*, in "Casabella", XXXIX, 386, febbraio 1974, p. 48.
- A. Branzi, *Interno urbanistico*, in L.-V. in Masini (a cura di), *Utopia e crisi dell'antinatura. Momenti delle intenzioni architettoniche in Italia. Topologia e Morfogenesi*, Edizioni La Biennale di Venezia, Venezia 1978, pp. 44-45.
- A. Branzi, D. Donegani, A. Petrillo, C. Raimondo, T.B. David, *Symbiotic Metropolis, Agronica*, in E. Manzini, M. Susani (a cura di), *The Solid Side*, V+K Publishing, Amsterdam 1995, pp. 101-120.

- P. Brugellis, A. Salvadori, E. Trincherini (a cura di), *Gianni Pettena. Tutto tutto tutto... o quasi*, Quodlibet, Macerata 2022.
- I. Calvino, *Le città invisibili*, Mondadori, Milano 1996 (ed. originale Einaudi, Torino 1972).
- G. Celant, *Critica come evento*, in "Casabella", XXXIII, 330, novembre 1968, p. 55.
- G. Celant, *Senza titolo*, in "in. Argomenti e immagini di design", 2-3, maggio-giugno 1971, pp. 76-81.
- G. Celant, *Radical Architecture*, in E. Ambasz (a cura di), *Italy: The New Domestic Landscape. Achievements and Problems of Italian Design*, The Museum of Modern Art – Centro Di, New York-Firenze 1972, pp. 380-387.
- R. Dalisi, *L'Avanguardia del disordine*, in "Spazio Arte", 10-11, 1977, pp. 13-16.
- G. Dorfles, *Artificio e natura*, Einaudi, Torino 1968.
- F. Fiumi, *Secret Space and Small Brown Pieces*, in L.-V. Masini (a cura di), *Utopia e crisi dell'antinatura. Momenti delle intenzioni architettoniche in Italia. Topologia e Morfogenesi*, Edizioni La Biennale di Venezia, Venezia 1978, p. 67.
- H. Focillon, *Vita delle forme*, Minuziano, Milano 1945.
- G.P. Frassinelli, *La Moglie di Lot*, in Id., *Architettura Impropria*, Sagep, Genova 2017, pp. 155-158.
- R. Gargiani, *Archizoom Associati 1966-1974. Dall'onda pop alla superficie neutra*, Electa, Milano 2007.
- R. Gargiani, B. Lampariello, *Superstudio*, Laterza, Roma-Bari 2010.
- R. Gargiani, B. Lampariello, *Il Monumento Continuo di Superstudio. Eccesso di razionalismo e strategia del rifiuto*, Sagep, Genova 2019.
- V. Gregotti, *La forma del territorio*, in "Edilizia moderna", 87-88, 1965, pp. 1-146.
- S. Groaz, *New Brutalism. The Invention of a Style*, EPFL Press, Lausanne 2023.
- Gruppo 9999, *Venezia?*, in "Domus", 506, 1972, p. 71.
- Gruppo 9999, *Superstudio, S-Space mondial festival n. 1 Firenze Italia*, G. e G. Editrice, Firenze 1971.
- F. Irace, *Utopia e crisi dell'antinatura in tre atti e cinque scene*, in "G7 Studio", 7, ottobre 1978, pp. 16-17.
- L.L.P., *Biennale di Venezia: un telegramma a colori*, in "Domus", 587, ottobre 1978, pp. 48-56.
- B. Lampariello, *Il restauro secondo Superstudio: un manifesto di rifiuto per il rinascimento di un nuovo umanesimo*, in E. Chiappone-Piriou (a cura di), *Superstudio Migrazioni*, Verlag der Buchhandlung Walther und Franz König, Köln 2020, pp. 64-79.
- B. Lampariello, A. Anselmo, B. Hamzeian (a cura di), *Unidentified Flying Object per l'architettura contemporanea: le sperimentazioni di UFO tra militanza politica e avanguardia artistica*, Actar Publishers, Barcelona-New York 2022.
- S. Langer, *Sentimento e forma*, Feltrinelli, Milano 1965.
- A. Marcolli, *Teoria del campo. Corso di educazione alla visione*, Sansoni, Firenze 1971.
- L.-V. Masini, *Arte-natura e natura dell'arte*, s.d., Prato, Centro Archivi Luigi Pecci, Fondo Lara-Vinca Masini, SP-BVE-f10.

- L.-V. Masini, note manoscritte, s.d., Prato, Centro Archivi Luigi Pecci, Fondo Lara-Vinca Masini, SP-BVE-f6.
- L.-V. Masini, [Senza titolo], in "Marcatrè. Notiziario di cultura contemporanea", maggio-giugno 1965, 14-15, pp. 226-227.
- L.-V. Masini, [Senza titolo], in M. Fagiolo (a cura di), *Parabola 66. Mostra di pittura scultura architettura*, Centro Proposte, Firenze 1966, pp. 14-16.
- L.-V. Masini, *Strutture organizzate, proposte di spazio concreto, metastrutture*, in *Ipotesi linguistiche intersoggettive. Strutture organizzate, proposte di spazio concreto, metastrutture, musica programmata, poesia concreta*, Centro Proposte, Firenze 1967, pp.n.n.
- L.-V. Masini, *Copertina Catalogo*, 15 giugno 1978, testo manoscritto, Prato, Centro Archivi Luigi Pecci, Fondo Lara-Vinca Masini, SP-BVE-f12.
- L.-V. Masini, *Pro-memoria*, 1° luglio 1978, Prato, Centro Archivi Luigi Pecci, Fondo Lara-Vinca Masini, SP-BVE-f8.
- L.-V. Masini, *Introduzione*, in Ead. (a cura di), *Utopia e crisi dell'antinatura. Momenti delle intenzioni architettoniche in Italia. Topologia e Morfogenesi*, Edizioni La Biennale di Venezia, Venezia 1978a, pp. 5-16.
- L.-V. Masini, (a cura di), *Utopia e crisi dell'antinatura. Momenti delle intenzioni architettoniche in Italia. Topologia e Morfogenesi*, Edizioni La Biennale di Venezia, Venezia 1978b.
- G. Mastrigli (a cura di), *Superstudio. Opere 1966-1978*, Quodlibet, Macerata 2016.
- D.H. Meadows, D.L. Meadows, J. Randers, W.W. Behrens, *The Limits to Growth: A Report for the Club of Rome's Project on the Predicament of mankind*, Universe Books, New York 1972.
- A. Mendini, *Architettura per l'uomo dimenticato*, in "Casabella continuità", XXXV, 349, giugno 1970, p. 5.
- F. Menna, *A Design for New Behaviors*, in E. Ambasz (a cura di), *Italy: The New Domestic Landscape. Achievements and Problems of Italian Design*, The Museum of Modern Art - Centro Di, New York-Firenze 1972, pp. 405-413.
- W. Morris, *The Prospects of Architecture in Civilization*, conferenza alla London Institution, 10 marzo 1881, in *On Art and Socialism*, John Lehmann, London 1947, p. 245.
- A. Natalini, lettera a Lara-Vinca Masini, s.d., Prato, Centro Archivi Luigi Pecci, Fondo Lara-Vinca Masini, SP-BVE-f17.
- A. Natalini, A. Poli, C. Toraldo di Francia, *Viaggio con la matita tra gli artefatti del mondo contadino*, in "Modo", II, 7, marzo 1978, pp. 49-53.
- P. Navone, B. Orlandoni, *Architettura "radicale"*, Documenti di Casabella, Milano 1974.
- M. Ornella, *Rivoluzione 9999, Plug\_in*, Genova 2020.
- G. Pettena, *L'anarchitetto. Portrait of the artist as a young architect*, Guaraldi, Rimini 1973.
- G. Piccinato, V. Quilici, M. Tafuri, *La città territorio. Verso una nuova dimensione*, in "Casabella continuità", XXVII, 270, dicembre 1962, pp. 16-19.

- F. Raggi, *Radical Story. Storia del pensiero negativo nella pratica del Radical Design dal '68 ad oggi – Il ruolo delle avanguardie tra evasione e impegno disciplinare*, in “Casabella”, XXXVIII, 382, ottobre 1973, pp. 37-45.
- F. Raggi, colloquio con l'autrice, 30 novembre 2023.
- A. Rosellini, *La tavola degli egualitari: note sull'architettura di Sophie Delhay*, in “PIANO B”, VIII, 2, 2024, pp. 224-250.
- A. Rossi, *L'Architettura della città*, Marsilio, Padova 1966.
- A. Rossi, *L'architettura della ragione come architettura di tendenza*, in M. Brusatin (a cura di), *Illuminismo e architettura del '700 veneto*, Grafiche Giorgio Paroni, Castelfranco Veneto 1969, pp. 7-15.
- A. Rossi, *Architektur und Stadt*, in “Werk”, 12, dicembre 1972, pp. 688-691.
- A. Rossi, lettera a Carlo Ripa di Meana, 26 maggio 1978, Los Angeles, Getty Research Institute, Aldo Rossi Papers, box 14.
- D. Rouillard, *Sperarchitecture. Le futur de l'architecture 1950-1970*, Éditions de la Villette, Paris 2004.
- P. Saporito, *Senza titolo*, in “in. Argomenti e immagini di design”, II, 2-3, marzo-giugno 1971, p. 3.
- L. Scarpa, *Promemoria per Carlo Ripa di Meana*, s.d., Venezia, La Biennale di Venezia, ASAC, Fondo Storico, b. 3023.
- R. Smithson, G. Pettena, *Conversazione a Salt Lake City*, in “Domus”, 516, gennaio 1972, pp. 53-56.
- E. Sottsass jr., *Il Pianeta come festival*, in “Casabella”, 365, maggio 1972, pp. 41-47.
- E. Sottsass jr., *Creatività pubblica*, in “Casabella”, 378, giugno 1973, p. 13.
- C. Spangaro (a cura di), *Aldo Rossi. Design 1980-1997*, Silvana Editoriale, Cinisello Balsamo 2022.
- Superstudio, *Superstudio. Progetti e Pensieri*, in “Domus”, 479, ottobre 1969, pp. 38-43.
- Superstudio, *Distruzione, metamorfosi e ricostruzione degli oggetti*, in “in. Argomenti e immagini di design”, 2-3, marzo-giugno 1971, pp. 14-25, pp. 19-20.
- Superstudio, *Salvataggi di centri storici italiani*, in “in. Argomenti e immagini di design”, 5, maggio-giugno 1972, pp. 4-13.
- Superstudio, *Dalla Natura all'Arte, dall'Arte alla Natura*, in L.-V. Masini (a cura di), *Utopia e crisi dell'antinatura. Momenti delle intenzioni architettoniche in Italia. Topologia e Morfogenesi*, Edizioni La Biennale di Venezia, Venezia 1978, pp. 34-39.
- Superstudio, *La vita segreta del Monumento Continuo. Conversazioni con Gabriele Mastrigli*, Quodlibet, Macerata 2015.
- UFO*, in L.-V. Masini (a cura di), *Utopia e crisi dell'antinatura. Momenti delle intenzioni architettoniche in Italia. Topologia e Morfogenesi*, Edizioni La Biennale di Venezia, Venezia 1978, pp. 56-59.
- A. von Hildebrand, *Il problema della forma*, G. D'Anna, Firenze 1949.