

**pensiero
radicale
esibito**

**Happening
Scenografie
Installazioni**

SKIRA

1

pensiero
radicale
esibito

Happening
Scenografie
Installazioni

pensiero
radicale
esibito

1

Happening
Scenografie
Installazioni

Pensiero Radicale Esibito
Mostre dell'Architettura

a cura di Anna Rosellini e Stefano Setti

SKIRA



ALMA MATER STUDIORUM | DIPARTIMENTO
UNIVERSITÀ DI BOLOGNA | DELLE ARTI

**Alma
Diamond**

open scholarly
communication

AlmaDL University of Bologna

La collana editoriale *Pensiero Radicale Esibito. Mostre dell'Architettura* accoglie ricerche sulle esposizioni che hanno saputo proporre una revisione sia dei criteri del progetto di architettura e design, sia del concetto stesso di mostra in relazione ai cambiamenti culturali, sociali, politici e di genere.

I volumi, divisi per ambiti tematici o cronologici, propongono indagini sulle modalità con cui le mostre di architettura e design si sono offerte come luoghi di discussione o elaborazione di progetti sperimentali; come abbiano veicolato nuove idee di città, di habitat, di interno domestico e di collettività; come abbiano mostrato, ai pubblici, i principi culturali del progetto di architettura; come abbiano messo in discussione le tradizionali forme espositive attraverso esperienze immersive e multidisciplinari; come abbiano intercettato problematiche contingenti quali la sostenibilità sociale e ambientale, l'economia circolare, la difesa dei diritti.

Pensiero Radicale fa riferimento a un metodo operativo portato avanti da architetti, artisti, critici e curatori, che hanno voluto riflettere sulla disciplina dell'architettura con l'urgenza di riconsiderarne i fondamenti creativi e le finalità operative.

Direzione della collana

Anna Rosellini, Università di Bologna; ENSA Paris-Est,
Université Gustave Eiffel
Stefano Setti, Università di Bologna; Politecnico
di Milano

Comitato scientifico

Paola Cordera (Politecnico di Milano)
Sandra Costa (Università di Bologna)
Marco De Michelis (Università Bocconi)
Roberto Dulio (Politecnico di Milano)
Roberto Gigliotti (Libera Università di Bolzano)
Laurent Koetz (ENSA Paris-Est, Université Gustave Eiffel)
Éric Lapiere (EPF Lausanne)
Chiara Lecce (Politecnico di Milano)
Mary McLeod (Columbia GSAPP)
Joaquim Moreno (FAUP Porto)
Eeva Liisa Pelkonen (Yale University)
Roberto Pinto (Università di Bologna)
Anna Rosellini (Università di Bologna)
Stefano Setti (Università di Bologna)
Martino Stierli (Museum of Modern Art, New York)
Léa-Catherine Szacka (University of Manchester)
Francesco Tedeschi (Università Cattolica del Sacro
Cuore, Milano)
Davide Turrini (Università di Firenze)
Annalisa Viati Navone (ENSA Versailles; Università
della Svizzera Italiana)

Comitato redazionale

Bianca Felicori (UCLouvain)
Alessandro Paolo Lena (Università di Bologna)
Jannik Pra Levis (Università di Bologna)

I saggi pubblicati nei volumi della collana sono stati sottoposti a un processo di revisione a doppio cieco.

Finanziato dall'Unione Europea – NextGenerationEU attraverso il Ministero dell'Università e della Ricerca italiano nell'ambito del PNRR – Missione 4 Componente 2 Investimento1.1. – Progetto PRIN 2022 “Radical Exhibited Thought Exhibitions of Architecture in Italy in the Contemporary Age”, Codice Progetto 2022CHASRE_001, CUP J53D23013130006

Comitato di coordinamento inter-unità

Progetto PRIN 2022 – Radical Exhibited Thought Exhibitions of Architecture in Italy in the Contemporary Age
PI: Anna Rosellini (Università di Bologna)
Vice PI: Matteo Iannello (Università di Udine)



ALMA MATER STUDIORUM | DIPARTIMENTO
UNIVERSITÀ DI BOLOGNA | DELLE ARTI

sommario

Dispositivi per la rifondazione di un progetto ambientale in Italia, tra anni sessanta e anni ottanta del XX secolo

8 Anna Rosellini, Stefano Setti

La mutazione della città in un “campo” di contaminazione: “Pollution” o del “metodo Frankenstein”

14 Silvia Groaz, Beatrice Lampariello

Per la coltivazione di un luogo ideale. Gianfranco Baruchello e l'esperienza di Agricola Cornelia S.p.A. 1973-1981. Pratiche e modelli tra arte e agricoltura

44 Maria Alicata

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

68 Beatrice Lampariello

Mostre, università e luoghi dell'*in-between*: consonanze inattese nel '68

102 Federico Maria Giorgi

La sperimentazione didattica “visualizzata” Riflessioni sulla città in una serie di mostre alla Facoltà di Architettura del Politecnico di Milano

130 Andrea Capriolo

“Una serie di esercizi ginnastici dell’Immaginazione alle parallele della Memoria...”. Le mostre e l’architettura a Roma nella stagione dell’effimero (1977-1985)

160

Antonio Labalestra

Quale Roma? Le riflessioni di “Roma Interrotta” e degli Incontri Internazionali d’Arte

198

Annalisa Trentin

Verso un ambiguo Neue Welt? Triangoli e strutture di transito fra Aldo Rossi e Ugo La Pietra

218

Carlo Caccamo

Esporre l’Oriente nel 1982. Paolo Portoghesi e La Biennale di Venezia dall’Architettura nel “Terzo Mondo” all’Architettura nei Paesi islamici

252

Raffaele Cinotti

Teoremi costruiti in legno. Allestimenti di Gehry, Krier, Rossi, Purini & Thermes e Gabetti & Isola alla Biennale di Venezia e alla Triennale di Milano

292

Roberto Gargiani

Dispositivi per la rifondazione di un progetto ambientale in Italia, tra anni sessanta e anni ottanta del XX secolo

Anna Rosellini

Università di Bologna; ENSA Paris-Est,

Université Gustave Eiffel

Stefano Setti

Università di Bologna; Politecnico di Milano

La collana editoriale *Pensiero Radicale Esibito. Mostre dell'Architettura* accoglie alcune ricerche sulle esposizioni che hanno saputo proporre una revisione sia dei criteri del progetto di architettura e design, sia del concetto stesso di mostra in relazione ai cambiamenti culturali, sociali, politici, ambientali e di genere.

Il primo numero, *Happening, Scenografie, Installazioni*, intende offrire una selezionata casistica di mostre, realizzate in Italia dagli anni sessanta agli anni ottanta del XX secolo in forma di spazi di riflessione critica, mirati alla rifondazione di una strategia di progetto per condizioni ambientali in corso di radicali trasformazioni. In queste mostre, l'architettura diventa un dispositivo capace di suscitare questioni culturali e ideologiche, trascritte in modo tale da poter coinvolgere il pubblico attraverso effetti talvolta teatrali. A differenza di mostre precedenti, solitamente affidate alla presentazione di disegni, modelli o fotografie (fanno eccezione alcune straordinarie installazioni d'avanguardia dei primi decenni del XX secolo), nella maggior parte dei casi il meccanismo dell'esporre è stato studiato per far dialogare le diverse arti e per immergere il visitatore in una costruzione in grado di rivelare pensieri e strumenti per la comprensione critica della disciplina stessa.

A partire dagli anni sessanta, con l'emergere di fenomeni che vanno dalla controcultura agli *hippies*, alle contestazioni studentesche, vengono proposte delle alternative per manifestare il rifiuto delle consuetudini, sia nella sostanza delle opere, sia nella loro presentazione. Il concetto di esposizione e le sue stesse convenzioni vengono investiti da un progetto che mira a sottrarsi al sistema professionale per diventare strumento di sperimentazioni e trasformazioni politico-sociali che rimettono in discussione anche i luoghi ufficiali delle mostre, per scendere nelle piazze, occupare sedi istituzionali, disperdersi nei territori. Tramite modalità non dissimili da quelle promosse dagli artisti in happening e installazioni, anche gli autori delle mostre di architettura e design si sono impegnati

a riconsiderare i vari aspetti della meccanica percettiva e il ruolo sociale dei dispositivi, sospinti dall'urgenza di riconsiderare la natura stessa del progetto e della sua rappresentazione. Le esposizioni accolgono contaminazioni che nascono da sperimentazioni artistiche, dalla didattica alternativa o dalla prefigurazione di possibili futuri per luoghi urbani o agresti. Architetti, artisti, critici e curatori congegnano allestimenti non più limitati alla presentazione di singole opere al pubblico, ma in grado di generare esperienze per un coinvolgimento partecipativo che prende forme diverse, a seconda degli anni e delle intenzioni comunicative, politiche e sociali: macchine per il convincimento spettacolare dei singoli visitatori; sperimentazioni di veri e propri dispositivi comunicativi ideati per un determinato spazio; atti provocatori, mirati a suscitare un'attitudine critica in un pubblico che non è più quello delle gallerie; eventi intenzionati a sensibilizzare il maggior numero di persone alla comprensione dei mutamenti ambientali e dei rischi per le sorti del pianeta. Il progetto diventa di volta in volta atto di consapevolezza politica che accade nelle strade, nel paesaggio oppure nelle aule universitarie, e che si riflette sulla stessa disciplina dell'architettura e del design in modi diversi, ma sempre nella consapevolezza dell'urgenza di riconsiderarne i fondamenti creativi e critici e le finalità operative. Le esperienze del design radicale e del razionalismo esaltato, che alla fine degli anni sessanta avevano indicato la possibilità di una critica politica attraverso il progetto, contro le varie forme di produzione e consumo, dall'oggetto alla città fino al territorio, persistono nel corso degli anni successivi con sensibili trasformazioni, sullo sfondo del mutato orizzonte di intenzioni e riferimenti culturali del progetto. Le installazioni accolte a partire dagli anni ottanta da celebri sedi istituzionali italiane, in risposta alla crisi sempre più acuta della modernità, segnano un altro capitolo decisivo, intessuto di complesse forme di continuità, superamenti, svolte e rotture nei confronti di quanto sperimentato a partire dagli anni sessanta.

L'ambiente proposto sotto vari aspetti, dalle conseguenze dell'inquinamento alla ricerca di alternative di produzione agricola, alla prospettiva di un ritrovato equilibrio circoscritto a frammenti, costituisce il tema dei primi tre contributi di *Happening*, *Scenografie*, *Installazioni*. La riconciliazione tra natura e città si delinea come esperienza pionieristica nella mostra "Pollution", organizzata a Bologna nel 1972. La rassegna anticipa riflessioni contemporanee sull'urbanistica sostenibile e sulla riappropriazione degli spazi pubblici intesa come ideale di convivenza inclusiva attenta alle trasformazioni ambientali (Groaz, Lampariello). Nel ripensamento del ruolo etico e pubblico dell'artista al di fuori dai circuiti istituzionali, Baruchello con Agricola Cornelia trasforma i gesti quotidiani del coltivare e dell'allevare in atti artistici e politici, in dialogo con la Land Art e le teorie duchampiane. Nata in forma di laboratorio per una riconsiderazione critica della campagna, e poi diventata anche mostra, Agricola Cornelia anticipa alcune questioni di attualità nel progetto contemporaneo (Alicata). Alla Biennale di Venezia del 1978 viene proposto al tempo stesso un bilancio critico e una chiusura simbolica dell'esperienza del design e dell'architettura radicali, che sopravvivono come discorso teorico e artistico per l'invenzione di un paesaggio naturale capace di produrre nuove relazioni tra esseri viventi (Lampariello). Il fatto che le università fossero diventate dei centri per la ricerca di un progetto alternativo spiega il ruolo avuto dalla Facoltà di Architettura del Politecnico di Milano nella promozione di manifestazioni artistiche sperimentali. La didattica alternativa milanese, tra anni sessanta e anni settanta, si è rivelata decisiva sia nella formazione culturale, sia nell'includere attività espositive come momenti di ricerca capaci di adottare pratiche performative e artistiche, con conseguenze significative sulla prospettiva di delineare un'università sperimentale (Giorgi). Le mostre accolte dalla Facoltà di Architettura nella prima metà degli anni

settanta (“Per quale Milano”, “Mostra crescente sulla città”, “La città ostile”) sono studiate per far emergere l’idea di un insegnamento alternativo, fondato sulla partecipazione, sull’interdisciplinarietà e sull’impegno sociale (Capriolo). L’obiettivo di favorire l’appropriazione collettiva di alcuni spazi urbani di centro e periferia, tramite eventi artistici e performativi, è argomento di saggi focalizzati sulle politiche culturali della città di Roma negli anni settanta. Gli eventi di questo periodo giocano un ruolo chiave nella definizione di una “città altra”, espressione delle tensioni sociali, ideologiche e teoriche dell’epoca. Grazie all’istituzione di veri e propri laboratori interdisciplinari di architettura, arte e politica, il progetto viene ridefinito nella sua qualità operativa di strumento critico per la trasformazione partecipativa dei luoghi della città (Labalestra). Il ruolo di promozione di eventi culturali e artistici avuto dall’associazione Incontri Internazionali d’Arte, nel delineare una possibile alternativa allo sviluppo urbano di Roma, è discusso criticamente alla luce dell’interrogativo sul potenziale di realismo per la definizione del futuro della metropoli, avuto dalla celebre consultazione internazionale dedicata a una “Roma Interrotta” (Trentin).

Al chiuso dei luoghi predisposti alle manifestazioni artistiche, e gestiti dalle istituzioni della Triennale di Milano e della Biennale di Venezia, nel corso degli anni settanta e ottanta accadono eventi tali da confermare l’avvento di un cambiamento sostanziale nel sistema di happening e installazioni, sempre più trasformati in scenografie. Il segno più evidente della radicale trasformazione in corso nelle modalità degli eventi artistici, rispetto ai sommovimenti politici accaduti tra la fine degli anni sessanta e i primi anni settanta, è l’invenzione di una strada sottratta alle lotte urbane e diventata scenografia di attitudini intellettuali dei vari autori, da contemplare in serenità al chiuso di un’artificiale *Strada Novissima*.

Alcune forme pensate per costruzioni effimere assumono valenze simboliche che trascendono le funzioni specifiche tramutandosi in dispositivi per l’osservazione e lo straniamento,

con lo scopo di scandagliare il ruolo della persistenza di alcuni archetipi nell'architettura contemporanea come accade attraverso lo studio sistematico della figura del triangolo nelle installazioni di Rossi e La Pietra (Caccamo). La mostra "Architettura nei Paesi islamici" è la prima iniziativa rivolta all'"Oriente", organizzata nel 1980 dal Settore Architettura di Portoghesi alla Biennale di Venezia. Prevista dapprima come un'indagine sulle trasformazioni dell'ambiente costruito nel "Terzo Mondo" a seguito della decolonizzazione, la mostra diventa una rassegna sull'architettura dei Paesi islamici tra gli anni cinquanta e ottanta più interessata agli aspetti estetico-culturali, e in sintonia con la contemporanea "Presenza del Passato" (Cinotti). Gli allestimenti per le Biennali di Venezia e le Triennali di Milano dei primi anni ottanta, creati da Gehry, Krier, Rossi, Purini & Thermes e Gabetti & Isola, sono presentati alla stregua di macchine scenografiche a vocazione teorica, ognuna riflesso di una personale poetica, e quasi tutte proiettate alla ricerca di fondamenti certi nella trattatistica, sullo sfondo di una crisi della disciplina che viene colta in termini lapidari da Krier: "Non costruisco perché sono architetto" (Gargiani).

La mutazione della città in un “campo” di contaminazione: “Pollution” o del “metodo Frankenstein”

Silvia Groaz

ENSA Paris-Est, Université Gustave Eiffel; ULiège

Beatrice Lampariello

UCLouvain

Introduzione

Tra il 3 e il 14 ottobre 1972 nella piazza storica di Santo Stefano a Bologna viene messo in scena un evento che scompagina le classificazioni consolidate di mostra, performance e marketing per combinarle in una nuova unità composita. Nato da un'idea del pubblicitario e discografico Gianni Sassi, sviluppato attraverso la curatela di due critici d'arte, Daniela Palazzoli e Luca Maria Venturi, e realizzato da un architetto, Carlo Burkhardt, "Pollution. Per una nuova estetica dell'inquinamento" sfida confini disciplinari e scale di progetto, offrendo un'esplorazione concettuale sulla "contaminazione"¹. È evento culturale e allo stesso tempo pubblicitario, concepito per promuovere l'azienda Iris Ceramica di Sassuolo per la quale Sassi è art director. Attraverso il suo titolo e il suo manifesto, si fa veicolo di sperimentazione artistica e tensione sociale,

Ottobre 1972. Piazza Santo Stefano, Bologna. 10.000 piastrelle raffiguranti una zolla di terra strappano alle macchine la piazza per restituirla ai cittadini nella forma di un "campo artificiale". "Pollution. Per una nuova estetica dell'inquinamento" è il titolo della mostra, organizzata da Gianni Sassi, Daniela Palazzoli, Luca M. Venturi e Carlo Burkhardt, che trasforma la natura in un'entità "mutante", l'architettura in un palcoscenico a cielo aperto, la città in un campo senza edifici e le opere di architetti, artisti e musicisti in installazioni e performance. "Pollution" concretizza un modo di vivere radicale per una civiltà rinnovata: letti, sedie, sassi, siepi e altari generano un *living environment* per un nuovo equilibrio tra natura, città ed esseri umani e non umani. "Si sono divertiti soprattutto i bambini", recita un commento di Palazzoli nel catalogo della mostra, ormai elevata a esperienza di vita.

intrecciando riferimenti alla cultura nordamericana, dalle pratiche ibride del gruppo Fluxus al linguaggio poetico della Beat Generation, sino alle nuove teorie della comunicazione e alla guerra in Vietnam. Generato da una visione culturale che celebra l'assemblaggio e la mescolanza di riferimenti, linguaggi e discipline, "Pollution" adotta il collage² come medium progettuale e grafico di un pensiero interdisciplinare, divenuto ormai "inquinato". Un riferimento letterario elevato a vero e proprio "metodo"³ esplicita le ambizioni dell'evento e

la simultanea trasversalità dei temi affrontati: “Frankenstein”. Impiegato da Sassi come pseudonimo per la sua attività di paroliere musicale e come titolo della rivista di “tecnologia, poesia e mercato” da lui fondata insieme a Sergio Albergoni nel 1971, il “metodo Frankenstein” consiste in una strategia critica per compiere “operazioni” e “attività” (fig. 1)⁴: un paradigma che smonta e riassume frammenti eterogenei di discipline, saperi e pratiche, interroga fenomeni contemporanei con l’ambizione di rivelare le strutture profonde e le contraddizioni ideologiche che governano il rapporto degli individui con la natura, la città e la società. L’intenzione di fondo non è dissimile da quella di Herbert Marshall McLuhan espressa in *The Mechanical Bride*, dove dichiarava la volontà di “use the new commercial education as a means to enlighten its intended pray”, indicando a Sassi e agli artisti attorno a lui una chiara direzione⁵: quella di un “Frankenstein” come “nuovo Prometeo” che, ribellandosi, illumina e salva l’umanità. Nel suo operare al crocevia tra marketing culturale, tecnologia e critica sociale, Sassi stesso potrebbe incarnare questa doppia figura, muovendosi costantemente tra logiche di mercato e disvelamento delle loro conseguenze⁶. Fondato sul “metodo Frankenstein”, “Pollution” è costruito attorno al concetto di inquinamento, da considerare oltre la consueta accezione di deterioramento ambientale per diventare invece metafora di mutazione ed emancipazione⁷, secondo una linea di pensiero annunciata già da Allen Ginsberg in occasione del primo *Earth Day* a Filadelfia: “Earth pollution identical with Mind pollution – consciousness Pollution identical with filthy sky”, aveva recitato⁸. L’indagine si estende così alla capacità della natura, della città e dei linguaggi artistici di configurarsi come entità ibride, i cui limiti sono spinti oltre loro stessi per indicare nuove modalità di esistenza – “mutante” è proprio la denominazione usata per illustrare l’essenza di quelle entità a cavallo tra “tecnologia, poesia e mercato”⁹. Sono invitati a parteciparvi venticinque tra artisti, architetti e gruppi musicali scelti non per costruire un insieme coerente, ma per contribuire alla produzione del “Frankenstein” a partire da relazioni di amicizia

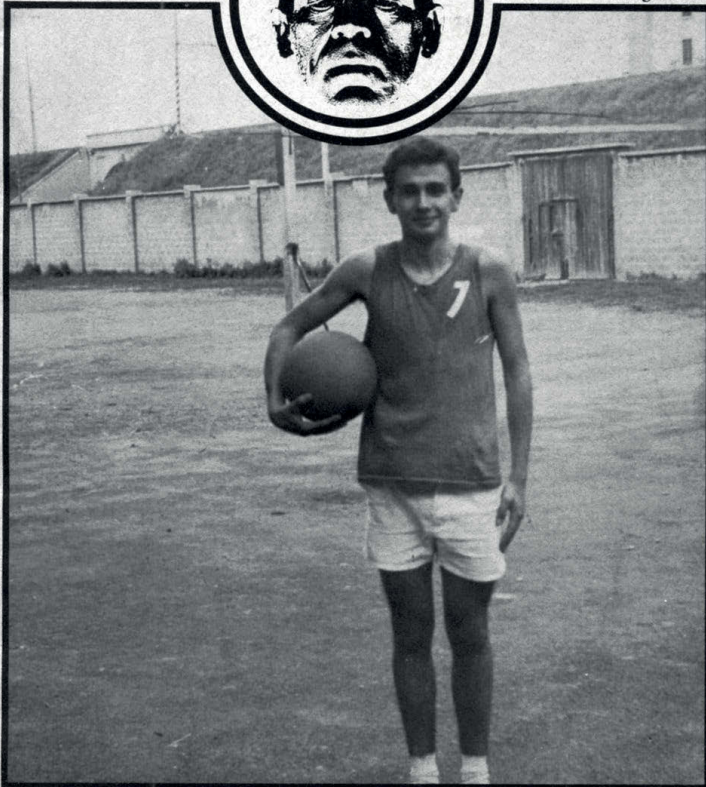
Frankenstein

Trimestrale di
tecnologia,
Poesia e mercato

Spedizione in
abbonamento postale
gruppo IV

Anno I numero 1

Giugno 1971



1 "Frankenstein. Trimestrale di tecnologia, poesia e mercato", a. I, 1, giugno 1971, copertina

e collaborazione già consolidate¹⁰. Coinvolti in un gioco di “contaminazioni” che conducono sino al “paradosso” e talvolta alla contestazione dell’evento stesso¹¹, gli interventi definiscono i lineamenti di una “nuova estetica”, come evidenziato nel sottotitolo. La contaminazione emerge come chiave interpretativa centrale di una natura che, ormai spinta al limite della sua sussistenza, si converte, per sopravvivere, in artificio; degli spazi urbani che, ormai congestionati, si trasformano in campi di sperimentazione di nuove forme di spazio pubblico; infine, dell’arte che, ormai libera dai compartimenti disciplinari, si sovrappone alla vita coinvolgendo il gioco, la musica e, infine, l’abitare stesso. Nella polifonia di inquinamenti, “Pollution” ricombina frammenti di città, natura e artificio in un ambiente contaminato al punto da divenire irricognoscibile, tramutatosi ormai in un *living environment*.

Nell’articolazione del “Frankenstein”, l’installazione di “Pollution” viene declinata come una combinazione di interventi diversi dotati di una propria autonomia critica, generando una nuova forma di “collage”. Il medium d’avanguardia artistica viene esplicitamente elevato a linguaggio operativo dai curatori sia per la superficie bidimensionale del catalogo sia per quella tridimensionale dell’installazione, attuando una pratica spaziale che coinvolge non solo le opere ma anche i luoghi, i corpi e i comportamenti.

“Pollution” esce dai confini fisici e concettuali della galleria e del museo per creare contaminazioni nella città e diventare un “intervento sulla dimensione urbana”¹². Questa scelta colloca “Pollution” nel solco di una tradizione sperimentale già consolidata alla fine degli anni sessanta con le “mostre aperte”¹³ che avevano spinto l’arte fuori dalle gallerie, come “Arte Povera + Azioni Povere” (Amalfi, 1968) o “Campo Urbano” (Como, 1969). Tuttavia, mentre quelle iniziative erano diffuse in vari luoghi delle città con opere *site-specific* che entravano in dialogo con gli spazi urbani costruendo un percorso espositivo a cielo aperto, “Pollution” si condensa in un’unica piazza trasformandola in un emblematico “campo” di intervento. Definito attraverso l’aggiunta

di una pavimentazione, il “campo” determina una centralità dal carattere teatrale che gli artisti sono chiamati ad animare con i loro interventi (fig. 2). In questo senso, il “Frankenstein” di “Pollution” viene declinato da Palazzoli in una “operazione”¹⁴, nel significato più pieno del termine, se si pensa che nella sua radice etimologica, essa contiene l’*opus*, ovvero un’opera da intendere non come oggetto concluso ma come processo attivo e dinamico. “Pollution” incorpora questa accezione inserendosi nella direzione culturale delineata da Palazzoli sin dal 1967, quando aveva organizzato la mostra “Con temp l’azione” in forma di una serie di azioni nella città di Torino e aveva riletto le affissioni di “Parole sui muri”, a Fiumalbo, come una *manifestAZIONE*¹⁵.

2 “Pollution. Per una nuova estetica dell’inquinamento”, 3-14 ottobre 1972, Bologna (Archivio Daniela Palazzoli, fotografia di Gianni Ummarino)



Nel declinare contemplazione, manifestazione e operazione in parole composte dal termine “azione”, l’evento diventa un atto che coinvolge artisti e pubblico, in una diretta derivazione della partecipazione civile agli avvenimenti politici del ’68. E, come quegli avvenimenti, esso produce effetti immediati e temporanei sulla città e sulle persone, trasformando i visitatori da semplici fruitori a “operatori”. Non è quindi un caso che questa prospettiva fosse stata anticipata da architetti come il gruppo UFO e Ugo La Pietra presenti in “Pollution”, che avevano trasmutato gli spettatori in “operatori”, invitati a partecipare, modificare ed essere modificati dall’esperienza stessa¹⁶. In questo modo, il concetto di collage tridimensionale si allarga a includere i luoghi, gli “operatori” e i loro comportamenti, in virtù della visione della mostra come piattaforma di interazione, dove la piazza diventa al tempo stesso palcoscenico e dispositivo critico.

È questa prospettiva progettuale, al di là del contesto politico e culturale di “Pollution”¹⁷ e dell’analisi degli interventi dei suoi singoli “operatori”, a essere al centro di questo saggio, al fine di indagare i ribaltamenti concettuali e l’assemblaggio di intenzioni che hanno trasformato l’evento in un laboratorio per una visione composita alla “Frankenstein” di nuove relazioni tra natura, città e società.

Per una “snatura” da abitare

L’essenza mutante della natura e il suo sconfinamento nell’artificio costituiscono il supporto teorico e pratico di “Pollution”, da inquadrare nel contesto più ampio dei dibattiti e delle sperimentazioni contemporanee, quando alcuni artisti si erano interrogati sulla dimensione “artificialista”¹⁸ della vita umana e critici d’arte avevano illustrato l’amplificazione della definizione di natura da intendere nella sua condizione “meccanizzata o elettronicamente integrata”, oltre a quella “allo stato selvaggio”¹⁹. L’artificio, lungi dall’essere negazione o antitesi della natura, è ormai visto come parte integrante della sua stessa definizione e addirittura *conditio sine qua non* della sua sopravvivenza. Nel suo titolo e nel suo tema, l’evento

entra nuovamente in risonanza con la visione di McLuhan, in particolar modo con la sua interpretazione della Terra trasformata in un “Pianeta Pollutio” interamente alterato da un inquinamento divenuto ormai condizione ineludibile della vita contemporanea: “Fino al momento del lancio dello Sputnik la gente aveva pensato che la natura era [sic] la vera responsabile del pianeta [...]. E per quello che riguarda il pianeta non ci siamo che noi sul ‘Pianeta Pollutio’, una nave spaziale”²⁰.

Dopo le denunce ambientaliste dell’inquinamento del fiume Lambro, dopo il primo *Earth Day* e dopo le apocalittiche conclusioni di *The Limits to Growth*, la natura-artificio presentata in “Pollution” diventa il fondamento di vita capace di generare e incarnare il cambiamento. Se si prende come punto di partenza la completa trasformazione della natura in artificioso, come illustrato nelle distopiche vignette del fumettista editoriale Ron Cobb²¹, scelto da Sassi per illustrare il suo contributo nel catalogo di “Pollution”, risulta comprensibile l’interrogativo di fondo dell’evento di Bologna: quale forma di vita, naturale e artificiale, è ancora possibile nelle città riconosciute ormai come “inabitabili”²²?

Mentre in altri contesti nazionali e internazionali la mutazione della natura in artificioso che invade territori, scorre nei fiumi e penetra nel cibo²³ è fenomeno da cui proteggersi con gonfiabili e cupole, polmoni artificiali e filtri abitabili²⁴, a Bologna viene invece elevata a principio fondativo dell’evento. Una pavimentazione di 10.000 piastrelle quadrate di 33 × 33 cm prodotte da Iris Ceramica è sovrapposta ai blocchi del selciato adibito a parcheggio della piazza Santo Stefano. L’intervento mira, tramite un’azione di temporanea occupazione urbana, a strappare alle macchine la piazza e restituirla alla cittadinanza, sulla scia delle iniziative e delle manifestazioni che, dalla fine degli anni sessanta, avevano promosso la pedonalizzazione di alcune aree del centro storico di Bologna²⁵. L’aggiunta di una pavimentazione è atto primordiale che sembra indicare l’origine di un’architettura alternativa. Nessuna capanna vi è infatti sovrapposta con l’aspirazione di diventare una permanenza da

“pollution”: per una nuova estetica dell'inquinamento

Questo articolo di Gianni Sassi è apperso in apertura del catalogo POLLUTION. Nell'articolo, Sassi espone le premesse da cui è nata l'idea della manifestazione POLLUTION a Bologna, una manifestazione che ha avuto un evidente contenuto promozionale nei confronti del materiale ceramico, ma che è stata allo stesso tempo un gesto promozionale nei confronti di una critica alla questione ecologica. Lasciamo al lettore il rilevare

il legame diretto fra l'articolo - i contenuti di POLLUTION - e l'interesse che HUMUS documenta nella seguente sezione sulla «qualità della vita». Lasciamo al lettore anche il rilevare il carattere e di novità che POLLUTION ha rappresentato verso una concezione dell'attività promozionale definitivamente superata, anche se ancora coltivata su larga scala.



24

3 “pollution”: per una nuova estetica dell'inquinamento, in “Humus”, quadrimestrale di cultura, strategia e tecnica della ceramica, edito e distribuito dalla Fondazione Iris, 1, aprile 1973, p. 24

tempi lunghi. Tutta l'*opera-azione* è condensata nella superficie attentamente studiata per diventare l'allestimento di una nuova forma di *manifestAZIONE*.

Sulla superficie delle piastrelle è applicata la fotografia di una zolla di terra costruita artificialmente nello studio del fotografo Emilio Fabio Simion²⁶ a riprodurre una natura “sotto cellophane” (fig. 3)²⁷. Prodotto industriale per eccellenza, la piastrella rappresenta la natura e diventa la sua immagine artificiale. Non più oggetto funzionale, essa si fa supporto concettuale per una *con temp l'azione* che interroga la percezione stessa della natura e il suo grado di antropizzazione, secondo una linea di pensiero che Cobb aveva sintetizzato nella vignetta, scelta non a caso da Sassi per illustrare i suoi intenti, raffigurante una strada panoramica in un paesaggio di detriti e rifiuti in cui la natura è riprodotta su cartelloni pubblicitari (fig. 4). “La natura come ‘intoccato’ è solo un concetto filosofico [...]. Essa sussiste solo come una variabile dipendente del ‘sistema artificiale’ umano. [...] La natura è un prodotto”²⁸, sono le apodittiche affermazioni da slogan pubblicitario del catalogo di “Pollution” che suggeriscono la possibilità di costruire una natura “usabile”²⁹ dove poter “camminare, vivere e sopravvivere al futuro”³⁰, un’entità manipolata dagli esseri umani e talmente alterata da poter essere vista come una “snatura”³¹.

Dove il cemento è inzuppato di sangue, lì cresce una bella piccola foresta in miniatura di felci di plastica, un bel praticello, un bel “ciuffo” di piante, sane, pure, eterne, verdi d’inverno, d’estate e d’autunno, senza vespe, senza mosche e senza zanzare, senza ferite, senza crepe, senza croste, senza vita, senza morte, senza marcio e senza pus,

aveva scritto Ettore Sottsass jr. a proposito dei tappeti di uno degli “operatori” invitati in “Pollution”, Piero Gilardi³².

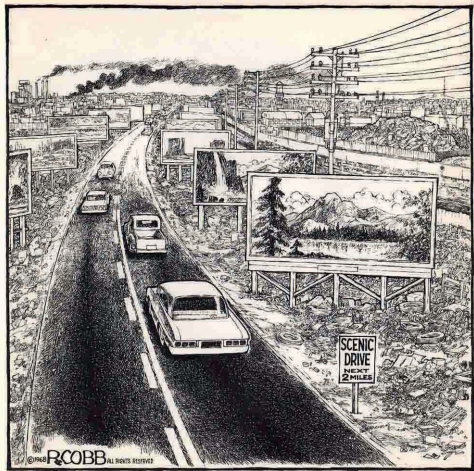
Riproduzione della riproduzione di un artificiale allestimento, moltiplicata 10.000 volte, l’immagine della zolla di terra si perde in una stratificazione di riproduzioni che ne annullano ogni

pretesa di autenticità, per tramutarsi in artificio. Esse definiscono, come riconosciuto dai curatori, un emblematico “campo”³³ prodotto non da processi organici ma dalla logica industriale. Disposte ordinatamente in modo da formare ripetizioni di pattern geometrici, le piastrelle annullano ogni disordine tipico della natura “allo stato selvaggio”, al punto da rivelarsi quale “campo arato”³⁴ e “meccanizzato”: altro “Frankenstein”, paradossale simbolo di rigenerazione urbana e sociale. Su questa superficie, la natura che vi abita non può che essere un’altra “snatura”: le siepi in metacrilato di Gino Marotta, i soffici sassi di Piero Gilardi, gli animali geometrici termoformati di Claudio Parmiggiani, gli ecosistemi artificiali per formiche di Armando Marrocco, i tronchi d’albero trasformati in “controambienti”³⁵ urbani di Antonio Paradiso, le registrazioni sonore di Laura Grisi e il “monumento ai Regni” di Andrea Raccagni (fig. 5).

Alle radici del campo

Nella sua accezione di “campo”, “Pollution” entra in dialogo con i territori dell’arte, dell’urbanistica e dell’architettura se si pensa, oltre a “Campo Urbano”, anche all’affermazione della nozione di “urban field” nel 1965³⁶ e al progetto degli Archizoom di un “campo neutro” del 1969³⁷. La declinazione fornita da Attilio Marcolli nel suo corso di *Educazione alla visione*, già usato a fondamento teorico di “Campo Urbano”³⁸, aiuta a fare luce sul significato più profondo del “campo” di Bologna quale spazio alternativo alla città che genera “relazione”, “tensione”, “movimento”, “continua trasformazione”³⁹. In “Pollution”, le linee di forza, i poli e gli addensamenti generati dal collage trasformano la città in un dispositivo attivo sino a farlo diventare “discorso sull’ambiente e sulle categorie con cui siamo soliti pensare l’ambiente”⁴⁰.

Nella sua accezione di pavimentazione aggiunta a una superficie, sia essa naturale o artificiale, il “campo” di “Pollution” è da inquadrare nelle sperimentazioni artistiche condotte, tra gli altri, da Carl Andre e Luciano Fabro che avevano permesso di commisurare lo spazio e mantenerlo. Eppure,



4 Ron Cobb, vignetta, 1968, pubblicata in Palazzoli 1972, p. 8

5 Armando Marocco, *Habitat per formiche*; Gino Marotta, *Siepe artificiale*, pubblicate in Palazzoli 1972, pp. 26-27

ARMANDO MAROCCO
Habitat per formiche



L'uomo e la formica
Formiche vive
● Il comportamento degli insetti e il loro linguaggio
● L'elemento dell'organizzazione perfetta
● Paragone tra la superiore organizzazione delle formiche e lo stato sociale dell'uomo
● Proposta per una nuova società umana organizzata — muovendo dal ciclo svilupparsi delle formiche — e sviluppandone le strutture in chiave

avveniristica e in agglomerati sociologici perfetti. Non si può dire certo che gli uomini siano organizzati con equilibrio di socialità — essi risultano divisi da interessi e beni mal distribuiti — le formiche con i loro sistemi di vita possono insegnarci molte cose se guardate con la giusta attenzione — possono aiutarci a togliere il strascico dalla vita di ognuno di noi e ritrovare le fonti più autentiche dell'uomo nella società.

GINO MAROTTA
Siepe artificiale



**isolez pour l'avenir
avec le Styropor®**

Le passé est le meilleur garant de l'avenir!
Depuis plus de 50 ans, les Polystyrènes Expandés, fabriqués
à partir du STYROPOR et judicieusement utilisés,
ont conservé l'intégrité de leur pouvoir isolant,
de leur résistance et de leur efficacité.

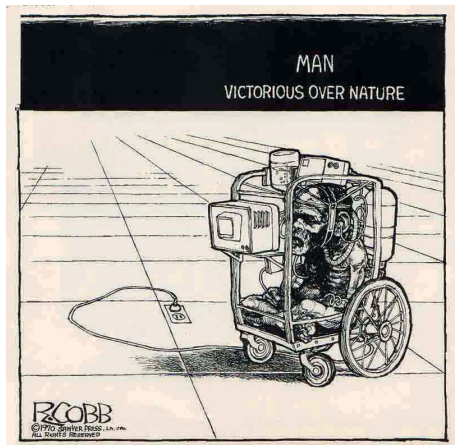
Pour tous les climats, dans toutes les applications:
toits terrasses, sols flottants, murs et cloisons.

© Marque déposée propriété de la S.A.S.P.

DISPERSIONS PLASTIQUES S.A.
5, rue Néron - Paris 16^e
Tél. 704-81 85 et 86
FAX 704-81 87
Börsche Anilin- & Soda-Fabrik A.G.
Ludwigshafen am Rhein
67082
Etablissement Kuhlmann
Paris 16^e

6 Styropor, locandina pubblicitaria,
in "L'Architettura d'oggi", 122,
1965, p.n.n.

7 Ron Cobb, vignetta, 1970,
pubblicata in Palazzoli 1972, p. 9



applicare una pavimentazione alla scala della città e all'intera superficie di una piazza storica è operazione architettonica che apparenta "Pollution" a una linea di sperimentazione "radicale", secondo una denominazione che proprio in quegli anni entra nei dibattiti attraverso le parole di Germano Celant e la voce della rivista "Frankenstein"⁴¹. Se la radicalità cui fa riferimento Celant nel 1971 spinge la definizione di architettura al di là della sua consistenza da edificio verso territori concettuali e comportamentali⁴², quella presentata in "Frankenstein" punta, proprio nello stesso 1971, a spostare l'attenzione "alle radici, ai fondamenti dell'universo"⁴³, per "disegnare una nuova strategia [...] estetica, urbanistica, economica, civile"⁴⁴. Ribaltando le relazioni consolidate della natura "allo stato selvaggio" secondo un *détournement* di matrice fluxiana, è chiaro come quelle radici evocate in "Frankenstein" siano da riconoscere, sulla zolla artificiale di "Pollution", nella "tensione" e "relazione" tra persone e operazioni per infine concepire un nuovo genere di spazio a partire da esse. Le annotazioni in "Frankenstein" si combinano con quelle di Celant per tratteggiare i lineamenti di un'architettura radicale di superficie che trova la sua fondazione su basi comportamentali. Nel corso degli anni sessanta, locandine pubblicitarie di materiali plastici per l'isolamento di pavimenti, pubblicate in riviste di architettura, avevano già raffigurato pavimentazioni di lastre quadrangolari prive di edifici su cui aleggiava una fantascientifica città flottante⁴⁵; vignette politiche avevano fatto intravedere il destino della Terra ridotta a una superficie a maglie quadrate cui connettersi tramite prese elettriche per una vita solitaria e meccanizzata (figg. 6-7)⁴⁶; spesse piattaforme multifunzionali, le cosiddette "dalles", erano state costruite a Parigi per creare nuove forme di occupazione del territorio⁴⁷. Ma è tra il 1969 e il 1971 che vengono sviluppati due sistemi di pianificazione territoriale radicale in forma di superfici continue a maglie quadrate applicate sulla crosta terrestre al fine di far intravedere modalità di vita alternative, per un nomadismo senza più alcuna delimitazione fisica

dell'architettura⁴⁸. Se Archizoom immagina la configurazione ultima della città, ormai ridotta a un piano *No-Stop*, continuo e illimitato, dove le merci e le relazioni sociali possono scorrere senza ostacoli, come sul nastro trasportatore emblema della produzione industriale contemporanea⁴⁹, Superstudio preconizza una *Supersuperficie* per una società liberata dal lavoro e dal sistema capitalistico di produzione-consumo, e in cui la produzione sia soltanto quella degli alimenti necessari alla sopravvivenza di un'umanità felice. Un frammento della visione di Superstudio è messo in scena proprio qualche mese prima dell'inaugurazione di "Pollution", tra il 26 maggio e l'11 settembre 1972, a New York presso il MoMA, per rappresentare "an alternative model for life on the earth"⁵⁰. Il "campo arato" di "Pollution" entra in un dialogo a distanza con quei progetti radicali. Eppure, nessuna tecnologia, come quella invece immaginata da Archizoom e Superstudio, nutre il "campo". Il supporto imprescindibile per la concretizzazione della visione di Sassi non può che essere l'industria, criticata nella sua produzione contemporanea che ha persino intaccato l'ecologia, ma che appare comunque capace di far intravedere un "nuovo modello di sviluppo"⁵¹. È proprio questo il progetto culturale di Sassi per Iris Ceramica e la stessa politica aziendale perseguita in quegli anni con il riuso degli smalti - "Ecologia = Economia" è l'emblematico slogan coniato dal fondatore di Iris Ceramica, Romano Minozzi⁵². "La crisi del 'sistema mondiale' non è un fatto estetico, è un fatto politico da portare nelle piazze"⁵³, spiega Sassi trasformando il "campo arato" in una piattaforma politica e più in generale dimostrando la possibile forma che la questione politica può assumere nella città o, utilizzando le parole di uno degli "operatori" invitati in "Pollution", come si può "nascondere la lima della sprezzatura nella panna montata dello spettacolo"⁵⁴. Nella sua configurazione di "campo arato" la superficie di "Pollution" potrebbe quindi proprio alludere a una rinascenza che coinvolge l'industria, gli esseri viventi e i loro ambienti in attesa che un fiore di Iris, quello scelto come nome

e simbolo dalla società di ceramiche, vi sbocci come simbolo e messaggio di una nuova forma di natura-artificio⁵⁵. Nell'ideale genealogia del "campo arato", dopo le visioni di Archizoom e Superstudio, si incunea un ultimo riferimento di origini radicali. Nel suo concentrarsi alla scala della piazza, il "campo" può essere visto come una concretizzazione temporanea dell'"ambiente significante"⁵⁶ che nel 1972 Rem Koolhaas ed Elia Zenghelis avevano messo a punto nel loro "metaphoric planning"⁵⁷ per un *Exodus* volontario dalla città storica. Lasciato libero per cinque giorni, il "campo" di piastrelle a Bologna è una superficie in attesa su cui si proietta la potenzialità dell'*opera-azione* naturale-artificiale: una superficie vuota "consegnata come teatro di azione di interventi"⁵⁸.

Living environment

Soglia esperienziale delimitata nel tempo e nello spazio, abitato da dispositivi vitali, interattivi e mutevoli, il "campo" di "Pollution" accoglie esseri che vivono e inter-agiscono come attori consapevoli del proprio ruolo⁵⁹. Esso concretizza così la visione della città, diffusa a cavallo tra la fine degli anni sessanta e l'inizio degli anni settanta, come un "open space"⁶⁰ dove persone, animali e oggetti sono coinvolti in processi di co-generazione urbana senza che alcun muro ne frazioni e organizzi la vita.

A differenza dell'esistenza alternativa sottratta agli spazi alienanti della città proposta attraverso i vari igloo, grotte e deserti esposti nelle gallerie, il "campo" di "Pollution" si concretizza in un territorio reale e condiviso, un habitat di piastrelle da cui ripensare la città e le sue relazioni come un *living environment* per una nuova *estetica dell'abitare*. Sembra proprio questa la principale preoccupazione di Sassi in "Pollution" se si considera che appena un anno dopo l'evento, nel 1973, organizza due padiglioni espositivi per Iris Ceramica in forma di "habitat" sperimentali, pensati per "recuperare un legame autentico e tangibile con la natura", in cui la cellula abitativa, chiusa e privata, viene declinata come luogo pubblico

e aperto di scambio, incontro tra persone e materiali, assumendo l'emblematica denominazione di *Agorà*⁶¹. Anche il catalogo delle piastrelle prodotte da Iris Ceramica, con le fotografie scattate da Simion secondo il progetto di Sassi, diventa l'occasione per pubblicizzare, oltre il prodotto, l'habitat che esso permette, con bambini che giocano con i sassi di Gilardi in un nuovo spazio di natura-artificio. Piastrelle da interno applicate all'esterno e habitat come luogo pubblico e aperto sono i decisivi ingredienti della città alternativa fatta intravedere da "Pollution": un infinito spazio interno, se si volessero usare le parole di Archizoom per la loro *No-Stop City*⁶².

Nella piazza Santo Stefano, tornata a essere un artificiale paradiso naturale, opere, animali e persone si muovono in libertà – la collocazione delle opere fu "decisa all'ultimo momento"⁶³ –, si spostano e si dissolvono nell'azione, contaminando e rigenerando il senso dello spazio urbano e facendo sentire le forze – politiche, sociali, artistiche, urbane – che lo attraversano. Abitano qualsiasi punto del "campo", creando concentrazioni spontanee e temporanee di figure, animate e non, che sostituiscono l'ammasso di edifici della città. Il parcheggio di macchine è ormai *détourné* in un passaggio di oggetti ed esseri viventi capaci di concretizzare, anche se solo per qualche giorno, il nomadismo immaginato da Superstudio e Archizoom.

È la maniera di abitare la città a essere messa in discussione, e in particolare l'immobilità delle strutture sociali e urbane, quelle che ancora appaiono nella visione di Koolhaas e Zenghelis, fissate nelle due figure intente a pregare sulla superficie a maglie quadrate, in favore invece della concezione di uno spazio urbano come processo in continuo mutamento. In questo contesto, "Pollution" celebra l'*homo ludens* come figura emblematica di un'umanità capace di reinventarsi attraverso il denominatore comune della funzione ludica che già Pierre Restany aveva riconosciuto negli esperimenti artistici contemporanei di alcuni degli "operatori" presenti all'evento, accomunati dalla ricerca dell'"impulso vitale di una 'énergie existentielle à l'état brut'"⁶⁴. I ribaltamenti visivi di Ugo La Pietra, le architetture di Gianfranco

Pardi o i riflessi di Amalia Del Ponte esplorano nuove prospettive di senso, invitano al movimento, al disequilibrio, al contatto; esse spingono a pensare a una città che può essere reinventata, riscoprendo un'innocenza e una celebrazione collettive (fig. 8). Le operazioni di UFO sono happening dal valore di un gioco ricreativo e soprattutto disvelativo per una riappropriazione della città e del territorio: con i tappi della Coca-Cola, il gruppo replica il Giro d'Italia come "forma di urbanistica ancora possibile" al fine di liberare il territorio dal controllo del potere statale; con l'uomo sparato dal cannone il gruppo trasforma "una delle forme di architettura ancora possibile" in uno sforzo fisico eccezionale al fine di sorvolare la città storica e rifiutare quello che UFO riconosce come "il tanfo insopportabile dei tempi lunghi"⁶⁵. Catalizzatore di interesse, il pavimento spinge a essere abitato, creando una nuova forma di *Exodus* dove si osserva, si balla, si canta, si vive, si gioca. "Si sono divertiti soprattutto i bambini", recita un commento di Palazzoli (fig. 9)⁶⁶. Filo conduttore tra le diverse dimensioni di "Pollution" – architettonica, sociale, politica e artistica – è la ricerca della "qualità della vita"⁶⁷. Al di là di progettare spazi fisici, si tratta di immaginare modi collettivi di abitare, capaci di rispondere alle consumate relazioni tra ambiente e città e alla consapevolezza del carattere finito delle risorse. Contro il "metro puramente quantitativo dello sviluppo capitalistico", la "qualità della vita" diviene il fulcro per aprire nuovi scenari di vita collettiva e "un nuovo modello di sviluppo", come si legge tra le pagine della rivista "Humus", fondata da Sassi, edita e distribuita dalla Fondazione Iris come "quadrimestrale di cultura, strategia e tecnica della ceramica"⁶⁸. Nella città diventata "open-space" domestico, ogni punto offre l'opportunità di riscrivere i riti del quotidiano e di identificare nuovi "gradi di libertà" reinventando i rapporti tra lo spazio e il tempo: la collettività di "Pollution" si riposa nei metafisici letti-scultura di Mario Ceroli per una nuova forma di *Piazza d'Italia*; definisce nuove simbologie intorno agli altari barocchi di Federico Chiecchi; stabilisce nuovi orientamenti con le bussole di Piero Gamboni; misura la realtà

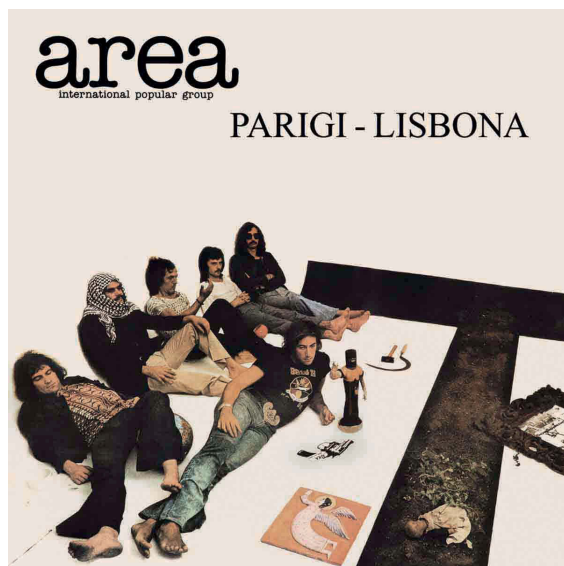




8 Amalia Del Ponte, *Presenza-
assenza*, in "Pollution. Per una
nuova estetica dell'inquinamento",
3-14 ottobre 1972, Bologna
(Archivio Amalia Del Ponte,
fotografia di Emilio Fabio Simion)

9 Ableo, *Cubo*, in "Pollution.
Per una nuova estetica
dell'inquinamento", 3-14 ottobre
1972, Bologna (Archivio Daniela
Palazzoli, fotografia di Gianni
Ummarino)

con l'*Evidenziatore* di Renato Mambor; si specchia negli spazi invisibili di Hidetoshi Nagasawa; cerca infine di fermare il tempo con le clessidre di Gianni Ruffi. Se la *Supersuperficie* puntava a sostituirsi alle strutture stesse di città, piazza, strada, il “campo” di “Pollution” offre, attraverso il principio della sovrapposizione e dell’inquinamento, una piattaforma per garantire spazi, oggetti e “situazioni” che favoriscano il “controllo degli individui sulle loro attività [...] e la capacità dell’uomo di determinare consapevolmente i propri fini sociali”, come spiega Sassi⁶⁹. Non sfugge come il tema di fondo, in entrambi i casi, sia quello di lasciare intravedere ciò che si cela sotto le convenzioni urbane. Le visioni di Superstudio – si pensi alla bambina che scopre la terra sotto la griglia della *Supersuperficie* – o l’immaginario di Sassi che emerge dalle copertine ideate per il gruppo rock degli Area, dove i musicisti giacciono distesi su un terreno frammentato tra natura e artificio (fig. 10), sono manifestazioni diverse della medesima tensione politica e poetica: quella di riscoprire una dimensione primordiale e tangibile, dove il gesto di sollevare il “pavé” dà l’avvio a una nuova possibilità esistenziale.



10 Area, *Parigi-Lisbona*, [1976] 1996
(fotografia di Emilio Fabio Simion, 1973)

Uno stroboscopio della realtà

Consegnando una radiografia dell'attualità più attuale e amplificando l'urgenza di una riflessione collettiva sul presente per la costruzione di un futuro alternativo, "Pollution" opera al pari di uno "stroboscopio", come suggerito in apertura al catalogo dell'evento⁷⁰. Si fa eco delle più recenti riflessioni economiche e ambientali, come quelle di *The Limits to Growth*, pubblicato appena sei mesi prima e citato nel catalogo⁷¹, contribuendo a sensibilizzare il pubblico sui limiti dello sviluppo e sui rischi di una crisi energetica – quella che effettivamente esploderà nell'ottobre 1973. È anteprima di album musicali destinati a segnare la storia – quello di Franco Battiato, suonato sul "campo arato", sarà diffuso nel gennaio 1973 con l'emblematico titolo *Pollution*. È concretizzazione nella città di visioni territoriali radicali, sino ad allora rimaste sulla carta o confinate entro i limiti chiusi dei musei. È assemblaggio delle operazioni di artisti di fama internazionale e di figure emergenti a costituire un frammento di controcultura. Infine, è megafono di immagini belliche che stanno scuotendo proprio in quegli anni il mondo occidentale, accogliendo nella sua copertina e nel suo manifesto una fotografia di Philip Jones Griffith, pubblicata nel 1971⁷² e raffigurante militari statunitensi sul campo vuoto di una portaerei nel Mar Cinese meridionale, in attesa di decollare per il Vietnam (fig. 11). Simbolo del distacco emotivo e dell'automazione che caratterizzano il conflitto, ormai trasformato in un rituale asettico, tecnologico e industriale (i piloti non vedono i volti delle vittime e non si trovano fisicamente nel territorio vietnamita)⁷³, la fotografia diventa, nel contesto di "Pollution", una denuncia visiva delle logiche di controllo e alienazione che l'evento stesso intende sovvertire. Da inquadrare nel filone di critica al militarismo e alla violenza della guerra in Vietnam, inaugurata nel 1967 da Sassi insieme all'amico Gianni-Emilio Simonetti, attraverso manifesti e telegrammi, la fotografia rivela il significato ultimo di "Pollution" quale operazione di sabotaggio semiotico. Dopo aver fatto intravedere un modo diverso di abitare la città, il "campo" di "Pollution" diventa il contraltare visionario e

da un'idea di Gianni Sassi
una pavimentazione del centro storico di Bologna
e venticinque modi di gestire una natura mutante:
ventitre artisti e due gruppi musicali.

realizzazione:
Carlo Burkhardt
coordinamento:
Daniela Palazzoli, Luca M. Venturi

«pollution»

per una nuova estetica dell'inquinamento

Bologna, piazza S. Stefano
il 14 ottobre 1972

da domenica 8 ottobre ore 19.00

ABLEO AGNETTI BONALLUMI CEROLI
CHIESCHI DEL PEZZO
DEL PONTE GAMBONE GILARDI GRISI
LA PIETRA MARCOCCO MAMBRO
MAROTTA NAGASAWA PARADISO
PARRI PARMIGGIANI POZZATI RACCAGNI
RAFFAELLI RUFFI SIMONETTI UPO

sabato 14 ottobre ore 21.00
concerti illi

SOLO AND ENSEMBLE «BATTIATO POLLUTION»

pacifico della portaerei. Spazio aperto che lascia ogni controllo all'esterno delle piastrelle, il *living environment* del "campo" è la piattaforma sperimentale di battaglie culturali. I concerti di Battiato e Solo and Ensemble, organizzati sul "campo" a chiudere "Pollution", condensano la forza eversiva sprigionata dalla piazza Santo Stefano, diventando l'esempio italiano e urbano di quanto qualche anno prima era accaduto nella campagna di Woodstock e nell'isola di Wight: la vita in un campo di una folla ormai libera dalle convenzioni sociali e urbane.

11 D. Palazzoli (a cura di),
"Pollution". Per una nuova estetica
dell'inquinamento, Iris Ceramica,
Bologna 1972

La redazione del testo è frutto di un lavoro congiunto delle due autrici: i paragrafi 1 e 4 sono stati redatti da Silvia Groaz, i paragrafi 2 e 3 da Beatrice Lampariello, mentre la conclusione è il risultato di una stesura condivisa. Silvia Groaz sviluppa i temi presentati in questo testo nel progetto di ricerca “Ephemeral City”, condotto all’interno del laboratorio Observatoire de la Condition Suburbaine (OCS) presso l’École Nationale Supérieure d’Architecture de Paris-Est (ENSA Paris-Est).

1 Palazzoli 1972, p. 4.

2 “Collage: ogni intervento gode di autonomia critica. Va letto o guardato ritagliandolo fuori dal contesto in cui viene presentato”, si legge nel catalogo (ivi, p. 2).

3 *Alcuni problemi* 1971, p.n.n.

4 Ivi. La testa di Frankenstein è scelta da Sassi quale logo della rivista e della casa discografica Cramps Records, da lui diretta. La denominazione di Frankenstein è presente all’interno dello stesso catalogo di “Pollution” (Sassi 1972, p. 8).

5 McLuhan 1951, introduzione, p.n.n. L’artista Gianni-Emilio Simonetti, amico di Sassi, ricorda: “Nessuno si avvide di ciò che stava avvenendo: una radicale ri-ontologizzazione della conoscenza. Avevamo intravisto i primi sintomi o, meglio, sentito i primi cigolii, nella *mechanical bride* di Marshall McLuhan, cercammo di tradurli in piattaforme visuali” (Simonetti 2019, p. 9).

6 Sull’attività culturale di Sassi, si vedano Marino 2013; Pollini 2019; Boragina 2021.

7 *Della polluzione culturale* è proprio il titolo dell’intervento di uno degli artisti invitati (Bonalumi 1972).

8 Ginsberg [1970] 2006.

9 La denominazione appare nella controcopertina del catalogo (Palazzoli 1972).

10 Gli artisti, architetti e musicisti invitati sono Ableo, Vincenzo Agnetti, Agostino Bonalumi, Mario Ceroli, Federico Chiecchi, Lucio Del Pezzo, Amalia Del Ponte, Bruno Gambone, Piero Gilardi, Laura Grisi, Ugo La Pietra, Armando Marrocco, Renato Mambor, Gino Marotta, Hidetoshi Nagasawa, Antonio Paradiso, Gianfranco Pardi, Claudio Parmiggiani, Andrea Raccagni, Piero Raffaelli, Gianni Ruffi, Gianni-Emilio Simonetti, UFO, Concetto Pozzati, Franco Battiato e Solo and Ensemble.

11 Pozzati 1972, p. 32.

12 Fondazione Iris, Lettera di invito agli artisti, 3 ottobre 1972. Milano, Archivio Agostino Bonalumi.

13 Bignami, Pioselli 2011.

14 Palazzoli 1972, p. 2.

15 Palazzoli 1967; 1968.

16 Si veda la definizione di “operatori-fruitori” coniata da UFO nel 1968 (Binazzi, Cammeo, Foresi, Gioli, Maschietto 1968) e quella di “operatore estetico” di La Pietra (La Pietra 1970).

17 Kittler 2021.

- 18 Ceroli, Kounellis, Marotta, Pascali 1969.
- 19 Dorfles 1968, p. 27.
- 20 La definizione di “Pianeta Pollutio” risale al 1971-1972. La citazione è qui ripresa da una traduzione apparsa in una delle riviste fondate da Sassi, “Humus”, quadrimestrale di cultura, strategia e tecnica della ceramica, edito e distribuito dalla Fondazione Iris (McLuhan 1973, p. 8).
- 21 Cobb è uno dei fumettisti più pubblicati nelle riviste statunitensi di ecologia e controcultura, ripreso anche dai giornali satirici del '68 francese. Si vedano, tra le altre, le riviste “L'Enragé” e “Action”.
- 22 Sassi 1972, p. 10.
- 23 Si vedano il primo manifesto dell'*Earth Day* del 1970 e l'evento *Fuoco e Fiamme*, organizzato da Bruno Munari nel 1970 a Sant'Angelo Lodigiano.
- 24 Si vedano, tra gli altri, la rappresentazione della “casa” di François Dallegret e Reyner Banham, i progetti di Haus-Rucker-Co e i *Salvataggi dei centri storici* di Superstudio.
- 25 A partire dal 1968, su iniziativa dell'allora assessore al traffico Pier Luigi Cervellati, aveva preso avvio una prima forma di pedonalizzazione delle zone più centrali della città, tra cui piazza Maggiore, piazza Nettuno e via D'Azeglio. Eventi quali la mostra “Bologna Centro Storico” organizzata presso il Palazzo d'Accursio nel 1970 avevano inoltre contribuito a sensibilizzare i cittadini sul problema del traffico nel centro urbano.
- 26 Simion 2018.
- 27 Sassi 1972, p. 10.
- 28 Ivi, pp. 10-11.
- 29 È questa la denominazione usata da Ettore Sottsass jr. a proposito dei tappeti di Gilardi (Sottsass jr. 1966, p. 51).
- 30 Ivi, p. 52.
- 31 Trini 1982.
- 32 Sottsass jr. 1966, p. 51.
- 33 Palazzoli 1972, p.n.n.
- 34 *Una fondazione di pochi mesi* 1973, p. 56.
- 35 *Antonio Paradiso* 1973, p. 56.
- 36 Friedmann, Miller 1965.
- 37 Archizoom 1970, p. 15. Si veda Gargiani 2007.
- 38 Golan 2018.
- 39 Marcolli 1971, p. 3.
- 40 *Una fondazione di pochi mesi* 1973, p.n.n.
- 41 Celant e Sassi collaboravano sin dalla metà degli anni sessanta all'interno della casa editrice Ed.912, fondata da Sassi, Albergoni e Simonetti.
- 42 Celant 1971. L'articolo di Celant è datato marzo 1970.
- 43 *Alcuni problemi* 1971.
- 44 Giampetruzzi 1973, p. 3.

- 45 Si veda, per esempio, la pubblicità di Styropor pubblicata in “L’Architecture d’Aujourd’hui”, 122, 1965, p.n.n.
- 46 Si vedano quelle pubblicate in Palazzoli 1972, p. 9.
- 47 Si veda Picon Lefèbvre 2013.
- 48 Su questi temi, si veda Lampariello 2013.
- 49 Cfr. Gargiani 2007; Aureli 2008.
- 50 È questo il sottotitolo del film realizzato da Superstudio in occasione della mostra americana.
- 51 “Ciò che deve essere messo in causa è quindi lo sviluppo capitalistico: in un punto imprecisato, ma in ogni caso entro il prossimo secolo, questa macchina sociale sfuggita ai suoi costruttori, questo autentico Frankenstein, spingerà il sistema socioeconomico mondiale fino al collasso. [...] L’imbroglio ecologico consiste proprio in questo: si utilizza l’allarme ecologico per inscenare lo spettacolo dello ‘squilibrio’ fra l’Uomo e la Natura” (Sassi 1972, pp. 8-10).
- 52 Minozzi s.d.
- 53 Sassi 1972, p. 11.
- 54 Simonetti 2019, p. 7.
- 55 Per la scelta del nome Iris Ceramica, nella presentazione della pagina internet dell’archivio storico della Fondazione si legge: “Tra tante idee spuntò Iris. Evocava un fiore, il ‘giaggiolo’ tipico delle rive del torrente Tiepido, nel modenese. Non solo, il nome deriva dalla parola greca Iris, dea dell’arcobaleno e messaggera degli dei. [...] Scendeva sulla terra per portare i suoi messaggi camminando sull’arcobaleno, che segnava il suo percorso. L’iride evoca perciò l’arcobaleno che unisce sette colori (rosso, aranciato, giallo, verde, azzurro, indaco, violetto) che saranno poi fondamentali anche nello sviluppo della produzione ceramica. [...] L’iride, inoltre, è parte dell’occhio che vede e sceglie”: <https://www.irisceramicagroup.com/group/storia/>, ultimo accesso 31 dicembre 2024.
- 56 Il concorso *La città come ambiente significativa* è indetto nel 1971 da “Casabella” e dall’Associazione per il Disegno Industriale di Milano. Nel 1974 il progetto di Koolhaas e Zenghelis è ricompreso nella prima monografia dedicata all’Architettura Radicale (Navone, Orlandoni 1974).
- 57 Koolhaas 1978, p. 104.
- 58 *Una fondazione di pochi mesi* 1973, p. 56.
- 59 La Pietra 1972.
- 60 Cit. in Gargiani 2007; Gargiani, Lampariello 2010.
- 61 I due padiglioni sono citati in Pollini 2019, p. 43. Nonostante siano menzionati anche nel sito di Iris Ceramica Group, la Fondazione non conserva alcuna informazione supplementare né documentazione.
- 62 Su questi temi, si veda Aureli 2019, p. 548.
- 63 Del Ponte 2024.
- 64 Restany 1966.
- 65 UFO 1972.

- 66 Palazzoli 1972, p.n.n.
- 67 Sul tema, si vedano le rubriche sulla “qualità della vita” pubblicate nella rivista “Humus”; anche in Kittler 2021.
- 68 Sigiani 1975.
- 69 Sassi 1972, p. 10.
- 70 Ivi, p. 7.
- 71 *Ibidem.*
- 72 Griffith 1971, p.n.n.
- 73 Così recita la didascalia della fotografia: “Yankee station, SOUTH VIETNAM US AIR FORCE VIETNAM. South China Sea. US Air Force. As part of the techno-war concept, the idea of an automated battlefield was widely touted. Aircraft carriers – floating airstrips, secure from the attack – would respond to requests for bombing. The pilots never saw the faces of those they killed and maimed. It was considered important to protect men from sights that could produce emotional reactions. 1971” (Griffith 1971, p.n.n.).

Bibliografia

- Alcuni problemi sulla classificazione delle scienze dette "prasseologiche",* in "Frankenstein", 1, giugno 1971, pp.n.n.
- Antonio Paradiso, in "Domus", 522, maggio 1973, p. 56.
- Archizoom, *Archizoom. Due allestimenti didattici a Roma e a Firenze*, in "Domus", maggio 1970, 486, pp. 13-15.
- P.V. Aureli, *The Project of Autonomy. Politics and Architecture within and against Capitalism*, Princeton Architectural Press, Hudson 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=mc2. Il progetto nell'epoca della relatività*, Actar Publishers, Barcelona-New York 2019, pp. 548-555.
- S. Bignami, A. Pioselli, *Fuori: Arte e spazio urbano 1968-1976*, Museo del Novecento, Milano 2011.
- L. Binazzi, P. Cammeo, R. Foresi, S. Gioli, T. Maschietto, *Effimero Urbanistico scala 1/1*, in "Marcatré", 37-40, maggio 1968, pp. 198-209.
- A. Bonalumi, *Della polluzione culturale*, in D. Palazzoli (a cura di), *Pollution. Per una nuova estetica dell'inquinamento*, Iris Ceramica, Bologna 1972, pp. 14-15.
- F. Boragina, *Editoria e controcultura: la storia dell'Ed.912*, Postmedia books, Milano 2021.
- G. Celant, *Senza titolo*, in "in. Argomenti e immagini di design", 2-3, maggio-giugno 1971, pp. 76-81.
- Ceroli, Kounellis, Marotta, Pascali. *4 artistes plus que nature*, Musée des Arts Décoratifs, Paris 1969.
- A. Del Ponte, e-mail alle autrici, novembre 2024.
- G. Dorfles, *Artificio e natura*, Einaudi, Milano 1968.
- Fondazione Iris, Lettera di invito agli artisti, 3 ottobre 1972, Milano, Archivio Agostino Bonalumi.
- Una fondazione di pochi mesi*, in "Humus", quadrimestrale di cultura, strategia e tecnica della ceramica, edito e distribuito dalla Fondazione Iris, 2-3, ottobre 1973, pp. 56-57.
- J. Friedmann, J. Miller, *The Urban Field*, in "Journal of the American Institute of Planners", 31, 1965, pp. 312-319.
- R. Gargiani, *Archizoom Associati 1966-1974. Dall'onda pop alla superficie neutra*, Electa, Milano 2007.
- R. Gargiani, B. Lampariello, *Superstudio*, Laterza, Roma-Bari 2010.
- L. Giampetruzzi, *Editoriale*, in "Humus", quadrimestrale di cultura, strategia e tecnica della ceramica, edito e distribuito dalla Fondazione Iris, 1, aprile 1973, pp. 2-4.
- A. Ginsberg, *Friday the Thirteenth* [1970], in *Collected Poems 1947-1997*. Allen Ginsberg, Harper Perennial, London 2006.
- R. Golan, *Campo Urbano. Como, 1969*, in E.L. Pelkonen (a cura di), *Exhibiting Architecture. A Paradox?*, Yale School of Architecture, New Haven 2018, pp. 47-56.

- P.J. Griffith, *Vietnam Inc.*, Collier Books, New York 1971.
- T. Kittler, *The Sceptical Ecologist: Gianni Sassi and Pollution, 1972*, in “900 Transnazionale”, 5, 2021, pp. 5-38.
- R. Koolhaas, *Delirious New York. A Retroactive Manifesto for Manhattan*, Oxford University Press, New York 1978.
- B. Lampariello, *Full Floor pour la vie métropolitaine du futur*, in R. Gargiani (a cura di), *L'architave, le plancher, la plate-forme. Nouvelle histoire de la construction*, PPUR, Lausanne 2013, pp. 850-860.
- U. La Pietra, *Allora: copro una strada ne faccio un'altra trasformo gli spazi originari cambio le condizioni di comportamento*, in L. Caramel (a cura di), *Campo Urbano*, Editrice Cesare Nani, Como 1970, p.n.n.
- U. La Pietra, *Il commutatore*, in D. Palazzoli (a cura di), *Pollution. Per una nuova estetica dell'inquinamento*, Iris Ceramica, Bologna 1972, pp. 23-24.
- A. Marcolli, *Teoria del campo. Corso di educazione visiva*, Sansoni, Firenze 1971.
- M. Marino, *Gianni Sassi. Fuori di testa. L'uomo che inventò il marketing culturale*, Castelvechi, Roma 2013.
- M. McLuhan, *The Mechanical Bride. Folklore of Industrial Man*, Vanguard Press, New York 1951.
- M. McLuhan, *Spacca il transistor se vuoi sopravvivere*, in “Humus”, quadrimestrale di cultura, strategia e tecnica della ceramica, edito e distribuito dalla Fondazione Iris, 6, 1974, pp. 4-10.
- R. Minozzi, Intervento RAI, s.d., <https://www.youtube.com/watch?v=6Ofb8qPggyA&t=85s>, ultimo accesso 30 dicembre 2024.
- P. Navone, B. Orlandoni, *Architettura Radicale*, Documenti di “Casabella”, Milano 1974.
- D. Palazzoli, *Per un'ipotesi di con temp l'azione*, Christian Stein – Il Punto – Sperone, Torino 1967.
- D. Palazzoli, *MAN IF EST ACTION*, in C. Parmiggiani, A. Spatola (a cura di), *Parole sui muri*, Geiger, Torino 1968, pp. 44-45.
- D. Palazzoli (a cura di), *Pollution. Per una nuova estetica dell'inquinamento*, Iris Ceramica, Bologna 1972.
- V. Picon Lefèbvre, *La dalle de La Défense et de Maine-Montparnasse*, in R. Gargiani (a cura di), *L'architave, le plancher, la plate-forme. Nouvelle histoire de la construction*, PPUR, Lausanne 2013, pp. 845-849.
- L. Pollini, *Gianni Sassi, il provocatore*, Tempesta Editore, Roma 2019.
- C. Pozzati, *Una rinnovata speculazione (estetica)*, in D. Palazzoli (a cura di), *Pollution. Per una nuova estetica dell'inquinamento*, Iris Ceramica, Bologna 1972, p. 32.
- P. Restany, *L'Homo Ludens contre l'Homo Faber*, in “Domus”, 441, agosto 1966, pp. 37-41.
- G. Sassi, *Per una nuova estetica dell'inquinamento*, in D. Palazzoli (a cura di), *Pollution. Per una nuova estetica dell'inquinamento*, Iris Ceramica, Bologna 1972, pp. 7-11.
- M. Sigiani, *La qualità della vita rivisitata*, in “Humus”, quadrimestrale di cultura, strategia e tecnica della ceramica, edito e distribuito dalla Fondazione Iris, 6, 1975, pp. 35-50.

E.F. Simion, intervista, 2018, https://www.youtube.com/watch?v=WbWGzPv_OIY, ultimo accesso 14 dicembre 2024.

G.-E. Simonetti, *Les feuilles mortes, ovvero la pensée sauvage*, in *Ed. 912, Manifesti Azioni Edizioni*, Edizioni dell'Arengario, Gussago 2019, pp. 7-10.

E. Sottsass jr., *Memorie di panna montata*, in "Domus", 445, dicembre 1966, pp. 49-52.

T. Trini, *Arte abitabile 1982*, in "Domus", 625, febbraio 1982, p. 50.

UFO, *Coccolina*, in D. Palazzoli (a cura di), *Pollution. Per una nuova estetica dell'inquinamento*, Iris Ceramica, Bologna 1972, pp. 46-47.

Per la coltivazione di un luogo ideale

**Gianfranco Baruchello
e l'esperienza
di Agricola Cornelia S.p.A.
1973-1981.**

**Pratiche e modelli
tra arte e agricoltura**

Maria Alicata

Sapienza, Università di Roma

It's not always that you understand what you're doing while you're doing it, it happens, or it happens at least to me, that I often understand the meanings of my actions afterwards (Baruchello, Martin 1983, p. 70).

Cercherò in questo saggio di tracciare alcuni confini, tuttora aperti in quanto oggetto di nuovi studi, entro i quali si è articolato e sviluppato uno dei progetti più complessi e stratificati di Gianfranco Baruchello, l'Agricola Cornelia S.p.A. La sua evoluzione ha infatti seguito sviluppi rizomatici e non lineari, talvolta spontanei e imprevisi, altre volte programmatici e politici. Questa esperienza ha indirizzato Baruchello verso una fase più matura e intima del suo pensiero, tanto da decidere di

Il presente articolo vuole riflettere sull'eredità e l'attualità dell'*activity* Agricola Cornelia S.p.A. di Gianfranco Baruchello, sostenendo come rappresenti una delle sue esperienze artistiche più complesse e stratificate. Fondata nel 1973 nella periferia romana, e costituendosi come una vera e propria società per azioni, unisce arte, agricoltura e allevamento, con l'intento di sfidare il mercato dell'arte e le istituzioni culturali a seguito della delusione causata dal fallimento politico del Sessantotto. Baruchello trasferisce dunque la propria pratica creativa nel campo del quotidiano, concependo gesti come coltivare barbabietole o allevare animali quali atti artistici e politici. In dialogo con le ricerche artistiche coeve – legate alle teorie duchampiane e alla Land Art –, Agricola Cornelia diviene un laboratorio di nuovi immaginari e "mitologie", in cui la dimensione ideologica degli esordi evolve verso una riflessione intima sul ruolo etico e pubblico dell'artista.

interromperla e approdare a una separazione disincantata tra arte e politica, per poi ritornare all'arte con un linguaggio rinnovato. Agricola Cornelia S.p.A. rappresenta, inoltre, un caso studio non convenzionale nella storia delle pratiche artistiche che si confrontano con il territorio, sia fisicamente che concettualmente. Questo articolo cercherà, in questo senso, di ricostruire le ragioni del progetto di Baruchello, per comprendere come abbia affrontato le questioni della restituzione e di un possibile ruolo pubblico ed etico per l'artista al di fuori del mercato dell'arte e dei circuiti istituzionali.

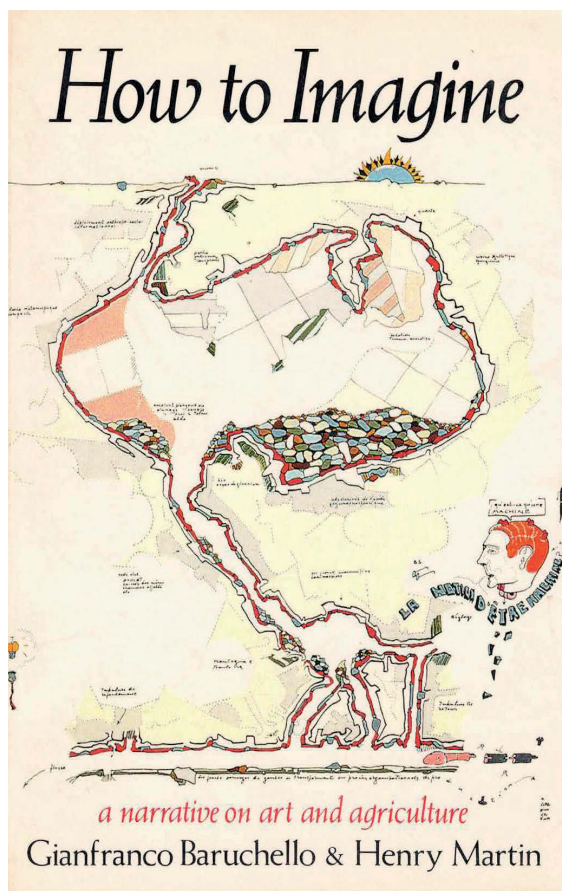
Tale progetto ha costituito una lunga *activity* che Gianfranco Baruchello ha intrapreso tra il 1973 e il 1981. Per meglio comprenderne la portata e la risonanza, desidero soffermarmi sul concetto di *activity*, parola che l'artista ha spesso utilizzato per definire "i progetti realizzati e non, che richiedono una durata più o meno lunga: da brevi 'esercizi' ai quali è data una scansione quotidiana a progetti protratti per anni"¹. La sigla S.p.A. indica una società regolarmente costituita in cui l'artista decide di mettere in relazione l'arte, l'allevamento e la coltivazione dei terreni².

Già affermato, attivo tra Europa e Stati Uniti dalla metà degli anni sessanta, con mostre in gallerie di rilievo come Sidney Janis a New York (1962), La Tartaruga a Roma (1964) e Cordier & Ekstrom a New York, Baruchello nel 1973 decide di lasciare la città per acquistare una casa con terreno alla periferia di Roma. Il racconto di questa esperienza è affidato al libro *How to Imagine: a narrative on art and agriculture*, edito solo in inglese nel 1983, che di fatto ha permesso di far conoscere questa complessa operazione artistica all'estero, ma non in Italia. Il volume è il risultato di una serie di conversazioni tra Gianfranco Baruchello e il critico Henry Martin, registrate su audiocassetta nella primavera del 1980³ (fig. 1).

Fu pubblicato due anni dopo la conclusione del progetto, quasi a suggerire che solo attraverso la distanza temporale sia possibile analizzare e rielaborare compiutamente otto anni di un'attività artistica, che per la propria natura si sottrae a una definizione univoca⁴. Redatto in prima persona e con un'impronta quasi diaristica, il testo si configura come il resoconto di questa lunga operazione, esaminata nelle sue implicazioni estetiche, politiche e artistiche, con particolare attenzione alle intenzioni e alle processualità alla base del progetto⁵.

How to Imagine costituisce un dispositivo per addentrarci nel processo di Agricola Cornelia S.p.A. attraverso l'intrecciarsi di elementi, un montaggio⁶ potremmo dire, di memorie personali, testimonianze storiche e politiche attraverso il resoconto di una lunga esperienza di arte e vita. La decisione di andare a vivere fuori città, infatti, nasceva anche da una delusione personale: finito il coinvolgimento nelle vicende politiche del 1968, e dopo

1 Gianfranco Baruchello, Henry Martin, *How to Imagine: a narrative on art and agriculture*, McPherson, New York 1983



lo scioglimento del gruppo extraparlamentare di Potere Operaio nel 1973, l'artista si ritrova in cerca di nuovi valori e ideali. Nello stesso anno Baruchello acquista una casa con un appezzamento di terra nella periferia nord di Roma, lungo via di Santa Cornelia, trasferendosi a vivere là con l'allora compagna Agnese; registra casa e terreno come Agricola Cornelia S.p.A. mediante una società regolarmente costituita "con lo scopo sociale di coltivare la terra"⁷. La società si propone di rivisitare i miti, i riti e le tradizioni agricole sotto l'aspetto di una *activity* artistica. Tale operazione era nata dal desiderio, maturato dopo la decisione di interrompere la sua militanza politica, di ritornare alla terra,

fonte di nuovi valori. Michael Principe nel saggio *Danto and Baruchello: From Art to the Aesthetics of the Everyday*⁸, spiega come Baruchello ambisca a entrare in questa nuova realtà mantenendo salda la sua posizione di artista.

Tuttavia, tale gesto non è da intendersi come una sorta di ripiego, di ritiro dal mondo in una dimensione separata e atemporale, in quanto l'artista stesso dichiara che

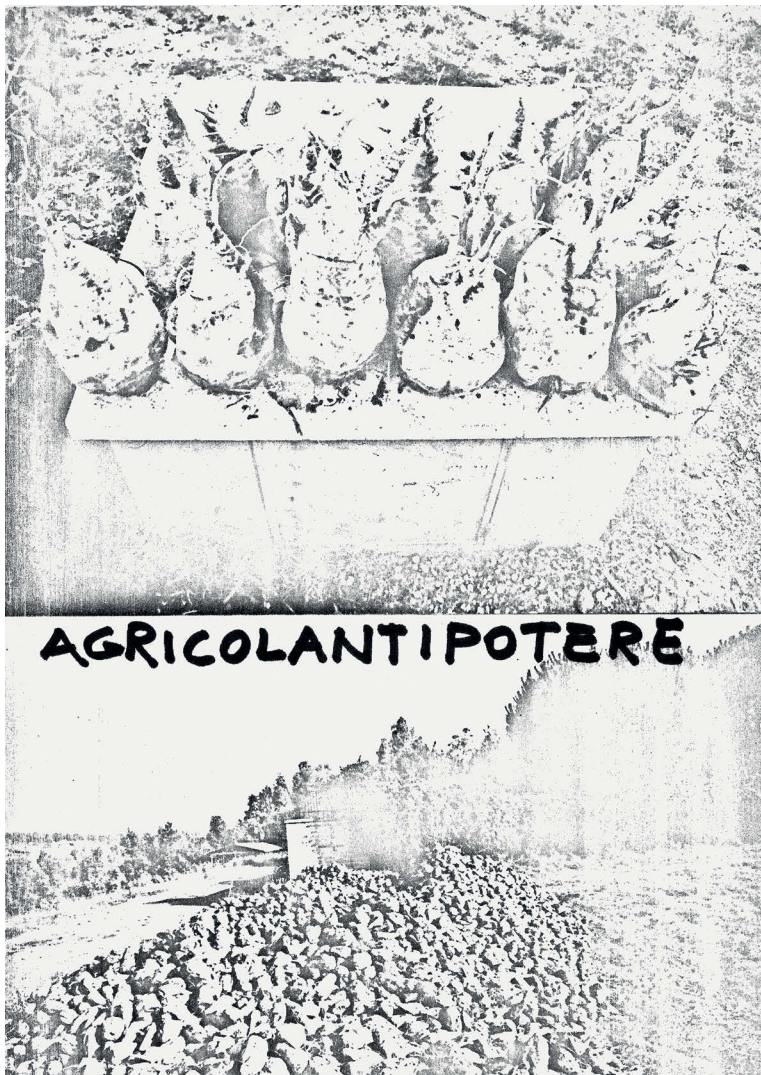
[...] at the time, all in all, I was still a very political sort of person, I'd been making films that I thought of as fundamentally political in their meanings, the paintings too were still full of political allusions, the facts they contained, their titles even, and so when Agricola Cornelia first began, it began in terms that were derived from these. It too had the pretense, the aspiration, for a while, of being a fundamentally political sort of gesture⁹.

Come chiarito da Baruchello nel testo ciclostilato e intitolato *Agricolantipotere* (1976), il trasferimento nella fattoria era una dichiarazione foucaultiana e indicava la posizione dell'artista contro il potere delle istituzioni, sia culturali che politiche, in quanto la "creatività è la capacità di sopravvivere oltre che alla natura, anche allo stato"¹⁰. Baruchello sosteneva che azioni come coltivare e vendere barbabetole da zucchero costituissero un vero atto creativo, un'operazione, al tempo stesso, sia in accordo sia in opposizione alla "natura", aggirando il controllo e l'interferenza del sistema dell'arte. Le barbabetole, ancor più dell'artista, erano le vere protagoniste: una fotografia del raccolto campeggiava sulla prima pagina del ciclostile (fig. 3).

Baruchello considera l'azione artistica seguendo l'intuizione che "lavorare la terra" possa rappresentare un modo per interpretare e raggiungere il vero significato di un'opera d'arte: "The idea [...] was to deal directly with the essence of an experience independently of the paintings"¹¹. Che cosa vuol dire per Baruchello gestire un'azienda agricola come



2 Gianfranco Baruchello,
Agricola Cornelia.
Bonifica del campo sud,
documentazione fotografica,
1975 (Courtesy Fondazione
Baruchello)



3 Gianfranco Baruchello,
Manifesto di Agricolantipotere,
ciclostile, 1976 (Courtesy
Fondazione Baruchello)

un progetto artistico? In che modo la sua attività di agricoltore si differenzia da quella più tradizionale dei suoi vicini? Per rispondere a tali quesiti, è utile seguire le sue parole per capire i nodi di un'operazione che non si lascia facilmente afferrare, in un continuo sovrapporsi tra arte, agricoltura, estetica e politica:

It too had the pretense, the aspiration, for a while, of being a fundamentally political sort of gesture. It was through politics that I'd first made a formulation of an idea of a trans-aesthetic dimension to art, it was in terms of politics and political consciousness that I'd first begun to conceive of art as exemplary moral discourse. [...] I was interested in the idea that farming this land could also be considered a work of art. Even the produce was a work of art¹².

Queste considerazioni sul significato politico dell'opera d'arte, e nello specifico della sua *activity*, lo portarono a confrontarsi con l'attualità del problema artistico. Infatti, Baruchello si pone solo geograficamente ai margini di un discorso istituzionale e sociale, dialogando anche con tendenze e ricerche artistiche che espandono gli orizzonti semantici dell'oggetto d'arte per cercare nuove forme di relazione con la realtà. L'attività agricola viene, inoltre, vissuta come una risposta politica alla Land Art, attraverso una posizione netta e radicale:

Agricola Cornelia became my way of responding to land art, it was an instrument of polemic with respect to land art, a way of openly expressing the sense of unease that I felt about land art, a way of calling its bluff and highlighting its confusions and its lack of any real understanding of the world we live in, its lack of any real understanding of the symbols it deals with. The disturbing thing about land art is that it's so completely aesthetic, and all on such a terribly wrong scale¹³.

L'artista non si sottrae a un esplicito riferimento all'intervento di Christo sulle Mura Aureliane a Roma nel 1974¹⁴:

And he does things like that here, too, here I mean in Rome, and at a time when there wasn't enough money and political determination to build new schools and housing. Rome has parts of its out-skirts that look like a South American bidonville, people are always out protesting in the streets and with the very best of reason. That was the situation five or six years ago when he packed up the entire Pincian Gate, and the morality of it is very dubious for me¹⁵.

Con queste parole, Baruchello non intende collocare l'Agricola Cornelia nella realtà politica e sociale dell'epoca con un intento didattico o ideologico, ma apre alla possibilità di concepire un'opera d'arte al di là delle categorie convenzionali, rispondendo con un intervento strettamente legato alla vita quotidiana. Una quotidianità che l'artista cerca di alimentare, arricchire e interrogare attraverso il dialogo con elementi "altri" rispetto al mondo dell'arte, come una mucca, una pecora o un raccolto di barbabietole. Le esperienze parallele della gestione dell'azienda agricola, della pittura, della realizzazione di film e ready-made, della scrittura e di altre pratiche creative si compenetrano in questi otto anni, trasformandosi l'una nell'altra in una modalità di produzione non gerarchica. Questo processo, nella sua globalità, riflette il pensiero e il metodo di lavoro di Baruchello, spesso basato sulla collaborazione e caratterizzato dalla fluidità del processo creativo¹⁶. Vivere a contatto con determinati spazi e attività, in questo senso, significa anche dissolvere visivamente ed emotivamente i confini della città, creando così uno spazio radicalmente libero per l'immaginazione.

L'insieme di Agricola Cornelia e delle operazioni realizzate a partire da questa esperienza risponde prima di tutto alla necessità dell'artista di produrre nuovi immaginari, accumuli di storie e miti, per essere utilizzati nelle opere che prenderanno forma nell'arco di quegli otto anni. Il periodo dedicato all'Agricola Cornelia S.p.A. diviene inoltre per l'artista una lunga parentesi creativa per mettere in questione e analizzare il proprio vissuto, la sua posizione rispetto all'arte e rileggere la propria esperienza politica. Allo stesso

tempo, costituisce una fase di grande creatività e produttività. Baruchello dichiara programmaticamente un'assenza, mostrando la volontà di ritirarsi in campagna per restare attivo e cominciare un'operazione di indagine su sé stesso e sul mondo che lo circonda, sui sistemi sociali della politica e dell'arte, per immaginare una nuova modalità di azione:

[...] my own deepest interest is in seeing a possible aesthetic in Agricola Cornelia through a recomplication of the idea of art. The thinking that leads me now through the experience of Agricola Cornelia is in fact an extension of an idea of testing

4 Gianfranco Baruchello,
Agricola Cornelia.
Il raccolto di barbabietole,
documentazione fotografica,
1976 (Courtesy Fondazione
Baruchello)





5-6-7 Gianfranco Baruchello,
Agricola Cornelia.
Il raccolto di barbabietole,
documentazione fotografica,
1976 (Courtesy Fondazione
Baruchello)



the power of art against the power of the much more potent social structures that stand adjacent to it¹⁷.

È interessante notare come l'artista tenga quasi "nascosta" l'Agricola Cornelia, come a volerla preservare dalla sua attività artistica "ufficiale", anche se tale impegno parallelo diviene ben presto una sorgente di ispirazione per tutte le sue altre opere. Mentre si occupa dell'azienda agricola, infatti, Baruchello continua incessantemente a scrivere, ad archiviare, a disegnare, a dipingere, ad assemblare, a fotografare e realizzare film. Alcuni di questi lavori documentano o riflettono l'attività della vita in campagna, come il film *Il grano* (1975), che registra la crescita quotidiana delle spighe riprese con una cinepresa fissa per un minuto al giorno per un mese; la serie di disegni su alluminio come *Agricola Cornelia. Cross Section with Underground System* (1978) o *Agricola Cornelia. An fornicatio et pollutio sint malae*

moraliter (1978); gli oggetti come *Eros Sélabeille* (1977). Sebbene essenziali alla proliferazione dell'immaginazione baruchelliana, questi lavori erano considerati dall'artista come "sottoprodotti", o "by-products" così come li definisce nel testo inglese¹⁸, della più ampia operazione madre, che era la *long-activity*¹⁹ dell'Agricola Cornelia S.p.A. (fig. 8).

Le opere realizzate in questi anni risentono delle sollecitazioni che derivano dalla quotidianità del vivere in campagna, anche se tale fonte di ispirazione non viene mai dichiarata esplicitamente o resa pienamente visibile, quasi come a volerla preservare. Mentre era in corso, l'operazione Agricola Cornelia non è stata quasi conosciuta. Pur partecipando a importanti esposizioni quali la personale alla Galleria Schwarz di Milano (1975), alla mostra "L'ambiente come sociale" alla Biennale di Venezia del 1976, alla Galleria La Margherita di Roma (1977), alla Galleria Buchholz di Monaco (1978 e 1979), in quegli anni Baruchello non ne parla, né tantomeno la mostra, se non in qualche raro accenno. Questo può essere considerato

un fatto distintivo e speciale dell'idea di non far diventare opera quello che era in corso: l'intenzione era proprio quella di sottrarsi al meccanismo dell'esposizione e della presentazione in senso critico e politico. Questo anche è un aspetto dell'antistituzionalità dell'Agricola Cornelia: sfuggire alle regole della presentazione mentre l'esperimento era in atto²⁰.

Ricordiamo che Agricola Cornelia è nei fatti una società regolarmente costituita (una S.p.A.) attraverso un atto notarile, con una sede, un contabile e un amministratore. Nei suoi spazi si svolgono regolari attività agricole, quali coltivazioni, zootecnia, operazioni di vendita, ognuna delle quali condotta dall'artista, che si trova in questo contesto a sviluppare nuove abilità fino ad allora per lui impreviste. In questo arco di tempo, egli scrive centinaia di pagine, registra acquisti e vendite in libri mastri, annota e archivia meticolosamente, diventa apicoltore, impara a distinguere una pecora malata da una sana e registra il verso degli uccelli notturni soltanto per poterlo riascoltare.



8 Gianfranco Baruchello,
*Agricola Cornelia: Cross
 Section with Underground
 System, 1978*

Smalti industriali, china,
 su alluminio, 40 × 40 cm
 (Foto Ezio Gosti, courtesy
 Fondazione Baruchello)

All'origine del progetto è presente Marcel Duchamp, amico e mentore, cui Baruchello ha sempre attribuito un ruolo fondamentale nella propria formazione. Duchamp, infatti, è una figura ricorrente nelle sue riflessioni, e sebbene egli constati quasi con rammarico il disinteresse dell'amico per la politica e per la natura, secondo Baruchello è proprio attraverso di lui che si deve valutare se l'Agricola Cornelia possa considerarsi o meno un'opera d'arte: "when I think or talk about Agricola Cornelia I always end up by referring myself to what he was doing, it's as though I accepted him as the last possible kind of logic"²¹.

Baruchello attribuisce all'influenza di Duchamp l'esperimento dell'ideazione e gestione di una fattoria intesa come un'opera d'arte, come sostiene Calvin Tomkins quando afferma che "Anything could be a work of art, as Duchamp had proved early in the century with his famous 'ready-mades' – ordinary manufactured objects promoted to the status of works of art by the mere fact that an artist had chosen them"²². Per sottolineare ulteriormente questo legame, scandito dal processo del decostruire, frammentare, assemblare e montare, Baruchello afferma: "dare a un raccolto di barbabietole o di patate la natura ipotetica del ready-made, dare cioè un senso politico a una parte di Duchamp, questa fu la prima ambizione"²³. Ma forse, più che al ready-made, l'esperienza dell'Agricola Cornelia si fondava sul precedente dell'"Artificio Giuridico che intendeva mimare vecchie esperienze o assonanze della Société Anonyme"²⁴ fondata da Marcel Duchamp con Katherine Dreier e Man Ray nel 1920. Lo stesso Baruchello, a tal proposito, aveva già utilizzato questo riferimento per *Artiflex*, la società fittizia costituita nel 1968. La riflessione politica sul denaro e sul valore di scambio della produzione, lo spirito societario, spostava l'autorialità su un piano di "anonimia e al contempo di collettività del soggetto autore"²⁵. Per Baruchello, infatti, il progetto è da intendersi come

[...] a purification of the Duchampian idea that anything is art if you say that it's art, that anything is art if an artist does it, a purification or a further development, at least a change in scale [...]. It was a

question of art by proclamation, or art by declaration of intentions, and the achievement was the making of an art that was entirely unambiguous in its exchange value, the only possible ambiguities were a question of its use value, and its use value as art was comforted by its use value as food, which is a very very primary value, primary, physical, vital and metabolic, and firmly planted in the context of real social and biological need²⁶.

Baruchello collega l'importanza dell'artista francese a una specifica modalità di fare più che a una produzione artistica in senso stretto. Il significato dell'Agricola Cornelia viene legato a un pensiero in cui si delinea l'azienda agricola come il contesto per ogni genere di attività creativa. In realtà, egli non intende paragonare l'attività dell'Agricola Cornelia al ready-made duchampiano, ma porre in gioco lo stesso meccanismo di legittimazione dell'opera d'arte. Se un orinatoio poteva essere considerato un'opera d'arte allora perché non potrebbe esserlo anche un raccolto di barbabietole, una fattoria presa nella sua totalità?

Alla luce di queste considerazioni, si intravede dunque l'essenza dell'Agricola Cornelia, ponendosi come una fucina creativa non propedeutica all'opera ma parte integrante di essa, come uno spazio mentale e reale dove fare esperienza del mondo, un luogo specifico e un contesto espanso dove il vissuto diviene una risorsa potenzialmente inesauribile per il pensiero creativo: "And I think that in this case the intention was to make art out of something that isn't art but that's still full of vital interior experience, even including or embracing the experience that I had in art before getting involved with it"²⁷. Baruchello non vuole trasformare la stalla in un'opera d'arte ma vuole trasformare una lunga esperienza fatta di gesti e azioni in un archivio che si vada a mescolare con quanto considerato "arte" fino a quel momento. Partendo da una riflessione personale sulla propria vita, e sul suo modo di fare arte, l'Agricola Cornelia S.p.A. diviene la messa in forma, costantemente *in progress*, di una considerazione sull'arte stessa, pur restando ben lontana dalla forma dell'evento artistico. La complessità di queste premesse si rispecchia in una iniziale

impossibilità di esporre il progetto e i prodotti, in quanto considerata, fin dai suoi esordi, come una riflessione a latere dell'opera d'arte e del suo sistema, e dunque difficilmente assimilabile ai suoi meccanismi. La prima mostra si tenne infatti nel 1981 presso la Galleria Milano, quando le attività dell'Agricola Cornelia si erano già fermate (fig. 9).

L'esposizione raccoglieva un'ampia varietà di documenti e materiali eterogenei: fotografie di greggi, bovini e vitelli appena nati, immagini di coltivazioni e prodotti mal riusciti, certificati di acquisto degli animali e di malattie delle pecore curate, oltre a opere e disegni. Nelle bacheche venivano esposte pannocchie, favi d'api, pane lasciato essiccare per mesi all'aperto, esperimenti sulla putrefazione della carne animale, serpenti conservati in alcool e persino un pacco di giornali rimasto appeso a un albero per lungo tempo. Tutti questi elementi concorrevano a sottolineare la contiguità tra forme diverse di pensiero e le opere realizzate in quegli stessi anni, componendo una sorta di grande archivio degli eventi occorsi tra il 1973 e il 1981.

In questa occasione viene pubblicato un libro in cui Baruchello, dopo una lunga introduzione (questa volta in terza persona) dedicata alle relazioni tra mitologia, terra, agricoltura e politica, redige un elenco di voci in ordine alfabetico, in cui, ad esempio, la voce "pecora" richiama la "ricerca di volti umani nel gregge", le "questioni di lana caprina", o "il perché dell'immagine mitica metà uomo e metà capra": aspetti che probabilmente nessun agricoltore avrebbe immaginato. A questo elenco, alla fine del libro, seguiva una lista dettagliata di "attività dell'Agricola Cornelia nella pratica della agricoltura, zootecnia e produzioni casalinghe" tra le quali: colture agricole, colture arboree, allevamenti e prodotti fatti in casa tra cui marmellate, sott'olio, conserve, surgelati e altro ancora.

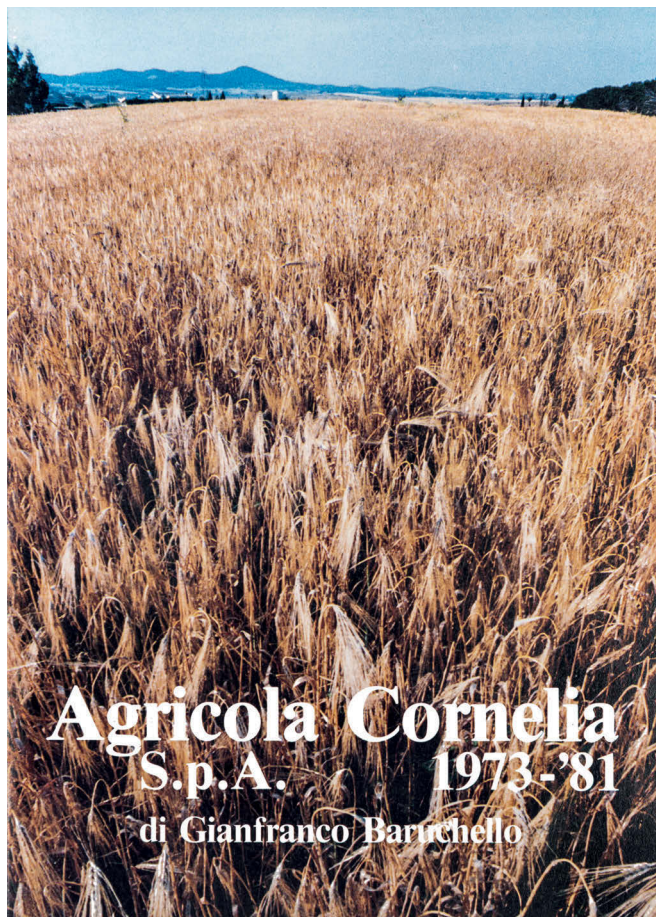
Se nella fase iniziale del progetto l'intento è dichiaratamente politico, nel progredire delle attività la dimensione ideologica lascia spazio a una più introspettiva che riflette l'evoluzione del suo pensiero e l'emergere di nuove riflessioni sull'arte:

Seeing Agricola Cornelia as political gesture may have been a ridiculous way of looking at it, but it was useful too, it was the end of everything that had happened before it [...]. This is also to say that the first phase of Agricola Cornelia had the importance of eradicating a certain kind of individualistic pretence to confusing art and politics, and it was a good introduction to the problem of defining what there is of something artistic in everything that came afterwards²⁸.

Il passaggio che si compie è quello da una critica all'economia del mercato e del potere – una “prima fase” fino al 1976, come viene delineata dallo stesso Baruchello e da Carla Subrizi²⁹ – all'invenzione di un'economia degli affetti, delle relazioni, dei linguaggi e dell'immaginazione più intimi o addirittura rimossi³⁰. L'analisi intrapresa a partire dall'esperienza dell'Agricola Cornelia conduce Baruchello a ripensare il ruolo dell'artista e del suo pubblico. Non essendo più l'artefice di figure o soggetti, bensì parte integrante di un'esperienza creativa in atto, non ha bisogno di un pubblico inteso come spettatore ma di un pubblico attivo, che fruisca e partecipi della sensibilità umana che attraversa l'evento:

Art's question is much more concerned with where we are, where we are now, and what it is that we're doing there. And it's even more than a question of the present tense of things, it's a question of the present tense of the self. The artist's problem is to find a way of relating to a place where everything moral finds contact with everything formal. What's important about aesthetics is the line where its field confuses itself with the field of ethics³¹.

Come spesso accade nel fare artistico di Baruchello, Agricola Cornelia S.p.A. sfugge al tentativo di classificazione, è opera d'arte che sconfessa l'arte, è negazione dialettica di sé stessa. Evitando di inserirsi in qualsiasi restituzione formale, rappresentazione o definizione, Baruchello ha sottratto a tale esperienza non solo la possibilità di cristallizzarsi in delimitazioni



9 Gianfranco Baruchello,
Agricola Cornelia S.p.A.
1973-'81, Exit Edizioni, Lugo
1981 (Courtesy Fondazione
Baruchello)

classificatorie più o meno rigide e riduttive, ma ha azzerato anche qualsiasi possibilità di enunciarla. Dopo aver attraversato questi anni di riflessione personale in cui non ha mai smesso di dedicarsi all'arte, e dopo averli analizzati con una debita distanza temporale, Baruchello ritorna all'arte con un approccio rinnovato, arricchito da tale esperienza che gli ha permesso di riconsiderare il suo lavoro con una prospettiva fedele a sé stessa e allo stesso tempo rigenerata. Il suo vero interesse risiede nel trovare una possibile estetica nell'*Agricola Cornelia* attraverso una rielaborazione dell'idea di arte:

Ora sono un pittore e la pittura è quanto soprattutto mi interessa; so che ogni volta che mi siedo a lavorare farò quasi esattamente gli stessi gesti che ho fatto prima, le cose che faccio sono cose che non possono essere superate solo perché le hai già fatte due o tre volte prima, ci sono cose che non basta una vita a fare, ti serve un'intera vita per fare quel disegno di quella casa a cui io sono andato lavorando. Non è certo come i tempi in cui ero abituato a mille differenti esperienze contemporanee. Queste mille esperienze contemporanee sono oggi tutte nella mia pittura³².

Montaggio di vita, natura, pittura, Agricola Cornelia potrebbe essere definita una ricerca che esplora l'orizzonte rizomatico dell'esperienza, ma che in realtà appartiene alla pratica artistica di Baruchello nel suo insieme, nel costante esercizio di frammentare e rimontare segni linguistici eterogenei. Partendo da un'attività agricola, da un campo, ciò che si veniva a formare è stata un'esperienza artistica eterogenea in cui l'artista ha sovrapposto le diverse azioni pratiche e mentali, quelle che si riconnettevano all'attività dello scavare la terra, alla produzione di beni alimentari e alla rivisitazione dei miti – agricoli, alimentari, economici – a essi connessi parallelamente al “lavoro d'artista in modo che ciascuna di queste esperienze sia simultanea, intercambiabile, sconfinante con l'altra”³³. Sembrano così delinearli quelli che sono i tratti essenziali dell'esperienza dell'*activity* dell'Agricola Cornelia. Lo spazio fisico, vissuto attraverso le attività agricole, viene sfocato e decentrato, aprendo la mente al pensiero. Da questa apertura nascono nuove concettualizzazioni e infinite connessioni polisemantiche, proprio perché non previste né ingabbiate da schemi preordinati, come una sintassi che obbliga alle sue regole. Queste connessioni attraversano la molteplicità dei piani e le infinite combinazioni di relazioni che tra essi si instaurano, vanno a formare un repertorio alfabetico di idee, costruendo da tale esperienza un vocabolario e un linguaggio inediti.

L'autrice desidera ringraziare Carla Subrizi e la Fondazione Baruchello per aver condiviso e messo a disposizione negli anni informazioni e documenti relativi all'attività dell'Agricola Cornelia S.p.A. Un ringraziamento anche ad Alessia Calzecchi.

1 Baruchello 2022, p. 22.

2 Subrizi 2017, p. 213.

3 La prima edizione di *How to Imagine: a narrative on art, agriculture and creativity* viene pubblicata presso l'editore americano McPherson nel 1983 con il titolo *How to Imagine: a narrative on art and agriculture*. Il libro è il risultato di una lunga conversazione di Gianfranco Baruchello con Henry Martin tenutasi nel 1980, registrata e trascritta in italiano e poi tradotta in inglese.

4 Il libro è un flusso di ricordi in cui si intrecciano teorizzazioni e tentativi di definizione di quello che è stato Agricola Cornelia S.p.A, si veda in Baruchello, Martin 1983.

5 La scrittura ha sempre accompagnato la pratica artistica di Baruchello: appunti, romanzi, dichiarazioni, considerazioni di ogni genere redatte negli anni, che nel loro insieme possono comporre una lunga autobiografia. Tra i suoi numerosi scritti e testi pubblicati, alcuni sono riconducibili a una scrittura più introspettiva e diaristica: *Avventure nell'armadio di Plexiglass* è un romanzo pubblicato da Feltrinelli nel 1968 che nasce da registrazioni di sogni; *Sentito vivere*, pubblicato nel 1978 presso Exit Edizioni, vuole essere un esperimento sulla possibilità di fare un quadro con le parole e non con le immagini: "il tentativo di lavorare alla scrittura come se fosse scrittura" (Subrizi, Bonito Oliva 2011, p. 394).

6 Il montaggio è elemento e pratica essenziale in tutta la ricerca e produzione di Baruchello, modalità che permette all'artista di non tenere conto di una consequenzialità spazio-temporale ma di procedere per adiacenze di idee, come nell'opera seminale del 1964 *Verifica Incerta*.

7 Baruchello 1981, p. 9.

8 Principe 2005. In questo saggio, Principe collega la pratica di Baruchello alle teorie di scuola americana della *Everyday Aesthetics*, creando un interessante parallelo con le teorizzazioni del critico americano Arthur Danto sulla fine della storia dell'arte.

9 Baruchello, Martin 1983, p. 32.

10 Baruchello [1975].

11 Ivi, pp. 18-19.

12 Baruchello, Martin 1983, pp. 18-19.

13 Ivi, p. 35.

14 L'impacchettamento di Porta Pinciana realizzato da Christo a Roma nel 1974 fu commissionato dall'agenzia Incontri Internazionali d'Arte in occasione della mostra "Contemporanea", tenutasi nel vicino parcheggio sotterraneo di Villa Borghese tra novembre 1973 e febbraio 1974.

15 Baruchello, Martin 1983, p. 36.

- 16 Il concetto di fluidità nell'opera di Baruchello è stato analizzato da Sharon Hecker nel suo intervento *In the Belly of the Book: Carla Subrizi's Note a Margine to Gianfranco Baruchello's Psicoenciclopedia Possibile*, presentato nell'ambito della mostra "Gianfranco Baruchello. Psicoenciclopedia Impossibile", Center for Italian Modern Art, il 21 dicembre 2022, <https://vimeo.com/channels/1236855>. Tale concetto è stato successivamente ripreso, e riletto, da Bottinelli 2024, pp. 22-26.
- 17 Baruchello, Martin 1983, p. 149.
- 18 Ivi, p. 18.
- 19 Il termine *activity* è da sempre utilizzato da Baruchello per definire quello che è stato Agricola Cornelia S.p.A. Lo stesso termine era stato usato anche nel 1968 per il progetto *Artiflex* che già anticipava l'idea di società.
- 20 Subrizi 2017, p. 210.
- 21 Baruchello, Martin 1983, p. 134.
- 22 Tomkins 1985, p. 15.
- 23 Baruchello 1981, p. 10.
- 24 Ivi, p. 9.
- 25 Subrizi 2017, p. 211.
- 26 Baruchello, Martin 1983, p. 39.
- 27 Ivi, pp. 136-137.
- 28 Ivi, pp. 46-47.
- 29 Subrizi 2011, p. 81.
- 30 Subrizi 2017, p. 216.
- 31 Baruchello, Martin 1983, p. 131.
- 32 Quest'ultima frase, riportata in italiano, non si trova nell'edizione inglese del 1983 ma nel testo dattiloscritto che è il frutto della trascrizione delle registrazioni della conversazione tra Martin e Baruchello. È interessante notare, mettendo a confronto le due versioni, come la traduzione di Martin abbia modificato in alcuni passaggi lo stile e i toni più netti di Baruchello.
- 33 Baruchello, Subrizi 2000, p. 15.

Bibliografia

- N. Balestrini, P. Moroni, *L'orda d'oro 1968-1977, La grande ondata rivoluzionaria e creativa, politica ed esistenziale*, SugarCo Edizioni, Milano 1988.
- G. Baruchello, *Avventure nell'armadio di plexiglass*, Edizioni Feltrinelli Nova, Milano 1968.
- G. Baruchello, *Agricolantipotere*, ciclostilato, Archivio Baruchello [1976].
- G. Baruchello, *Gianfranco Baruchello*, in E. Crispolti, *Extra media: Esperienze attuali di comunicazione estetica*, Studio Forma, Roma 1978, pp. 29-44.
- G. Baruchello, *Agricola Cornelia S.p.A.*, Exit, Roma 1981.
- G. Baruchello, H. Martin, *How to Imagine: a narrative on art and agriculture*, McPherson & Co., New York 1983.
- G. Baruchello, *Psicoenciclopedia possibile*, Treccani, Roma 2022.
- G. Baruchello, C. Subrizi, *Io sono un albero: Trent'anni di esperienza tra Arte e Natura*, in "Quaderni di Innovazione e Agricoltura", 2, Roma 2000.
- S. Bottinelli, *Artists and the Practice of Agriculture, Politics and Aesthetics of Food Sovereignty*, in *Art since 1960*, Routledge, London-New York 2024.
- S. Catenacci, *Recipes for Solo Sailors: Gianfranco Baruchello and the Agricola Cornelia S.P.A., 1973-81*, in "Public Art Dialogue 8", 1, 2018, pp. 72-97.
- S. Ciglia, *Anni Settanta: l'agricoltura come pratica artistica*, in Id. (a cura di), *Il campo espanso. Arte e agricoltura in Italia dagli anni Sessanta ad oggi*, CREA, Roma 2005, pp. 47-89.
- M. Dantini, *Arte, ecologia e sfera pubblica. Scritti scelti (2007-2011)*, Aracne editrice, Roma 2011.
- M. de Certeau, *L'invenzione del quotidiano* [1990], Edizioni Lavoro, Roma 2001.
- E. Di Stefano, *Che cos'è l'estetica quotidiana*, Carocci, Roma 2017.
- F. Gallo, *Il paesaggio come materia. Città e natura*, in S. Bordini (a cura di), *Arte contemporanea e tecniche*, Carocci, Roma 2007, pp. 194-201.
- D. Hall, *A Wizard of Gab: How To Imagine*, in "New York Book Review", 15, 1984.
- A. Light, J.M. Smith (a cura di), *The Aesthetics of Everyday Life*, Columbia University Press, New York 2005.
- J.F. Lyotard, *Discussion with Gianfranco Baruchello on Sweetness* [1984], in "Writings on Contemporary Art and Artists", 4, 2012a, pp. 251-273.
- J.F. Lyotard, *Essay on the Secret in Baruchello's Work* [1984], in "Writings on Contemporary Art and Artists", 4, 2012b, pp. 211-249.
- E. Mangion, *Occupar la terre. Gianfranco Baruchello*, in "Switch on paper", 2018, <https://www.switchonpaper.com/2018/10/04/occupar-la-terre-1-2gianfranco-baruchello/>.
- G. Matteugg (a cura di), *Elementi per un'estetica del contemporaneo*, Bononia University Press, Bologna 2018.
- O. Naukkarinen, *Prospettive di un'estetica del quotidiano*, Bononia University Press, Bologna 2020.
- M. Principe, *Danto and Baruchello: From Art to the Aesthetics of the Everyday*, in A. Light, J.M. Smith (a cura di), *The Aesthetics of Everyday Life*, Columbia University Press, New York 2005, pp. 62-73.

- C. Subrizi, *Baruchello. Secondo natura*, Diagonale, Roma 1997.
- C. Subrizi, *Piccoli sistemi*, in C. Subrizi, A. Bonito Oliva (a cura di), *Gianfranco Baruchello. Certe idee*, Electa, Milano 2011, pp. 28-99.
- C. Subrizi, *Agricola Cornelia S.p.A, altri modelli e metodi dell'arte degli anni Settanta*, in C. Casero, E. Di Raddo, F. Gallo (a cura di), *Arte fuori dall'arte. Incontri e scambi fra arti visive e società negli anni Settanta*, Postmedia Books, Milano 2017, pp. 209-217.
- C. Subrizi, A. Bonito Oliva (a cura di), *Gianfranco Baruchello. Certe idee*, Electa, Milano 2011.
- C. Tomkins, *Art Is What You Call It. Why Duchamp*, in "The New York Times Book Review", 1985, 8, <http://www.nytimes.com/1985/09/08/books/art-is-what-you-call-it.html> (gennaio 2021).
- T. Trini, *Introduzione a Baruchello*, Galleria Schwarz, Milano 1975.

**“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”¹ 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)². 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)³, la sezione viene concepita come bilancio dell’arte e dell’architettura italiane all’alba della postmodernità. Tappa conclusiva delle sperimentazioni “radicali”, essa

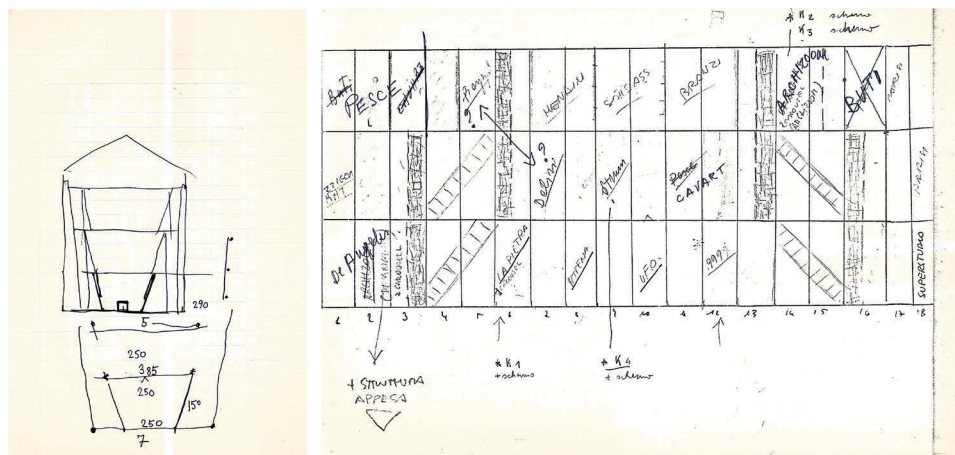
La sezione italiana della XXXVIII Biennale di Venezia, curata dalla critica d’arte Lara-Vinca Masini, aperta tra luglio e ottobre 1978 e dedicata allo sfruttamento dei beni naturali e alla loro trasformazione in “antinatura”, costituisce il capitolo conclusivo delle ricerche della cosiddetta architettura “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

volta le intenzioni culturali di Masini nella costruzione del tema e dei contenuti della mostra e indaga le opere “radicali” espressamente realizzate per questa occasione al fine di rivelarne l’obiettivo comune: quello di rifondare l’architettura a partire da modelli ancestrali e primevi, capaci di innescare nuovi comportamenti e relazioni tra esseri viventi.

La mossa del cavallo

La storia della sezione italiana della XXXVIII Biennale di Venezia del 1978 curata da Masini è breve ma complessa. Inaugurata con l’incarico ricevuto nel febbraio 1978, è segnata da ingerenze della presidenza della Biennale, contrasti con gli altri curatori che si protraggono sino alla fase di allestimento e una direzione curatoriale dirompente, nella scelta tanto dei contenuti quanto dei partecipanti, al punto da poter essere riletta nei termini di una spiazzante “mossa del cavallo”⁴.



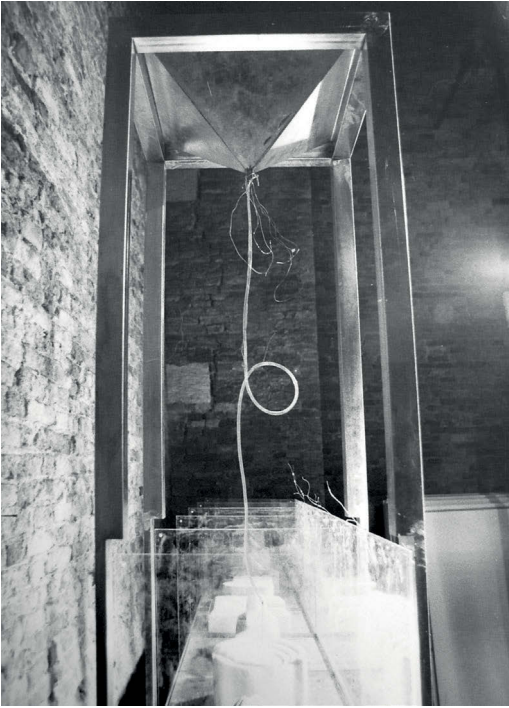
⁴ S.a., studi di allestimento, s.d. [1978] (Prato, Centro Archivi Luigi Pecci, Fondo Lara-Vinca Masini, SP-BVE-f12)

Nella definizione del tema, Masini declina l'argomento generale della Biennale, "Dalla natura all'arte, dall'arte alla natura"⁵, da lei giudicato "anacronistico" e "superato"⁶, verso il suo opposto, l'"antinatura". La stessa Masini definisce la sua posizione "dichiaratamente critico-contestativa"⁷, 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"⁸, 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 risorse⁹, 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 artificio¹⁰.

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 Biennale¹¹: 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 Masini¹², 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 Masini¹³. 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"¹⁴. 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 Dorfles¹⁵ – 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 Gregotti¹⁶ 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 curatori¹⁷.

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 Italia¹⁸, 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"¹⁹. Dall'altra parte, la Morfogenesi, sorta a partire dalle passate e presenti discussioni sulla "formazione della forma"²⁰, va oltre il rifiuto, tenta una rifondazione dei principi e degli obiettivi



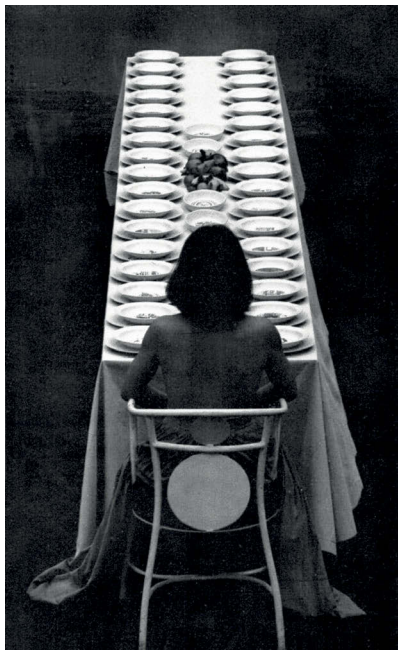
2 Superstudio, *La moglie di Lot*,
XXXVIII Biennale di Venezia,
1978 (Firenze, Archivio Gian Piero
Frassinelli)

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 Biennale²¹: 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 Dalisi²²; dall'altro, coloro che si interessano alla fenomenologia della forma, tra i quali Paolo Portoghesi, Aldo Loris Rossi, Leonardo Ricci e Leonardo Savioli²³. 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 antinatura²⁴. 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 Reichlin²⁵. 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 jr²⁶. 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 Razionalismo²⁷. 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 Archizoom²⁸, ovvero coloro che, dopo un primo periodo in cui erano stati “molto vicini alle posizioni neo-illuministe e neo-positiviste”²⁹, si dichiaravano ormai “figli traditi del ‘razionalismo esaltato’” di Aldo Rossi³⁰. 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”³¹. 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”³², spiega Rossi, mentre Venezia viene da lui descritta come un territorio privo del tessuto e immerso in un “paesaggio di prato e acqua”³³. 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 verdeggiante³⁴. 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’allestimento³⁵, 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” artificiale³⁶. 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”³⁷. 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”³⁸, 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 letta 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 Farm³⁹. 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".

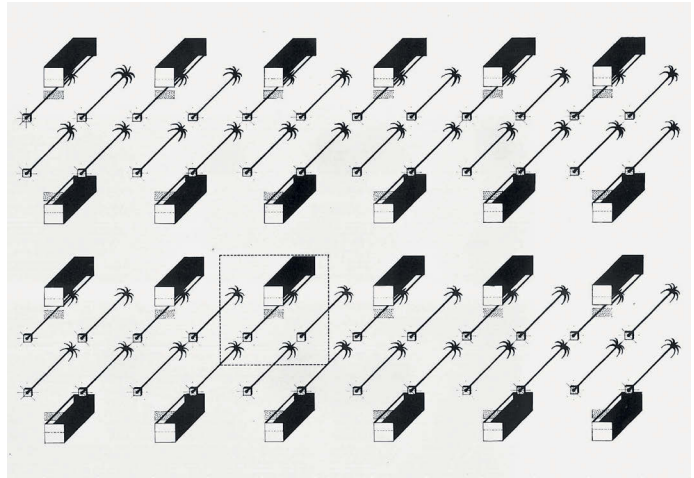
Mezzi minimi per la vita in un nuovo equilibrio naturale

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*⁴⁰. 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 sale⁴¹, 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"⁴² e pietrificazione del suo controllo, sia esso politico, religioso o economico⁴³. 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"⁴⁴. 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 gruppo⁴⁵. 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"⁴⁶. 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 distruttiva⁴⁷? 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*⁴⁸. 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)⁴⁹. Contadini, artigiani, pescatori, pastori e carbonai appartenenti a “culture subalterne o emarginate”, lontane dal “delirious” metropolitano, rappresentano l’“uomo nuovo”⁵⁰ 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”⁵¹: canne di bambù, pezzi di legno, spaghi e fili di ferro costituiscono creazioni anonime e spontanee. Allora gli alloggi in materiale refrattario dell’anfiteatro⁵² 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”⁵³. 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

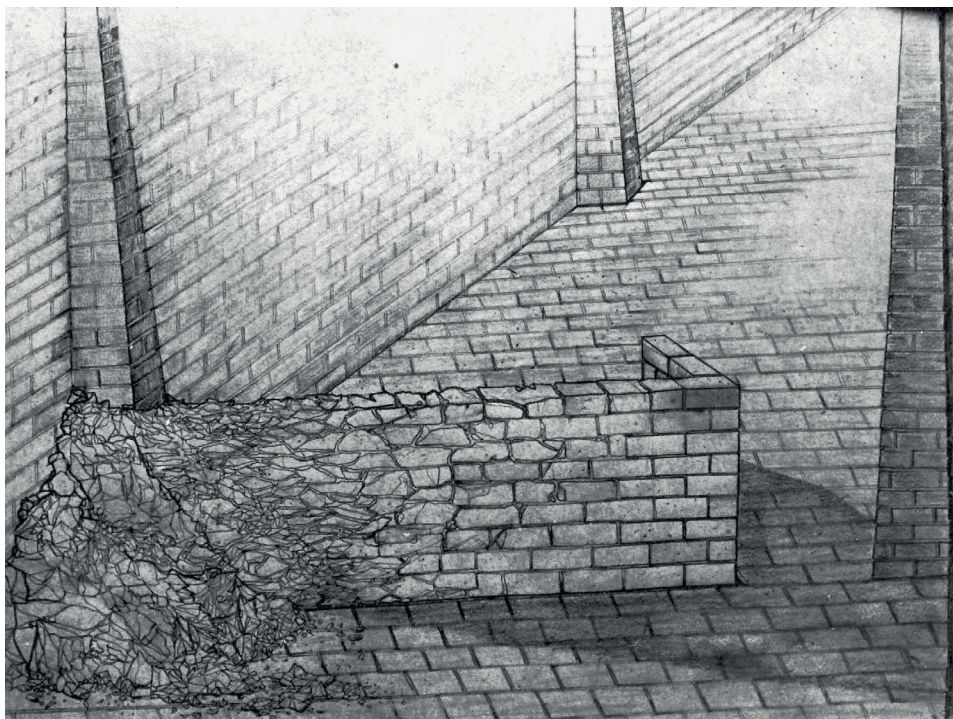
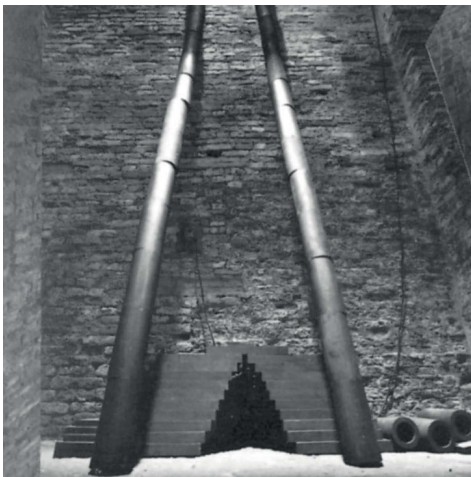


6 Andrea Branzi, *Interno urbanistico*,
XXXVIII Biennale di Venezia, 1978
(Prato, Centro Archivi Luigi Pecci)

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 Mendini⁵⁴.

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 umane⁵⁵.

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”⁵⁶, 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”⁵⁷.

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 piazza⁵⁸. 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"⁵⁹ 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'antenna⁶⁰. 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*⁶¹. 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 Branzi⁶². 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"⁶³. 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 potere⁶⁴; 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 gruppo⁶⁵. 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 umani⁶⁶, 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"⁶⁷ hanno distrutto la natura e stanno ormai procedendo contro gli esseri umani in un inquinamento progressivo che è diventato agli occhi dei 9999 "mentale"⁶⁸, 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"⁶⁹, il riparo deve essere visto come costruzione ancestrale da intendere allo stesso tempo quale ventre individuale dalla valenza materna e seppellimento di un'intera civilizzazione 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”⁷⁰.

L’architetto ormai trasformato in “anarchitetto”⁷¹, 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 settanta⁷² (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)⁷³, 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”⁷⁴.

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 impronta⁷⁵ 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”⁷⁶, 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 Smithson⁷⁷ 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”⁷⁸, 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”⁷⁹ 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 sottolinea⁸⁰. “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*⁸¹. 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”⁸²; 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 umanesimo⁸³.

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=mc² 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.

Mostre, università e luoghi dell'*in-between*: consonanze inattese nel '68

Federico Maria Giorgi

Politecnico di Milano; Université Paris-Cité

Osservare proposte ed esiti del dibattito architettonico attraverso l'approccio, caro ai sociologi e alla ricerca interdisciplinare, dei *regards croisés*, consente di offrire anche ad aspetti del '68 milanese un prisma di lettura in grado di ricondurre testimonianze frammentarie e apparentemente discrepanti a una dimensione interpretativa più organica.

Ripercorrendo alcuni eventi accaduti al di fuori delle sedi universitarie, si può evidenziare l'attualità progettuale che il pensiero radicale, e le forme che hanno caratterizzato la sua esposizione nel ventennio tra il 1950 e il 1970, conservano rispetto alla costruzione dell'*habitat*¹ universitario in Italia. La riflessione sull'influenza che questo momento storico ha avuto sul modo in cui, ancora oggi, l'architettura viene "messa in mostra" all'interno di complesse sinergie tra artisti, architetti, istituzioni e soprattutto spettatori, vuole esaminare l'importanza che gli spazi dell'*in-between* hanno assunto come luogo privilegiato nell'incontro

Tra il '68 e il '69, le sfere d'influenza delle istituzioni espositive e delle istituzioni scolastiche legate all'architettura e all'arte vengono di colpo sovrapposte e intrecciate sotto la spinta degli scontri e delle manifestazioni del Movimento Studentesco. Il periodo diventa così un'occasione di grande fervore intellettuale durante il quale attori, orizzonti e punti di vista precedentemente separati si sono incrociati cambiando i modi e i luoghi della progettazione architettonica. Ci si propone qui di riflettere su alcune esperienze espositive e di produzione artistica legate alle contestazioni studentesche, analizzando in particolare alcune schegge di storia milanese partendo dagli eventi della XIV Triennale. Si segue il *fil rouge* che collega la riflessione sui modi di esporre l'architettura con quelli di costruire, in senso materiale e simbolico, l'università.

tra gli architetti e gli utenti pubblici dell'architettura. Questo contributo si propone di sottolineare come i "margini" delle istituzioni culturali e scolastiche si siano spesso trasformati, almeno temporaneamente, in inaspettate centralità di un'esplorazione architettonica innovativa.

Quando l'università invade le esposizioni: dalla Triennale di Milano alla Biennale di Venezia
Due settimane dopo la consultazione elettorale del 19 maggio 1968, la XIV Triennale preparava

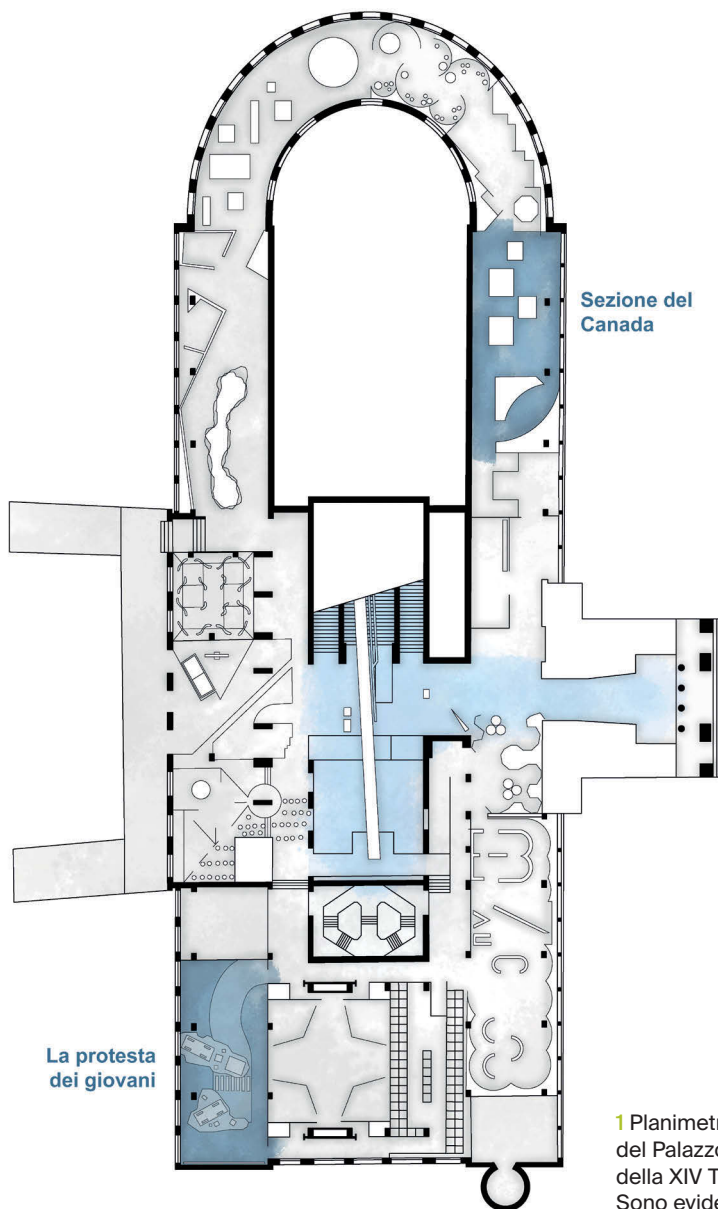
la sua apertura in un periodo politicamente incerto. L'esposizione, che si sarebbe dovuta inaugurare alle 18 del 30 maggio 1968, fu bloccata – proprio durante la cerimonia di apertura al pubblico – da un gruppo eterogeneo di più di cento persone composto principalmente da artisti, intellettuali e da numerosi studenti delle scuole d'arte e d'architettura del capoluogo lombardo. L'occupazione durò una settimana, fino allo sgombero da parte della polizia la sera del 30 maggio, rendendo così la Triennale di quell'anno una mostra “senza pubblico” e diventando nella stessa occasione il simbolo di una crisi che attraversava tutti i tipi di istituzioni: non solo quelle connesse al potere politico ed economico, ma anche quelle legate alla cultura e all'insegnamento. Da parte della storiografia del XXI secolo si individua nella XIV Triennale il caso esemplare di una mostra di architettura più nota per l'effetto mediatico, diffuso nella stampa grazie alle immagini dell'occupazione, che per una narrazione attenta ai contenuti dei progetti esposti, trattati con relativa indifferenza². Tuttavia, analizzando le vicende che accompagnarono la creazione della Triennale del 1968, risulta evidente come già all'epoca si fosse ben coscienti di un necessario adattamento in risposta all'attualità delle questioni sollevate dalle contestazioni; un cambiamento che non fu abbastanza radicale o sufficientemente veloce per evitare l'improvvisa lacerazione di un rapporto fino ad allora ininterrotto con il pubblico. Primo elemento chiave di questa lettura è il fatto che la struttura stessa della Triennale dedicata al *Grande numero* era radicalmente differente da quelle delle 13 edizioni precedenti, poiché era la mostra internazionale “Il grande numero” a costituire il vero filo conduttore della XIV Triennale unendo le sezioni abitualmente separate – arte, architettura, produzione – in un'unica proposta organica. La XIV Triennale riprendeva così l'obiettivo della precedente edizione curata nel 1964 da Vittorio Gregotti sul tema del *Tempo libero*: affrontare l'organizzazione di un'esposizione internazionale attraverso un'impostazione tematica fortemente sociale che fosse in grado di indagare problematiche e

riflessioni trasversali sulla modernità attraverso la “commistione” delle arti. La Triennale sconfinava in tal modo dai suoi ambiti tradizionali per avvicinarsi a questioni e concetti interdisciplinari, sottolineando l'importanza delle indagini e delle metodologie sociologiche per il rinnovamento dell'architettura, ma rivolgendosi anche ad apporti tecnologici e comunicativi ancora in evoluzione³.

Come è già stato sottolineato, tra le finalità dell'evento, così come era stato organizzato, c'era la volontà di rivolgersi anche a pubblici fino ad allora indifferenti alle proposte della Triennale; dei pubblici più eterogenei cui era essenziale fornire strumenti critici rispetto al progetto. Questa Triennale si poneva così implicitamente la domanda di cosa fosse una mostra di architettura, di quali fossero i suoi obiettivi e di come essa potesse interagire e dialogare con i propri visitatori: idealmente non più un pubblico passivo ma piuttosto attivamente partecipe⁴. D'improvviso, l'orizzonte di azione dello spettatore di queste rassegne si espandeva, diventando al contempo l'oggetto e il soggetto della riflessione progettuale, il suo utente, il suo critico, il suo artefice e il suo interlocutore privilegiato.

Per analizzare meglio il mancato rinnovamento della Triennale di Milano, può essere utile confrontarla con la Biennale di Venezia dello stesso anno. Come per la mostra milanese, legata alle occupazioni della Facoltà di Architettura del Politecnico di Milano, anche nel caso della XXXIV edizione della rassegna veneziana, l'insediamento studentesco in storiche istituzioni universitarie come l'Accademia di Belle Arti aveva anticipato di alcuni mesi l'apertura dell'esposizione, portando a un cambiamento radicale⁵ del clima che tradizionalmente caratterizzava questi eventi. Come evidenzia Antonietta Casagrande:

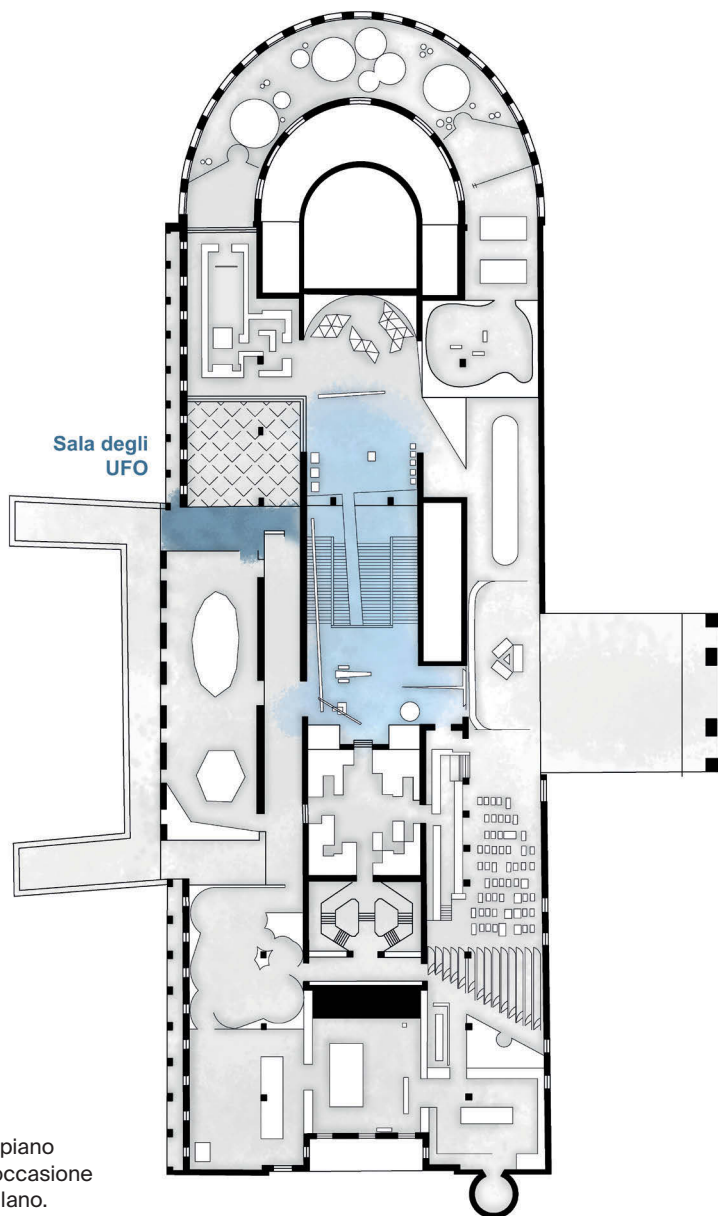
I testi che accompagnavano le opere e le manifestazioni di quegli anni sottolineavano il loro interesse per l'aspetto politico e rivoluzionario dell'arte, che doveva condurre



Sezione del
Canada

La protesta
dei giovani

1 Planimetria del piano terra del Palazzo dell'Arte in occasione della XIV Triennale di Milano. Sono evidenziati in blu scuro la Sezione del Canada e la Sala de *La protesta dei giovani*, in azzurro il nucleo centrale della mostra "Il grande numero" (ridisegno dell'autore)



2 Planimetria del primo piano del Palazzo dell'Arte in occasione della XIV Triennale di Milano. Sono evidenziati in blu scuro la Sala degli UFO, in azzurro il nucleo centrale della mostra "Il grande numero" (ridisegno dell'autore)

ad una presa di coscienza non solo dell'artista, ma anche dei fruitori [...]. Fu un modo per denunciare agli occhi della stampa internazionale che questa Rassegna, pur rinnovata a più riprese, era arrivata al suo epilogo, all'estremo punto di rottura⁶.

Numerosi artisti decisero, in quell'"atmosfera irrespirabile"⁷, tra cariche della polizia e tensioni crescenti, di chiudere le proprie sale o di ritirare le proprie opere in segno di sostegno agli ideali studenteschi di riforma. Il ruolo sociale dell'arte e dell'architettura, e quindi le loro modalità di fruizione necessitavano di un profondo cambiamento. Per Giovanni Favaretto Fisca dopo il '68 lo spazio dedicato all'arte e all'architettura non doveva essere "solo un fatto espositivo, ma tendere a divenire sempre più un punto d'incontro, di convergenza e di creatività, uno strumento continuativo di ricerca posto al servizio della società, dei suoi ideali, delle sue più alte tensioni"⁸.

Le proteste di artisti e studenti, nel caso di entrambe le manifestazioni italiane⁹, furono il segno di un rinnovamento troppo lento nel rapporto che univa istituzioni, creatori e visitatori con la società. Pertanto, la vicenda della Triennale sembra poter essere letta come la storia di un mancato incontro con il proprio pubblico, composto prima di tutto dai giovani universitari che in quegli anni si sentivano di dover essere portatori di un cambiamento nel dialogo tra l'architettura e i suoi utenti e di poter essere un tramite fra le istituzioni e la società. Tuttavia, mentre un ampio respiro era stato dato all'espressione personale della ricerca artistica di figure importanti¹⁰, in occasione della riflessione sul grande numero erano stati dedicati agli studenti solamente due spazi di risulta allestiti "all'ultimo" (figg. 1-2).

La mostra "Il grande numero", nucleo centrale dell'esposizione, si snodava su due livelli ed era composta dal susseguirsi di vari spazi – una sezione introduttiva divisa in tre parti¹¹ seguita da diverse sale dedicate alle proposte di alcuni artisti e architetti¹². A queste era affiancato un salone "frettolosamente

allestito”¹³ dall’architetto Giancarlo De Carlo e dal regista Marco Bellocchio dedicato a *La protesta dei giovani*. La sala riprendeva una rappresentazione quasi teatrale delle manifestazioni studentesche: il suolo venne ricoperto di sanpietrini¹⁴ e le pareti furono tappezzate di fotografie di cronaca¹⁵. In quell’occasione fu inoltre realizzata, per mezzo di un *assemblage* composto da diversi oggetti simbolici del consumo e della produzione industriale di massa – come ruote di macchine, lavatrici e anche un piccolo furgoncino ribaltato sul fianco – una barricata che interrompeva brutalmente il finto selciato stradale che era stato creato.

Altrettanto improvvisato fu anche l’allestimento minimale proposto dal gruppo degli UFO¹⁶. Collocata al primo piano del Palazzo dell’Arte, questa “parentesi”, tra le proposte di altri due artisti, è particolarmente esemplificativa non solo del poco spazio dedicato alle problematiche messe in luce dai giovani universitari in quegli anni, ma anche del modo in cui questi ultimi avevano deciso di replicare al mancato interesse istituzionale loro rivolto. L’installazione degli UFO, attraverso mezzi semplici ed economici, creava una soglia trasparente all’interno del percorso della Triennale, un totem in grado di richiamare il visitatore della mostra e di esortarlo a uscire da quest’ultima per andare a vedere i reali lavori del gruppo, quelli che non si potevano svolgere all’interno di un allestimento espositivo tradizionale, ma che dovevano invece radicarsi in spazi reali delle città, a volte sottovalutati e spesso collocati nell’*in-between*: nei margini tra le istituzioni (fig. 3). L’incontro mancato della Triennale con la bruciante attualità universitaria non le diede la possibilità di resistere alla rottura di un equilibrio già precario: le radici di questa frattura sono probabilmente da cercare proprio in quel grande numero che la mostra aveva individuato come imminente sfida per la modernità, ma sul quale forse non si era posta tutte le domande. Paola Nicolini osserva a questo proposito come la “cantonata”¹⁷ della sala dei giovani e l’amara conclusione dell’occupazione fossero il frutto di una debolezza ancora



3 Rielaborazione grafica dello striscione semitrasparente presente nella Sala degli UFO durante la XIV Triennale di Milano (ridisegno dell'autore)

irrisolta della Triennale e forse delle esposizioni d'architettura in generale:

Il dispositivo Triennale aveva dimostrato, in altre parole, fragilità, trovandosi a fronteggiare un pubblico di massa senza avere pienamente sotto controllo quelle strategie della comunicazione, della presentazione e della promozione culturale che da quegli anni in poi sarebbero state lo strumento privilegiato del sistema espositivo¹⁸.

Quando nelle esposizioni si ripensa l'università: dall'Italia al Canada

In un contesto che aveva portato all'occupazione della Cattolica, della Statale e di numerose strutture del Politecnico di Milano¹⁹, l'occupazione della Triennale era stata una delle prime a coinvolgere un edificio "non scolastico". Tuttavia, questo passaggio del dibattito dalle università agli spazi espositivi non fu unilaterale, ma fu in realtà il risultato di un dialogo che diede l'occasione ad alcuni degli architetti che esponevano alla Triennale del '68 di riflettere sull'architettura delle università. In particolare, pare interessante evidenziare le considerazioni complementari sviluppate da due architetti, entrambi presenti benché con ruoli diversi all'interno della XIV Triennale, ed entrambi attivamente coinvolti nella progettazione di spazi universitari alla fine degli anni sessanta: il curatore stesso della Triennale, Giancarlo De Carlo, che stava lavorando ai Collegi di Urbino, e il canadese Arthur Erickson che aveva da poco vinto il concorso e terminato il progetto per la Simon Fraser University, vicino a Vancouver.

Nonostante l'occupazione della Triennale rappresenti un momento di crisi importante nel tentativo di dialogo che De Carlo voleva instaurare con il Movimento Studentesco²⁰, l'architetto, già fortemente toccato dalle manifestazioni studentesche, aveva intrapreso all'inizio dello stesso anno la redazione di una serie di testi tra di loro complementari che analizzavano le questioni che questo "cataclisma"²¹ faceva

emergere con forza all'interno della prassi architettonica. Da un lato, *La piramide rovesciata* si interessava alle questioni politiche e didattiche sottese alle modalità d'insegnamento all'interno delle università, in particolare d'architettura; dall'altro il secondo testo, *Pianificazione e Disegno delle università*, affrontava invece problemi strettamente progettuali legati alla crescente inadeguatezza degli spazi universitari²².

Un terzo contributo, *Il pubblico dell'architettura*, merita infine di essere citato. Uscito per la prima volta solo l'anno dopo sulla rivista "Parametro", rifletteva sul ruolo importante del pubblico all'interno della discussione architettonica e sulla possibilità che quest'ultimo aveva di diventare partecipe del processo architettonico: il ruolo dell'architettura e dell'architetto non sarebbe più stato quello di progettare "per" il pubblico ma "con" il pubblico. Poiché per pubblico De Carlo intendeva "tutta la gente che usa l'architettura"²³, non è difficile applicare tali riflessioni anche al pubblico dei musei e delle mostre, in particolare quando queste parlano di arte e di architettura. In tale prospettiva, gli avvenimenti della Triennale e soprattutto l'impossibilità di creare un dialogo tra la giunta esecutiva e gli occupanti²⁴ spinsero Giancarlo De Carlo a temere l'esaurimento "del mezzo mostra come strumento di comunicazione con il grande pubblico"²⁵. Come già sottolineato, la XIV Triennale, benché De Carlo avesse cominciato a riflettere sulle ripercussioni architettoniche che le manifestazioni studentesche avrebbero avuto, in realtà affrontava ben poco il tema dell'architettura universitaria, fatta eccezione per la sezione nazionale del Canada che risulta molto interessante analizzare più dettagliatamente²⁶.

La sezione del Canada, situata al piano terra del Palazzo dell'Arte, curata dalla Exhibition Commission del governo canadese, era divisa in tre parti dedicate rispettivamente all'architettura, all'urbanistica e alla produzione. Nella prima sezione era presentata una rassegna di edifici moderni legati alle diverse nuove funzioni e necessità imposte dalla società "del grande numero". Passando dalle stazioni di pompaggio alle aree

agricole, ci si soffermava anche con particolare attenzione sulle nuove sedi universitarie realizzate nel Paese per rispondere al forte aumento di studenti universitari²⁷. Tra queste strutture ci pare essenziale citare quella della Simon Fraser University di Burnaby, realizzata da Arthur Erickson e Geoff Massey tra il 1963 e il 1966. Il progetto, terminato in soli diciotto mesi e soprannominato perciò “*the instant university*”²⁸ e “*miracle on Burnaby mountain*”²⁹, pensava l’università come un sistema organico sviluppato attorno a una grande colonna vertebrale³⁰ in grado di rispondere nel tempo sia alle pressioni interne, come l’evoluzione spesso asincrona dei vari dipartimenti del campus, sia a quelle esterne legate principalmente al rapporto con la metropoli in via di sviluppo. Il progetto in questione, per gli anni in cui fu realizzato e per il sito collinare sul quale si innesta, ricorda la sperimentazione che anche Giancarlo De Carlo stava proponendo a Urbino con la creazione dei suoi famosi Collegi³¹. Un confronto particolarmente interessante, se si considera che anche Arthur Erickson stava nello stesso periodo sviluppando una riflessione teorica forte sull’architettura delle università³² complementare a quella del collega italiano. Parlando del pensiero di Arthur Erickson, Melanie O’Brian osserva:

Turning from a university system predicated on hierarchical and monastic retreat, Erickson instead considered the university as a reflexive and expanding learning system. He emphasized the intersection of bodies of knowledge and publics inside and outside the classroom to promote new disciplines emerging from between traditional ones³³.

Per Erickson, infatti, grazie ai velocissimi progressi tecnologici, i bisogni dello studente non erano più legati alle forme tradizionali dell’università, bensì alla necessità di poter incontrare altri studiosi e sviluppare così un proprio pensiero critico: uno *shift* da un “*imparting of knowledge*” a una “*enlightened experience*”. Il passaggio verso il “grande numero” aveva causato un irreversibile cambiamento

nelle aspettative e negli ideali degli studenti nei confronti dell'università; per Erickson, infatti, i nuovi bisogni degli studenti erano semplici:

He (any intelligent youth) does need, however, resources – vast resources, readily available, in a convenient way, the freedom to follow his own conscience and curiosity, and contact with others, both more experienced and less experienced than himself, who are engaged as he is in the adventure of learning. All a university need be is any place where this can happen³⁴.

Come per De Carlo, quindi, le nuove università dovevano essere prima di tutto un luogo di incontro e di scambio critico tra studiosi e studenti, e la sua nuova architettura doveva essere aperta ai futuri bisogni e all'interpretazione dei suoi utilizzatori³⁵. Infatti, per l'architetto genovese:

L'opera dell'architetto deve fermarsi alla definizione dei telai di supporto – non neutrali, ma carichi di tensioni – sui quali debbono potersi sviluppare i modi di organizzazione più disparati e le configurazioni formali più ricche e stimolanti di disordine³⁶.

Un ideale di architettura facilmente applicabile agli spazi educativi, ma che ricorda anche numerose soluzioni espositive; basti pensare che proprio la sezione del Canada alla XIV Triennale era stata costruita grazie a una struttura reticolare in alluminio e a un sistema di cavi regolabili tra pavimento e soffitto, ideato per delle esposizioni itineranti in modo che potessero essere facilmente montate, smontate, spedite e poi riallestite³⁷.

Così, leggendo il pensiero di Erickson, sembra evidente come il tema della XIV Triennale sul grande numero fosse fortemente legato all'università e al suo futuro:

Today, the university is perhaps the most complex of all modern institutions. Its role is being challenged, and its destiny is in the balance. It is a micro-city of many subcultures, of highly specialized needs and unpredictable growth. [...] Many of the problems that face the modern metropolis are common to the university as well. [...] Experiments in university planning can even bear fruit in the new towns [...] ³⁸.

Il grande numero non era solo una sfida per la città, ma una prova anche per le università, una sfida sentita quotidianamente dagli studenti universitari in quegli anni sempre più numerosi, e che anche oggi caratterizza l'attualità di tante manifestazioni universitarie. Poco dopo il suo completamento, la Simon Fraser University fu anch'essa coinvolta dai movimenti studenteschi, tuttavia, come osservò venti anni dopo il suo architetto, "the university plan defied riot. [...] the very urban nature of the campus defused violence, for everyone was crowded into a shared situation and forced to resolve their differences" ³⁹.

Quando le residenze studentesche partecipano alla creazione di nuove centralità culturali: da Milano a Parigi

La Casa dello Studente in viale Romagna, attualmente Residenza Leonardo Da Vinci del Politecnico di Milano, è stata tra i primi studentati del capoluogo lombardo (fig. 4). Fondata nel 1934, durante il periodo fascista, offriva agli studenti non solo un alloggio, ma anche una serie di servizi come una mensa, un bar, una sala biliardi, una sala televisione, delle salette per lo studio e la lettura e persino una piccola palestra, un minuscolo auditorium e un ambulatorio medico. Tuttavia, il degrado e il mancato rinnovamento degli spazi, uniti all'alto costo delle rette e all'insufficienza di posti alloggio per gli studenti fuorisede portò velocemente i movimenti studenteschi a occupare lo stabile ⁴⁰, che diventò così non solo il simbolo di una protesta contro la gestione dell'insegnamento universitario, combattuta soprattutto nelle aule occupate dall'altro lato di piazza Leonardo da Vinci ⁴¹, ma anche di



4 Fronte della Casa dello
Studiante, attualmente
Residenza Leonardo Da Vinci
del Politecnico di Milano, 2024
(fotografia dell'autore)

5 Fronte della Maison de l'Italie,
2024 (fotografia dell'autore)



una forte critica rispetto alle cattive condizioni di vita degli studenti. La fine di questa prima occupazione non placò le polemiche degli universitari, che decisero, in seguito a una grande manifestazione del 28 novembre 1968 organizzata dagli studenti fuorisede, di creare una *Nuova Casa dello Studente*. Questa residenza, espressione di un approccio contestatario e radicale, si installò nell'ex Hotel Commercio di piazza Fontana, allora abbandonato da ormai tre anni⁴². Reso abitabile dagli studenti e sostenuto da una rete cittadina composta da numerosi gruppi di lotta contro il caro-affitti e da milanesi e lavoratori che donarono coperte, viveri e altri oggetti per la vita di tutti i giorni, l'edificio divenne rapidamente un luogo all'interno del quale fu possibile promuovere anche iniziative politiche e culturali⁴³. Queste ultime si svilupparono, per esempio, grazie alla creazione di poster grafici e di *affichages*, o attraverso il dibattito sul nuovo piano regolatore e il futuro decentramento amministrativo della città⁴⁴. Nel tempo, e in particolare durante il duro inverno tra il '68 e il '69⁴⁵, la situazione cambiò. Quella che veniva ormai chiamata *Casa dello Studente e del Lavoratore* era diventata il rifugio per numerosi cittadini "fragili" del capoluogo lombardo. Percepita dalle autorità come un luogo pericoloso all'interno del quale si temeva potessero svilupparsi progetti di azioni violente, fu sgomberata da un centinaio di carabinieri la mattina del 19 agosto 1969, per potere iniziare i lavori di demolizione solo qualche giorno dopo, il 26 agosto, mettendo così fine alle possibilità di recupero dell'edificio pur avanzate dal Comune⁴⁶.

Nello stesso anno l'occupazione studentesca "deviò" la traiettoria storica di numerose altre istituzioni italiane, anche all'estero, come ad esempio la Maison de l'Italie di Parigi. La residenza italiana, che si era installata nel campus della CIUP⁴⁷, la Cité Internationale Universitaire de Paris, dieci anni prima all'interno di un edificio realizzato da Piero Portaluppi, e che può essere considerata una vera e propria "Maison di Milano"⁴⁸, era infatti diventata proprio dopo le mobilitazioni studentesche del '68 una sorta di "polo alternativo" per la presentazione

della cultura italiana nella capitale francese (fig. 5). Alla Cité U, che era stata da sempre pensata per essere un vero e proprio territorio neutro, le rivolte studentesche del '68 arrivarono tardivamente⁴⁹, a causa della natura internazionale del campus ma anche grazie alla lunga tradizione che prevedeva di non praticare attività politiche o religiose al suo interno. Non sorprende quindi scoprire che l'occupazione della Maison de l'Italie fu perfino all'origine di un primo cambiamento di direttore: Ruggiero Romano⁵⁰ rassegnò le proprie dimissioni nell'agosto 1968 e Aldo Vitale⁵¹ fu nominato suo successore.

Di particolare interesse è il fatto che la Maison ospitò in quel periodo il Cap (Comité d'Action Plasticien), un gruppo di giovani artisti che lavorava e realizzava delle *affiches* proprio nel salone comune della Maison, trasformato in un atelier di produzione artistica. Partendo da questo evento, Aldo Vitale, più affine del suo predecessore al Movimento Studentesco, trasformò così progressivamente la Maison non solo in un luogo dell'abitare, ma anche in uno spazio di esercizio delle libertà di espressione e di produzione di eventi culturali⁵². In un suo resoconto, il secondo direttore della Maison sottolineava:

l'esercizio delle libertà collettive continua a realizzarsi in un numero importante di riunioni politico-culturali – indette da studenti provenienti da tutti gli orizzonti, perché la “Maison” gode di una solida fama di ampia libertà di espressione. La “Maison d'Italie” riesce a conciliare tale esigenza con la vita normale di una residenza universitaria⁵³.

In questo modo le residenze universitarie, luoghi di frontiera alla soglia tra l'università e la città, acquisivano in quegli anni un nuovo ruolo – educativo, sociale, culturale e perfino artistico – al margine delle istituzioni, e diventavano laboratorio per una nuova sperimentazione progettuale comunitaria e auto-organizzata. I luoghi venivano occupati, trasformati, ripensati e resi nuovamente abitabili, in tempi brevi e con soluzioni economiche fatte di materiali poveri; l'obiettivo era dimostrare come, davanti

all'inefficienza delle istituzioni nel dare risposta al problema del grande numero, l'unica possibilità fosse ridare le chiavi della progettazione degli spazi al grande numero stesso, cioè al nuovo pubblico dell'architettura. Come in fondo osservava De Carlo:

Le fotografie dei giornali che illustrano gli avvenimenti della rivolta studentesca, in tutto il mondo, ci hanno rivelato una nuova architettura della scuola che né gli architetti né gli educatori avevano ancora immaginato. Spazi radicalmente trasformati con introduzione di nuovi usi, oggetti e segni di invenzione estemporanea sovrapposti alle insegne immobili dell'autorità⁵⁴.

Queste occupazioni ormai storicizzate non possono che farci pensare al recente fenomeno milanese del “Popolo delle tende” che, nell'estate del 2023, ha portato numerosi studenti a piantare le proprie tende sul prato del Politecnico di Milano per criticare il problema del caro-affitti. Si può inoltre ricordare come questa non fu la prima volta che il prato di piazza Leonardo da Vinci venne “occupato”. Infatti, il venerdì 24 febbraio 1967 era stato organizzato un picnic di protesta davanti al Politecnico per criticare il prezzo della mensa di viale Romagna: “Qualcuno approfittando della mattinata quasi primaverile, aveva addirittura piantato una tenda sullo spiazzo erboso davanti all'università consumando all'aperto la colazione ‘anti-mensa’”⁵⁵.

Il “Popolo delle tende” oggi ha dato voce a una crisi molto simile a quella nata nel 1968, una critica alla mancanza di infrastrutture universitarie capaci di affrontare il nuovo grande numero del XXI secolo. Se nel '68 la crisi delle università era nata per un passaggio dal piccolo numero di iscritti delle *élites* al grande numero dell'università di massa, ora l'università si ritrova invece davanti all'aumento senza precedenti degli studenti internazionali in mobilità. Una nuova comunità di “nomadi della conoscenza” che, dopo il Processo Bologna del 1999, è diventato centrale nelle sfide urbanistiche e per l'attrattività delle grandi città universitarie europee e globali.

L'attualità di questi aspetti del '68 non si manifesta solo attraverso l'apparente ciclicità delle radicali prese di posizione degli studenti nei confronti dei loro spazi di vita e di studio – quindi delle architetture loro dedicate – ma si esprime anche grazie a nuove forme di progettazione che ne recuperano sicuramente lo spirito.

Per esempio, il progetto CasaZera, sviluppato a Torino nel 2013 dallo studio Toussaint Robiglio Architetti, proponeva di facilitare e accelerare il riuso di strutture dismesse utilizzando moduli prefabbricati in legno progettati per poter ospitare una coppia di studenti ognuno (fig. 6). Montato *in situ* attraverso l'assemblaggio a secco di due metà, ogni modulo abitativo autonomo poteva essere così inserito all'interno di strutture industriali abbandonate rendendole rapidamente abitabili. I progettisti lo hanno definito “un modello radicale di riuso adattivo che si ricollega alle sperimentazioni radicali sui moduli abitativi autonomi degli anni '60, rivisitandone lo spirito in una prospettiva postindustriale”⁵⁶.

Un altro esempio interessante è il progetto CampUS realizzato da Davide Fassi, Francesca Piredda, Pierluigi Salvadeo ed Elena Perondi nel quadro del Polisocial Award del Politecnico di Milano. Il progetto di ricerca applicata, premiato con un Compasso d'Oro nel 2018, mirava alla creazione di servizi per categorie di utenza debole attraverso la realizzazione di diverse esperienze come un orto condiviso, una social Tv di quartiere e un Padiglione Adattabile Autogestito e Itinerante – soprannominato quindi PAAI. Il progetto spicca soprattutto per la volontà di partecipazione e di comunicazione con il suo pubblico e la sua utenza, attraverso il coinvolgimento di più di 40 associazioni e 2000 partecipanti⁵⁷.

Nelle motivazioni che hanno portato alla selezione del progetto per l'ambito premio del Compasso d'Oro si può leggere:

Attraverso la proposta di pratiche sociali che valorizzano le persone, ha reso possibile il verificarsi di eventi e la realizzazione di prodotti, spesso di natura multimediale,



6 Sistema costruttivo del progetto sperimentale CasaZera, realizzato a Torino nel 2013 dallo studio Toussaint Robiglio Architetti (ridisegno dell'autore)

rilevanti per le dinamiche sociali di un territorio urbano problematico. Il progetto mostra come la collaborazione tra istituzione accademica e progettisti abbia permesso di raggiungere il triplice obiettivo di: costruire reti sociali a misura di quartiere, realizzare prodotti esteticamente pregevoli, mantenere il progetto ad un livello adeguato di sostenibilità economica⁵⁸.

In entrambi i casi, la progettazione architettonica diventa l'occasione per ripensare in modo radicale i luoghi dell'insegnamento, andando oltre le abitudini costruttive, sperimentando interventi leggeri, temporanei e dai budget ridotti che ne rendono più facile l'appropriazione da parte dei loro utilizzatori. Come non vedere in queste qualità il dialogo possibile con quelle che sono le caratteristiche che contraddistinguono la pratica progettuale e la messa in opera di mostre?

Conclusioni

Come sottolinea Filippo De Pieri, "l'architettura può aprire la strada a un rovesciamento strutturale dei rapporti di potere e mettere in discussione alcune visioni preconcepite del rapporto tra progetto, democrazia, società di massa, che rappresentano uno dei punti principali del bilancio tratto dal '68"⁵⁹.

Il '68 ci trasmette così un'estetica e una metodologia di progettazione fatte con oggetti e materiali poveri, attraverso i quali le utenze stesse degli spazi potevano facilmente sviluppare le proprie abitudini e i propri usi, occupando liberamente le griglie progettuali degli architetti e le griglie strutturali di edifici lasciati abbandonati. Non solo: queste proposte "storiche", ma nate sotto il segno di una dimensione alternativa, contribuiscono a insegnarci, in quanto architetti e ricercatori, a progettare non solo per, ma con la futura utenza delle città, e ad abbracciare inediti tipi di sperimentazione e collaborazione in grado di dare vita a nuove forme dell'abitare, dell'insegnare e dell'esporre. Da un lato, queste esperienze

hanno sottolineato una generale aspirazione, sentita dagli artisti e dai visitatori nel loro reciproco rapporto, a liberarsi dalle sovrastrutture istituzionali come musei, gallerie e grandi eventi che riunivano critica e produzione come le Biennali e le Triennali, spostando i luoghi della prassi artistica e architettonica a contatto diretto con i propri fruitori. Dall'altro, il '68 ci permette di offrire un contesto "storicizzato" alle sfide e alle necessità che gli edifici scolastici sono ancora oggi destinati ad affrontare: l'accoglienza e l'*épanouissement*⁶⁰ di un grande numero di giovani destinati a diventare il cuore pulsante di un "popolo della conoscenza" internazionale. Così, ancora oggi, la nostra attenzione progettuale deve esplorare anche gli spazi dell'*in-between*, al di fuori delle aule e dei luoghi delle istituzioni, per accrescere l'attenzione verso una "socialità informale" considerata sempre più essenziale per la formazione dei giovani. In particolare, le residenze studentesche hanno l'opportunità di diventare un *information ground* all'interno del quale poter sviluppare un proprio pensiero critico grazie a eventi culturali o artistici e perfino a incontri casuali con altri studenti. Ancora oggi, come già aveva affermato De Carlo nel 1968, "il centro universitario come organismo architettonico è tutto da inventare. Il suo successo dipende dalla quantità di fantasia che sarà possibile dedicargli e quindi anche dalla libertà che sarà concessa alla progettazione"⁶¹.

- 1 Il termine *habitat* permette di sottolineare la necessità, che è emersa proprio tra gli anni cinquanta e settanta, di pensare i luoghi della vita studentesca come un insieme di luoghi quotidiani tra di loro permeabili che vanno ben oltre gli spazi dell'aula universitaria o quelli della propria camera da letto.
- 2 Si vedano Zardini 2005 e Nicolin 2011, pp. 28-29.
- 3 Nicolin 2011, p. 86.
- 4 Riguardo a questi aspetti, si veda ivi, in particolare pp. 85-86.
- 5 Questa Biennale porterà inoltre al cambiamento, fin dall'edizione successiva, della natura stessa dell'evento; i premi vennero aboliti e la rassegna cessò così di essere competitiva.
- 6 Casagrande 2017, pp. 5-17.
- 7 Nicolas Schoffer, Jean Dewasne e Piotr Kowalski, per esempio, decisero di tener chiuse le loro sale nonostante fossero tra i favoriti per il grande premio di scultura e pittura. Cfr. Casagrande 2017, pp. 13-14.
- 8 Parole attribuite a Giovanni Favaretto Fisca, presidente della XXXIV edizione della Biennale di Venezia e sindaco di Venezia negli anni sessanta, da Antonietta Casagrande. Si veda Casagrande 2017, p. 18.
- 9 Un altro punto in comune fra la Triennale di Milano del '68 e la Biennale dello stesso anno che vale la pena sottolineare è l'assenza degli Stati Uniti, forse proprio il Paese più legato al grande numero. A questo proposito, il giornalista e critico d'arte Gérald Gassiot-Talabot sottolineava la debole influenza americana: "Quest'anno la manifestazione del mercato americano e dell'arte newyorkese era assente dalla rappresentazione ufficiale degli Stati Uniti [...]. Essa era, al contrario, disseminata qua e là nella sala brasiliana, venezuelana e francese e attraverso l'esposizione impassibile degli inglesi e dei canadesi [...]". Gassiot-Talabot 1968.
- 10 A questo proposito De Carlo stesso osserverà, in una lettera ad Arata Isozaki del 22 luglio 1968, come "alcuni di loro si sono soltanto preoccupati di dare una molto personale descrizione di sé stessi". Minuta dattiloscritta, Università Iuav di Venezia, Archivio Progetti (d'ora in poi IUAV-AP), De Carlo-atti/038 (1).
- 11 Una prima parte nominata *Gli Errori* proposta da Albe Steiner e Marco Zanuso, una seconda sezione su *Le Informazioni* curata da De Carlo, Rosselli e dal Gruppo MID, mentre infine la sezione *Le Prospettive* era stata affidata a Viganò, Tovaglia e Castiglioni.
- 12 Accanto a una sala che affrontava il tema delle trasformazioni del paesaggio, realizzata da Arata Isozaki, si succedevano due sale, la prima progettata dall'architetto Aldo van Eyck e la seconda frutto della collaborazione di un gruppo di artisti statunitensi: Hugh Hardy, Malcolm Holzman e Norman Pfeiffer.
- 13 Nicolin 2011, pp. 37 e 87. L'allestimento sostituiva all'ultimo momento quello della delegazione degli Stati Uniti d'America che aveva ritirato la propria partecipazione.
- 14 Simboli ancora oggi del Movimento Studentesco del '68, tanto da essere stati spesso rimossi negli anni successivi dalle pavimentazioni urbane di numerose città europee, prima tra tutte Parigi.

- 15 Il catalogo della XIV Triennale le descrive come un “servizio di informazione sulle proteste studentesche, manifestatesi recentemente in ogni parte del mondo”; si veda XIV Triennale 1968, p. 47.
- 16 L'intervento creava un'interruzione momentanea tra la Sala degli Smithsonian e quella successiva dedicata a Shadrach Woods attraverso l'uso di un grande velo di plastica trasparente che riportava varie scritte nere relative ai contemporanei lavori e alle proteste dei giovani. Si veda XIV Triennale 1968, p. 47; si veda anche Raggi 1973.
- 17 Così definisce allora Enzo Mari il risultato dell'allestimento di Giancarlo De Carlo nel numero speciale della rivista “Interni” che fu dedicato alla Triennale occupata nel settembre 1968.
- 18 Nicolin 2011, p. 87.
- 19 All'interno di questo volume è presente anche un contributo di Andrea Capriolo, che indaga con maggiore precisione gli avvenimenti che nello stesso periodo avevano direttamente coinvolto la Scuola di Architettura del Politecnico di Milano.
- 20 Si veda De Pieri 2018, p. 25. Si possono in particolare sottolineare alcune citazioni provenienti da lettere di De Carlo ad alcuni dei curatori della XIV Triennale, come Van Eyck o Isozaki, evidenziate da De Pieri nel suo testo, in cui i manifestanti vengono descritti come “*The silly people in revolt*” e “*angry painters and sculptors excluded from the exhibition*”. Si vedano Giancarlo De Carlo ad Aldo van Eyck, 18 giugno 1968, minuta dattiloscritta, IUAV-AP, De Carlo-atti/038 (1); De Carlo a Isozaki, 22 luglio 1968, *ibidem*.
- 21 Così inizia *La piramide rovesciata* di Giancarlo De Carlo: “Dopo le alluvioni e i terremoti un nuovo cataclisma sconvolge il nostro Paese: la rivolta dell'Università”. De Carlo 1968b, p. 5.
- 22 De Pieri parlando dei due testi osserva infatti come “*Pianificazione e disegno delle università* possa essere contrapposto a *La piramide rovesciata* in quanto affronta lo stesso tema da un punto di vista simmetrico e complementare”: De Pieri 2018, p. 30.
- 23 De Carlo 1970.
- 24 Si veda l'intervista realizzata a Giancarlo De Carlo per il giornale “l'Unità” del 12 giugno 1968, p. 8, intitolata *Una “Scalata” contro la cultura del sistema*.
- 25 Risposte al questionario di “Casabella” sui fatti della Triennale, dattiloscritto, 16 ottobre 1968, IUAV-AP, De Carlo-scritti/089. Citato in De Pieri 2018, p. 27.
- 26 La XIV Triennale, rimasta famosa per la contestazione che ne ha provocato la prematura interruzione, è stata l'oggetto di sporadici studi e ricerche che si sono principalmente concentrati sulla mostra internazionale e sulle realizzazioni di molti degli artisti e architetti che erano stati chiamati a curare le proprie sale attorno alla tematica proposta dagli organizzatori, tralasciando spesso le varie sezioni nazionali organizzate in questa occasione attorno al nucleo centrale della mostra “Il grande numero”.
- 27 Se nel 1951 solo il 6,2% della popolazione canadese aveva seguito un percorso universitario, nel 1964 questa percentuale era quasi raddoppiata. Si veda O'Brian 2022, p. 9.
- 28 Erickson 1968, p. 26.

- 29 Ivi, p. 27.
- 30 Si veda O'Brian 2022, p. 12.
- 31 Una somiglianza che è sicuramente da attribuire agli ideali educativi simili dei due architetti piuttosto che al programma e alla visione delle committenze, che erano invece opposte: mentre Urbino decideva di costruire un campus urbano in cui gli studenti potessero vivere a prossimità delle infrastrutture universitarie, la Simon Fraser University nasceva invece come università “per pendolari”; solo l'insistenza di Erickson e Massey permise la creazione di qualche struttura di accoglienza all'interno stesso del campus, che rimane ancora oggi relativamente separato dal resto della città. Si veda Erickson 2022, p. 58.
- 32 Riflessione recentemente messa in luce grazie al Canadian Center for Architecture in una pubblicazione del 2022: *Arthur Erickson on Learning Systems*.
- 33 O'Brian 2022, p. 7.
- 34 Erickson 1968, p. 29.
- 35 Questo, non nella prospettiva di cancellare il ruolo dell'architetto ma, invece, con l'obiettivo di renderlo parte di un processo all'interno del quale il “pubblico” dell'architettura diventava un soggetto attivo.
- 36 De Carlo 1969, p. 34. In questo caso, per la traduzione si è usata la versione italiana del testo pubblicata sotto il titolo *Ordine-istituzione educazione-disordine*, edito nel 1972 in “Casabella”, 368-369, pp. 65-71.
- 37 XIV Triennale 1968, p. 79.
- 38 Erickson 1968, pp. 36-37.
- 39 Erickson 2022, p. 64. La citazione appare in un testo dedicato alla storia del suo progetto rimasto inedito fino al 2022 e che si pensa sia stato scritto nel 1981.
- 40 Una prima occupazione era avvenuta il 26 febbraio 1967; nel “Corriere della Sera” del giorno stesso a p. 9 si può infatti leggere, in un articolo intitolato *La vecchia Casa dello studente occupata in segno di protesta*, come “almeno 14 mila studenti gravitano ormai intorno alla Facoltà e agli istituti riuniti alla Città degli studi. E la sola ‘infrastruttura’ per ospitarli e fornire loro un pasto è costituita da quell'unico vecchio insufficiente edificio di Viale Romagna. Una situazione, insomma, che davvero non onora Milano”.
- 41 Il Politecnico di Milano non fu l'unica Facoltà di Architettura a diventare teatro di importanti momenti di contestazione, basti ricordare gli scontri del 30 gennaio 1968 tra la polizia romana e gli studenti che avevano occupato la Facoltà di Architettura. Si veda Balestrini, Moroni 1988.
- 42 L'edificio dalla forma a “L” era installato sul sedime di un palazzo settecentesco. Si veda l'Archivio Fotografico Civico di Milano, Serie sgombero albergo commercio, SER-SWCX1-0000007.
- 43 Si veda Natale 2009.
- 44 Si vedano anche: *Occupato l'ex-albergo Commercio*, in “Corriere della Sera”, 29 novembre 1968, p. 8; *L'ex-albergo Commercio adibito a casa provvisoria dello studente*, in “Corriere della Sera”, 30 novembre 1968, p. 8.

- 45 Si veda *In difficoltà gli studenti nell'ex-albergo Commercio*, in “Corriere della Sera”, 20 dicembre 1968, p. 8.
- 46 Si vedano *Il comune darà l'albergo agli studenti?*, in “Corriere d'Informazione”, 29-30 dicembre 1968, p. 4; *Sgomberato e demolito l'ex albergo Commercio*, in “Corriere della Sera”, 20 agosto 1969, p. 8.
- 47 Chiamata anche Cité U, la Cité Internationale Universitaire de Paris è un campus di residenze per studenti composto da diverse fondazioni nazionali sorto, alla fine del primo conflitto mondiale, dal sogno dell'allora ministro francese della Pubblica Istruzione André Honnorat, che tramite l'insegnamento di terzo ciclo e la creazione di una comune esperienza dell'abitare voleva costruire uno spazio in grado di favorire una solida pace tra le nazioni. Si veda anche Kévonian 2014, p. 44.
- 48 Basti ricordare che il “Corriere d'Informazione” del 19-20 gennaio 1954, in un articolo intitolato *Un portale di via Olmetto alla Cité Universitaire*, affermava che il progetto di fondazione della Maison de l'Italie fosse la testimonianza di come Milano “non smentisse la sua funzione di capitale morale”.
- 49 Si veda Albanese 2004, p. 70.
- 50 Ruggiero Romano è stato uno storico dell'economia italiano che insegnò prima alla Sorbona e poi all'École Pratique des Hautes Études di Parigi. Fu il primo direttore della Maison de l'Italie di Parigi, nella quale rimase per più di dieci anni. Si veda anche Giacone 2022.
- 51 Professore a Paris III-Sorbonne Nouvelle, Aldo Vitale fu il secondo direttore della Maison de l'Italie e lo rimase per oltre vent'anni fino alla sua morte nel 1989.
- 52 Si veda Albanese 2004, pp. 73-74.
- 53 Cité internationale universitaire de Paris (CIUP), Archives Nationales, archives des Maisons rattachées (1906-2003), At, b. 6, Carte Cossovich, cote 20090014/307: Aldo Vitale, Rapporto morale al consiglio di amministrazione, 26 febbraio 1976.
- 54 De Carlo 1969, p. 34.
- 55 *Pic-Nic di protesta davanti al Politecnico*, in “Corriere della Sera”, 25 febbraio 1967, p. 8.
- 56 Toussaint Robiglio Architetti, <https://tra.to.it/works/casa-zera/>, ultimo accesso 7 gennaio 2025.
- 57 ADI (Associazione per il Disegno Industriale), https://www.adi-design.org/2017_000584, ultimo accesso 7 gennaio 2025.
- 58 ADI Design Museum Compasso d'Oro, <https://www.adidesignmuseum.org/schede/campus/>, ultimo accesso 7 gennaio 2025.
- 59 De Pieri 2018, p. 35.
- 60 Termine francese che esprime come un luogo sia propenso a un buon sviluppo, al “fiorire” delle persone.
- 61 De Carlo 1968a, p. 33.

Bibliografia

- XIV Triennale, *Quattordicesima Triennale di Milano: Esposizione internazionale delle arti decorative e industriali moderne e dell'architettura moderna*, Arti Grafiche Crespi & Occhipinti, Milano 1968.
- G. Albanese, *La Maison de l'Italie: storia della residenza italiana alla Cité Universitaire di Parigi*, Franco Angeli, Milano 2004.
- Arthur Erickson on Learning Systems, CCA/ Concordia University Press, Montreal 2022.
- N. Balestrini, P. Moroni, *L'orda d'oro 1968-1967*, Feltrinelli, Milano 1988.
- A. Casagrande, *La Biennale d'Arte di Venezia del 1968: tra contestazione e propositi di innovazione*, Youcanprint Self-Publishing, Tricase 2017.
- G. De Carlo, *Pianificazione e disegno delle università*, Edizioni universitarie italiane, Roma 1968a.
- G. De Carlo, *La piramide rovesciata*, De Donato, Bari 1968b.
- G. De Carlo, *How/Why to Build School Buildings*, in "Harvard Educational Review", 4, vol. 39, 1969, pp. 12-34.
- G. De Carlo, *Il pubblico dell'architettura*, in "Parametro", 5, vol. I, 1970, pp. 4-12.
- F. De Pieri, *Il breve e il lungo '68 di Giancarlo De Carlo*, in G. De Carlo (a cura di), *La piramide rovesciata. Architettura oltre il '68*, Quodlibet, Macerata 2018, pp. 7-36.
- A. Erickson, *The University: A New Visual Environment*, in "Canadian Architect", 1, vol. 13, 1968, pp. 26-37.
- A. Erickson, *Simon Fraser University*, in *Arthur Erickson on Learning Systems*, CCA/ Concordia University Press, Montreal 2022, pp. 55-68.
- R. Giacone, *Le directeur Ruggiero Romano, la Maison de l'Italie et la Cité universitaire de Paris*, in D. Kévonian, G. Tronchet (a cura di), *Le Campus-monde. La Cité internationale universitaire de Paris de 1945 aux années 2000*, Presses universitaires de Rennes, Rennes 2022, pp. 237-250.
- G. Gassiot-Talabot, *Venise la Rouge*, in "Nouvelles Littéraires", 4 luglio 1968, p. 8.
- D. Kévonian, *"L'idéal pacifiste" et l'international de la Cité Internationale Universitaire de Paris: Mise en perspective socio-historique*, in C. Camby (a cura di), *International Creative Campus, La cité internationale du XXI^e siècle*, Éditions L'Œil d'Or, Paris 2014, pp. 41-45.
- G. Natale, *Il '68 all'Hotel Comercio*, in "il manifesto", 31 gennaio 2009, <https://archiviopubblico.ilmanifesto.it/Articolo/2003141507>, ultimo accesso 6 gennaio 2025.
- P. Nicolin, *Castelli di Carte. La XIV Triennale di Milano, 1968*, Quodlibet, Macerata 2011.
- M. O'Brian, *Arthur Erickson's Expanding Spaces (and Systems) for Learning*, in *Arthur Erickson on Learning Systems*, CCA/ Concordia University Press, Montreal 2022, pp. 7-34.
- F. Raggi, *Radical History*, in "Casabella", 382, 1973, pp. 37-45.
- M. Zardini, *Triennale Milano: Il Grande Numero*, in D. van den Heuvel, M. Reisselada (a cura di), *Team X. 1953-1981. In Search of a Utopia of the Present*, NAI, Rotterdam 2005, pp. 158-161.

La sperimentazione didattica “visualizzata”

Riflessioni sulla città
in una serie di mostre
alla Facoltà di Architettura
del Politecnico di Milano

Andrea Capriolo

Università degli Studi di Udine

Prova per una rivista da farsi: con questo titolo si apriva, nel 1963, il trafiletto redazionale di “Quaderni piacentini”, con il quale i redattori della rivista davano avvio alla nuova pubblicazione. In poche righe, ne venivano delineati i principi programmatici:

I propositi sono di studiare i problemi locali di fondo – dalla scuola all’edilizia, dall’industria all’agricoltura, dalla stampa ai divertimenti [...] beninteso con un’apertura mentale ampia

Il contributo analizza la sperimentazione didattica promossa presso la Facoltà di Architettura del Politecnico di Milano tra la fine degli anni sessanta e la metà degli anni settanta, in un contesto segnato da profonde trasformazioni culturali e sociali. In questo quadro, le mostre “Per quale Milano” (1973), “Mostra crescente sulla città” (1974) e “La città ostile” (1976) rappresentano espressioni emblematiche di una didattica alternativa, fondata su paradigmi partecipativi, interdisciplinari e critici. Tali esposizioni, nate all’interno dei laboratori sperimentali, visualizzavano le riflessioni teoriche e i percorsi di ricerca maturati negli anni precedenti, traducendo l’istanza di una conoscenza attiva e socialmente impegnata. L’analisi di queste esperienze, integrata dal riferimento a iniziative come il seminario *Strumenti della cultura marxista per la critica architettonica e urbanistica*, permette di mettere in luce il tentativo di ridefinire il rapporto tra sapere accademico, prassi politica e trasformazione urbana, delineando un paradigma educativo innovativo e fortemente connesso alla realtà contemporanea.

e spregiudicante, non provinciale. Nonché seguire gli aspetti più significativi della cultura del nostro tempo. Comunque sollecitare dai giovani una maggiore presenza e partecipazione¹.

Fin dalle prime pagine, la rivista si proponeva di indagare un ampio ventaglio di problematiche: dalla condizione del lavoratore, nelle fabbriche e nei campi, al tempo libero dei giovani, segnali di un mutamento antropologico in atto. L’orizzonte si estendeva anche alle lotte di decolonizzazione, al rifiuto dell’egemonia americana, al sostegno alla resistenza vietnamita e all’emergere di una Nuova Sinistra promotrice di un

“socialismo dal volto umano”. Nell’editoriale spiccavano due temi centrali e interconnessi: la condizione studentesca, avanguardia del dissenso intellettuale, e l’edilizia delle nuove città, riflesso delle tensioni di una modernità irrisolta. Tali questioni divennero oggetto della critica e della mobilitazione dei primi anni sessanta, sintomi di un disagio culturale e politico profondo.

Nel confronto tra le riviste di avanguardia culturale sorte nei primi anni sessanta, “Quaderni piacentini” si distinse per il suo ruolo nella formazione di una nuova generazione di intellettuali, espressione dei movimenti di protesta giovanile. Accanto ad “Aut-aut”, “Quaderni rossi” e “Classe operaia”, la rivista non si limitò a documentare il dissenso, ma lo analizzò criticamente, riconducendolo alle trasformazioni strutturali connesse alla modernizzazione del Paese. Due ambiti risultarono centrali nella riflessione teorica: l’università, come luogo di conflitto nella produzione del sapere, e la fabbrica, come spazio emblematico dell’alienazione, intesa in senso esteso oltre la sola dimensione materiale.

Il fine ultimo era un ripensamento radicale delle strutture portanti dello Stato, concepito non più come garante di libertà democratiche, ma come apparato disciplinare, simile al *panopticon* foucaultiano, capace di modellare e controllare il comportamento dei soggetti. La protesta, in tal senso, assumeva i caratteri di una dialettica negativa che mirava a svelare le aporie di un sistema capitalistico in crisi, alimentandosi tanto di impulsi provenienti dalla tradizione marxista quanto di suggestioni culturali più eterodosse, dal pensiero esistenzialista alla filosofia del linguaggio.

Un primo vero interesse per le questioni edilizie emerse su “Quaderni rossi”, la rivista “operaista” fondata nel 1961 da Raniero Panzieri e Mario Tronti, che in soli sei numeri cercò di unire le istanze dei lavoratori operai e dei giovani intellettuali, riflettendo l’esigenza di ridefinire il rapporto tra uomo, abitazione e condizione sociale. Nel secondo numero, nell’aprile del 1962, la rivista affrontò per la prima

volta le sinergie tra lotte operaie e contadine, analizzando i conflitti nei settori dello sviluppo capitalistico. In particolare, due articoli si concentravano sulle lotte salariali degli edili, rivelando la contraddizione di un settore essenziale alla crescita economica ma segnato da alienazione e sfruttamento.

Gli scritti di Massimo Paci e Rita Di Leo, infatti, analizzavano criticamente le trasformazioni del lavoro edile, mostrando come l'introduzione di nuovi mezzi di produzione, simbolicamente rappresentati dal cemento armato, avessero favorito la specializzazione e la conseguente dequalificazione dell'operaio, assimilato a un "operaio comune". Questo processo, lungi dall'essere emancipativo, rischiava di minare l'unità della classe operaia, favorendo una pacificazione funzionale al sistema. Al contempo, la "macchina" – paradigma della fabbrica moderna –, riducendo il lavoro a mera esecuzione meccanica, avrebbe sottratto all'operaio ogni autonomia decisionale, dissolvendo la coesione professionale e spostando il riscatto operaio sul terreno della lotta politica e sociale.

Le dinamiche del lavoro salariato e le lotte operaie degli anni sessanta trovarono risonanza anche nelle università, ma qui non fu l'introduzione delle macchine a creare una nuova "base sociale", bensì l'apertura dell'università di massa, che generò lo "studente comune", privo di una funzione partecipativa. L'ingresso di una popolazione studentesca ampia e diversificata, finora estranea all'istruzione superiore, divenne terreno fertile per una contestazione che non si limitava a una protesta, ma mirava a una revisione critica delle istituzioni. La dialettica tra sapere istituzionale e spirito rivoluzionario si traduceva in un processo in cui la domanda di emancipazione intellettuale si intrecciava con quella sociale. Le rivendicazioni studentesche si concentravano sulla necessità di una riforma radicale della didattica, da intendersi non più come trasmissione verticale di saperi, ma come pratica dialogica e partecipativa. Guido Viale, in un articolo

su “Quaderni piacentini” del 1968, richiamava un opuscolo del Politecnico di Torino, sottolineando come il potere accademico si fondasse sulla complicità degli stessi studenti, precludendo ogni reale autonomia e partecipazione. “È questo il nodo politico della nostra lotta”, si legge nello scritto citato da Viale, “è questa la constatazione da cui dobbiamo partire per impostare una lotta che possa finalmente portarci all’instaurazione di una didattica in cui professori e studenti lavorino in base a rapporti tra eguali e non in base a rapporti tra signore e suddito”². E altrove, sempre nel testo: “è questo che intendiamo dire quando affermiamo che la didattica autoritaria è una forma di violenza esercitata sugli studenti”³.

Di fatto, come ricordava Giancarlo De Carlo in *La piramide rovesciata*, uno dei primi volumi che tentò di contestualizzare tali problematiche, si prospettava la necessità di una ristrutturazione profonda dei rapporti di potere all’interno dell’accademia, dove la tradizionale divisione autoritaria tra professori e studenti, che relegava quest’ultimi al ruolo passivo di “passeggeri accidentali”, ossia di meri “riceventi” la lezione, dovesse essere superata⁴. L’obiettivo non era solo quello di decostruire un modello educativo basato sulla subordinazione – “l’impartizione violenta dei valori borghesi”⁵, come definito dagli stessi studenti –, ma anche quello di creare un nuovo paradigma in cui il sapere non fosse più un atto di imposizione dall’alto, ma un processo dialettico – e “attivo”⁶ – in cui studenti e professori potessero interagire come interlocutori eguali, partecipando attivamente alla costruzione della conoscenza. Da questa constatazione, che non rappresentava solo la consapevolezza di Guido Viale, ma la coscienza collettiva di intere masse di operai e studenti, anche alla Facoltà di Architettura del Politecnico di Milano cominciò a crescere un fermento di riflessione su questi temi.

I gruppi di ricerca

In relazione all'humus culturale precedentemente esposto, divenne evidente l'interesse crescente di professori e studenti verso una nuova concezione dell'insegnamento. Fin dal 1967, soprattutto all'interno della Facoltà di Architettura del Politecnico di Milano, vennero organizzate lezioni non più "frontali", ma una didattica – definita "Sperimentazione"⁷ – che mirava a sovvertire l'approccio tradizionale della lezione *ex cathedra*, sostituendola con una forma di partecipazione attiva dello studente, concepito non più come semplice recettore passivo di contenuti, ma come co-creatore della conoscenza, impegnato in attività di ricerca di natura seminariale: parodiando Giancarlo De Carlo, non solo "architettura della partecipazione"⁸ ma insegnamento partecipativo dell'architettura. Contestualmente, si andava sviluppando una nuova modalità di esame, che prevedeva il lavoro di gruppo e l'autovalutazione, rifiutando la consueta logica individualistica del voto finale⁹.

L'obiettivo di questa sperimentazione non era formare un architetto sempre più specializzato, bensì un individuo con una solida e articolata cultura generale. Come affermava Piero Bottoni, tra i principali sostenitori di questa "rivoluzione pedagogica", si trattava di educare personalità in grado di padroneggiare non solo l'architettura, ma anche le arti figurative e la musica, per affrontare con consapevolezza le sfide della società contemporanea¹⁰. Tale universalità del sapere non mirava a sostituire una disciplina con un'altra, ma a formare studiosi capaci di cogliere le interrelazioni tra ambiti diversi, elaborando un pensiero capace di "crescere su altra terra"¹¹: ovvero di svilupparsi in modo intuitivo oltre i confini delle singole specializzazioni, verso una comprensione complessa e integrata della realtà.

La proposta di un regolamento specifico per i professori incaricati si inseriva in un progetto di riforma volto a trasformare radicalmente la struttura e la funzione della didattica accademica. In particolare, l'organizzazione di seminari su

temi come la Pianificazione e la Programmazione urbana nell'area milanese mirava a superare le logiche settoriali e la specializzazione disciplinare tradizionale. I seminari avrebbero coinvolto studenti e docenti di diverse aree del sapere, promuovendo una dimensione dialogica e interdisciplinare. Fondato sull'idea di una conoscenza dinamica e collettiva, questo approccio metteva in discussione l'organizzazione gerarchica e compartimentata dell'insegnamento, proponendo un modello aperto e trasversale, più adatto a rispondere ai mutamenti della società contemporanea.

Un documento centrale di questa mobilitazione fu il *Libro bianco sulla Facoltà di architettura*, un corposo volume autoprodotta da studenti contestatari del nuovo modo di insegnamento. All'interno del *Libro bianco* sono raccolte numerose schede analitiche su corsi e docenti, tra cui spicca l'analisi del corso di Composizione tenuto da Franco Albini negli anni accademici 1964/65 e 1965/66. In queste schede, gli studenti riconoscevano alcuni aspetti innovativi, come la volontà di promuovere un metodo seminariale e collaborativo, ma non risparmiavano critiche alla sua effettiva implementazione. A proposito del seminario, infatti, si legge: "esso si risolve nella solita correzione degli elaborati e gli stessi assistenti non compiono nessuno sforzo per contribuire alla riuscita dell'operazione"¹².

I moti di contestazione che, come visto, sempre più importanti si manifestavano all'interno dell'Ateneo, definitivamente esplosero nell'anno accademico 1969/70, che rappresentò un momento cruciale, segnato da un ciclo di iniziative di natura intellettuale e politica che influenzarono il corso delle pratiche educative e la definizione della cultura architettonica¹³. In tale periodo, il seminario *Strumenti della cultura marxista per la critica architettonica e urbanistica* organizzato dal gruppo di lavoro composto da Dario Borradori, Giancarlo Capitani, Corrado Gavinelli, Paolo Portoghesi e Danilo Samsa si inserisce come uno degli episodi di maggiore rilevanza nel panorama delle contestazioni studentesche.

In particolare, l'anno accademico 1970/71 fu segnato da un'intensificazione delle mobilitazioni interne alla Facoltà, che culminarono con l'occupazione degli uffici amministrativi da parte di un gruppo di docenti subalterni. L'azione si poneva in aperta opposizione alla decisione del rettore Carassa di convocare il Consiglio di Amministrazione presso la Prefettura, al fine di discutere il nuovo programma di sperimentazione didattica avviato all'interno della Facoltà e i relativi finanziamenti. Tale atto di resistenza si tradusse in una contestazione diretta alla gestione amministrativa, con l'obiettivo di ostacolare l'approvazione del bilancio preventivo. In reazione a questo episodio di insubordinazione il ministro della Pubblica Istruzione, Riccardo Misasi, decise di sospendere circa il 90% degli incarichi accademici della Facoltà di Architettura per l'anno accademico 1970/71.

Contestualmente, revocò alcune nomine precedentemente approvate dal Consiglio Superiore, procedendo al reintegro – tra gli altri – di alcuni docenti che erano stati marginalizzati in seguito agli eventi del 1968.

La crisi gestionale e la crescente polarizzazione tra le diverse componenti della Facoltà condussero, il 21 aprile 1971, alla richiesta, da parte del rettore, di un'ispezione ministeriale, nel corso della quale la contestazione interna fu oggetto di un esame approfondito. In questo clima di forte conflittualità, il 5 maggio dello stesso anno Paolo Portoghesi, allora preside della Facoltà, rassegnò le proprie dimissioni a seguito di divergenze con il Consiglio di Facoltà in merito all'ampliamento dell'organico accademico. Tuttavia, sebbene il Consiglio avesse respinto le dimissioni del preside, il rettore Carassa, in un comunicato ufficiale, sottolineò come la Facoltà di Architettura vivesse una sorta di “doppia vita”: una dimensione “burocratica” e una dimensione “sperimentale”. Quest'ultima veniva ricondotta e legittimata alla linea innovativa promossa da Carlo De Carli, preside nel 1967, che aveva orientato la didattica verso modalità non convenzionali, più aderenti alle istanze studentesche e contraddistinte, tra l'altro,

dalla sperimentazione di esami collettivi. A seguito di tale dichiarazione, Portoghesi ritirò le proprie dimissioni e fu riconfermato nel suo incarico l'11 maggio 1971.

Tuttavia, le contestazioni studentesche proseguirono anche nelle settimane successive. Il 18 maggio, un gruppo di studenti occupò il Rettorato per protestare contro il sistema del presalario. La successiva richiesta di intervento delle forze di polizia per sgomberare i manifestanti fu fermamente osteggiata dal preside Portoghesi, che rivendicò l'autonomia decisionale della Facoltà. In segno di solidarietà nei confronti del preside, gli studenti decisero di sospendere l'occupazione. Pochi giorni dopo, il 4 giugno, il Consiglio di Facoltà attribuì al rettore la responsabilità della richiesta di intervento delle forze dell'ordine e ne chiese formalmente le dimissioni. In quella stessa seduta, il Consiglio deliberò l'organizzazione di un seminario permanente sui problemi legati al diritto alla casa, con l'intento di coinvolgere le forze culturali e politiche della città e gli stessi occupanti delle abitazioni, che, a seguito dello sgombero da via Tibaldi, trovarono rifugio, con il permesso del Consiglio, nelle aule della Facoltà di Architettura¹⁴.

La situazione tuttavia si risolse in breve tempo: il 9 giugno, tre giorni dopo lo sgombero, un ulteriore intervento della polizia pose fine al seminario e arrestò tutti i partecipanti. In risposta a questi sviluppi, il Rettorato comunicò l'avvio di una nuova ispezione ministeriale, mentre il Senato Accademico, il 14 giugno, deliberò la chiusura temporanea dell'Ateneo, al fine di evitare ulteriori coinvolgimenti nelle problematiche extra accademiche e garantire la sicurezza delle strutture universitarie. Il Politecnico riaprì il 14 giugno 1971. Le turbolenze interne alla Facoltà di Architettura furono oggetto di una serie di indagini da parte di una commissione ministeriale, durante le quali i docenti di ruolo – per loro espressa volontà – furono convocati per essere interrogati. Il 23 giugno 1971 il ministro Misasi comunicò ufficialmente il rinvio della sessione estiva degli esami a ottobre e, nel contempo, deferì il preside Portoghesi e alcuni membri

del Consiglio di Facoltà alla Corte di Disciplina. Il 28 luglio, durante una riunione del Senato Accademico, il rettore si dichiarò disponibile a sostenere la ripresa rapida delle attività didattiche, ma sottolineò che, nonostante la necessità di innovazione, era imprescindibile il rispetto dei corsi previsti dallo statuto, al fine di garantire la serietà degli esami e la preparazione tecnica degli studenti.

La discussione fu rinviata fino al 13 ottobre, quando la sessione estiva degli esami venne finalmente riaperta.

Nel mese di novembre del 1971 il ministro Misasi sospese otto membri del Consiglio di Facoltà, tra cui il preside Portoghesi e docenti di rilievo come Franco Albini, Lodovico Belgiojoso, Piero Bottoni, Guido Canella, Carlo De Carli, Aldo Rossi e Vittoriano Viganò. La sospensione si protrasse fino all'11 maggio 1974 quando, a seguito di una sollecitazione del Consiglio Regionale, fu revocata. Nel frattempo, il ministro nominò, l'11 gennaio 1972, un Comitato Tecnico, presieduto da Corrado Beguinot, Angelo Berio e Giuseppe Ciribini, per sostituire il Consiglio di Facoltà e gestire i corsi accademici. Il Comitato, pur avviando le lezioni, non si dimostrò benevolo nei confronti del corpo docente, tanto che il 14 luglio 1972 il Senato Accademico e lo stesso Beguinot comunicarono che 21 insegnamenti non erano ritenuti validi per gli esami. Come atto finale di contrasto nei confronti dei docenti, il 20 ottobre 1972 Beguinot revocò gli incarichi a nove professori, tra cui alcune delle personalità più rappresentative della Facoltà: Bonfiglioli, Borradori, Bottero, Ferraresi, Meneghetti, Nicolin, Perelli, Salvestrini, Schiaffonati.

Tali eventi di forte tensione, e in particolare quelli manifestatisi tra la primavera e l'autunno del 1971, generarono un ampio dibattito all'interno del Consiglio Regionale della Lombardia.

Tra il 25 gennaio e il 2 marzo 1972, la V Commissione Consiliare, competente per l'Istruzione, la Cultura e i Problemi dell'Informazione, si riunì in assemblea per affrontare la situazione emersa. Al termine di tali incontri, ai quali presero parte diverse figure rappresentative dell'Ateneo tra cui professori ordinari, incaricati, assistenti e liberi docenti,

nonché membri del Movimento Studentesco di Architettura, venne pubblicato il resoconto del dibattito per conto della casa editrice Giuffrè. Come sottolineato da Gino Colombo, presidente del Consiglio Regionale della Lombardia, nella prefazione al volume, tale iniziativa veniva intrapresa “nella convinzione che ogni fatto sociale rilevante non possa lasciare insensibili la Regione Lombardia, quale ente che ha fatto propri i principi di partecipazione popolare come momenti fondamentali della vita democratica”¹⁵. Tuttavia, come precisato dal presidente della Commissione Istruzione del Consiglio Regionale, Giorgio Gangi, lo scopo finale della Commissione non era quello di emettere un giudizio punitivo sugli errori riconosciuti, né di formulare condanne nei confronti delle iniziative messe in atto da studenti e professori¹⁶.

Il 28 gennaio 1972 alcuni militanti del Movimento Studentesco di Architettura, tra cui Anna Steiner, figlia di Albe e Lica Covo, furono invitati a partecipare a una seduta del Consiglio Regionale, dove risposero alle domande poste loro. Gli studenti riconoscevano nel progetto della “sperimentazione didattica” un approccio innovativo, capace di favorire un nuovo rapporto con le materie scientifiche, meno dogmatico e più aperto alla riflessione critica. Tale progetto, inoltre, veniva interpretato come un tentativo di rivalutare la dimensione della didattica partecipativa, enfatizzando il lavoro di gruppo e la pratica degli esami collettivi “autovalutati”. Questo approccio, secondo gli studenti, si configurava come un’esperienza democratica di autocritica e come espressione di una circolarità nell’esperienza intellettuale, capace di includere tutti gli attori coinvolti nel processo educativo¹⁷. A seguito di questo intervento, il nuovo rettore D’Anna annunciò la reintroduzione del numero chiuso per l’accesso alla Facoltà di Architettura nell’anno accademico 1973/74, decisione che suscitò forti proteste tra gli studenti, i quali il 20 marzo 1973 occuparono nuovamente la Facoltà. Questa azione provocò la presentazione delle dimissioni da parte di

Corrado Beguinot, che vennero accolte dal Comitato Tecnico, il quale nominò Angelo Berio come suo sostituto.

L'ultimo atto di questa fase di tensione si consumò il 5 giugno 1974, quando Paolo Portoghesi venne rieletto preside della Facoltà di Architettura del Politecnico di Milano. Tuttavia, dopo soli cinque mesi dall'assunzione dell'incarico, durante una riunione del Consiglio di Facoltà, Portoghesi annunciò le sue dimissioni definitive, che furono comunicate pubblicamente con una lettera ufficiale, segnando così la fine di un periodo particolarmente turbolento nella storia dell'Ateneo.

Strumenti della cultura marxista per la critica architettonica e urbanistica

Come precedentemente ricordato, uno dei documenti più significativi per comprendere la "sperimentazione" didattica di quegli anni è rappresentato dall'antologia *Strumenti della cultura marxista per la critica architettonica e urbanistica*, nata da un corso organizzato nell'anno accademico 1969/1970 da un gruppo di lavoro composto da Dario Borradori, Giancarlo Capitani, Corrado Gavinelli, Paolo Portoghesi e Danilo Samsa (fig. 1).

Il gruppo elaborò una serie di scritti mirati a condurre un'indagine storico-critica sull'applicazione della concezione marxista nella lettura della funzione sociale e "comunitaria" dell'architettura e dell'urbanistica. Tale approccio intendeva integrare le categorie analitiche del marxismo con le pratiche progettuali, cercando di superare la dicotomia fra teoria e prassi. L'obiettivo principale era ridefinire i presupposti ideologici del progetto architettonico, analizzando al contempo il potenziale dell'urbanistica nel rispondere alle esigenze collettive di una società in rapida trasformazione. Questa sperimentazione non si limitava a una mera critica delle istituzioni esistenti, ma mirava a tracciare un paradigma alternativo: un progetto architettonico concepito non più come atto autoreferenziale, bensì come strumento per intervenire nelle dinamiche sociali e rispondere ai bisogni concreti di una comunità in evoluzione.



1 Copertina di *Strumenti della cultura marxista per la critica architettonica e urbanistica*, 1970

Come ricordato nella prefazione al volume, infatti, l'obiettivo del gruppo di studio era quello di esplorare, mediante questo approccio didattico, "gli strumenti critici e metodologici della cultura marxista che possano orientare le scelte dell'architetto e dell'urbanista, sia all'interno della società capitalista che nelle prospettive rivoluzionarie del socialismo"¹⁸. Sul piano strettamente produttivo, i compilatori del volume specificavano che la ricerca si sarebbe proposta di redigere "collettivamente" – un aspetto che sottolineavano con particolare enfasi – un'antologia critica che raccogliesse i testi dei teorici marxisti ritenuti "fondamentali" per inquadrare i fenomeni architettonici e urbanistici nel contesto dei rapporti sociali di produzione, da una prospettiva storica e filosofica.

Il voluminoso e dettagliato tomo venne suddiviso in 11 capitoli: pur presentando ciascuno un interesse autonomo, sono i primi cinque a delineare l'impostazione generale dell'opera. Il primo capitolo, intitolato *Definizione dell'arte*, includeva una serie di testi che, sebbene ancorati a un approccio filosofico, aprivano una riflessione sulla critica marxista alle arti figurative. Accanto ai "classici" del marxismo sovietico, come Lenin, Trockij e Plekhanov, e ai testi di Mao Zedong e Lin Biao, venivano presentati autori considerati "eterodossi" rispetto al comunismo ufficiale, come György Lukács, il cui concetto di "rispecchiamento" veniva ripreso dal suo volume *Contributi alla storia dell'estetica* pubblicato per Feltrinelli. Inoltre, venivano inclusi scritti di artisti e teorici delle avanguardie bolsceviche come Vladimir Majakovskij, Aleksej Gan, Aleksandr Rodčenko, Varvara Stepanova, Boris Arvatov e Jurij Nolev-Sobolev, a sottolineare un più significativo intreccio tra politica e arte. A completare il capitolo, infine, alcuni contributi di estetica delle arti, presi dai lavori di Galvano della Volpe, accentuavano l'elemento critico e speculativo nel campo delle arti figurative. Il secondo capitolo, *Autonomia ed eteronomia dell'arte*, proseguiva nell'esplorazione dei confini dell'arte sotto il segno del marxismo, raccogliendo scritti, tra gli altri, di Lenin, Aleksandr Fadeev, Karel Kosík, Lukács e della Volpe. In questa

sezione, la riflessione si concentrava sul ruolo dell'arte in un contesto sociale e politico, interrogandosi sulla sua capacità di essere strumento di liberazione o di cooptazione. Il terzo capitolo, *Rapporto base-sovrastuttura*, proponeva una disamina dei fondamenti teorici del materialismo storico, includendo scritti di Karl Marx e Karl Kautsky, ma anche alcuni testi critici di Stalin sulla linguistica e di Nikolaj Bucharin sulla sovrastuttura, e un'analisi critica di Theodor Adorno. Il quarto capitolo, probabilmente il più importante dell'intero volume, era dedicato alla *Critica alla città capitalista*. Qui, le riflessioni di Marx, Engels, Lenin, Stalin e Gramsci si intrecciavano con l'analisi della città come luogo di potere e di lotta. In particolare, le riflessioni gramsciane sulla "questione meridionale" venivano riportate come chiave di lettura per comprendere le disparità sociali all'interno delle metropoli capitalistiche.

Il quinto capitolo, *Funzione della produzione culturale nella società capitalistica*, esplorava la dialettica tra cultura e classe sociale. Al fianco degli scritti di Adorno e Benjamin, venivano presentati testi di Hannes Meyer, maestro della Bauhaus, che nel suo volume *Architettura o rivoluzione* analizzava il ruolo dell'architetto nella lotta di classe, ponendo l'architettura al servizio della trasformazione sociale. Un capitolo, quest'ultimo, che ampliava la visione dell'architettura, non solo come disciplina formale ma come strumento per la rivoluzione.

“Per quale Milano” e “Mostra crescente sulla città”

Quanto esposto trovò una sua concretizzazione visiva in una serie di mostre organizzate tra il 1973 e il 1976 all'interno degli spazi della Facoltà di Architettura del Politecnico di Milano, con l'obiettivo di documentare e analizzare i temi trattati nei laboratori didattici.

Il 26 giugno 1973¹⁹ il Movimento Studenti Architettura – da poco staccatosi dal Movimento Studentesco, anch'esso operante all'interno della medesima Facoltà milanese²⁰ – organizzò, prima presso l'Arengario di piazza Duomo, riallestendola successivamente alla Facoltà di Architettura, una rassegna

inerente ai problemi della forma della città e dell'abitare a Milano nel corso dei secoli. La mostra, intitolata "Per quale Milano: conoscere la storia di Milano per cambiare la città" (fig. 2), venne coordinata da Virgilio Vercelloni e patrocinata dall'Ente Provinciale per il Turismo di Milano e dall'Ordine degli Architetti delle Province di Milano, Pavia e Sondrio. Il catalogo – pubblicato nel maggio del 1973 come supplemento alla rivista "Casabella" – fu redatto da due studenti della Facoltà di Architettura, Paolo Farina e Alberto Grimoldi, entrambi appartenenti al Movimento Studenti Architettura.

L'esposizione si proponeva come sintesi degli insegnamenti sviluppati negli anni precedenti: per questo si presentava nel catalogo una serie di proposte e interventi che ne costituivano una documentazione tangibile, a partire dalla prefazione.

Quest'ultima chiariva come i proventi derivanti dalla vendita del volume sarebbero stati devoluti all'Istituto di Umanistica della Facoltà di Architettura del Politecnico per destinarli al sostegno di ricerche didattiche sulla città di Milano, che fossero tuttavia "rigorosamente ispirate ai paradigmi culturali introdotti dai docenti sospesi dal Consiglio di Facoltà"²¹.

I nomi di questi professori venivano riportati espressamente, a renderne esplicito omaggio. In calce alla dedica, infine, una citazione di Carlo Cattaneo, figura di spicco del Risorgimento italiano, tratta dalla prefazione al IX volume de *Il Politecnico*, recitava: "L'estremo grado di avvilito a cui possa calare una nazione è la servitù dell'insegnamento. Che resta ormai di libero all'uomo quando il suo pensiero è schiavo?"²². Un frammento che contestualizzava il concetto di subordinazione dell'istruzione al potere come il punto più basso di decadimento culturale e sociale di una nazione, richiamando altresì l'importanza di un sistema educativo indipendente e libero come fondamento della sovranità intellettuale.

I testi di presentazione del catalogo – e, di riflesso, della mostra – sono due: il primo, di maggior interesse, di Carlo Ripa di Meana, in qualità di presidente dell'Ente Provinciale per il Turismo di Milano; il secondo, anonimamente firmato

dal Consiglio dell'Ordine degli Architetti di Milano, Pavia e Sondrio. Di orientamento politico socialista, Ripa di Meana interpretò la mostra quale tentativo, da parte di un professionista (nella fattispecie, un architetto), di proporre una rilettura della storia urbanistica di Milano sotto un'angolazione moderna e disancorata dai pedanti schemi accademici – paradigmi spesso errati “che hanno creato situazioni di grave degrado ambientale e artistico”²³. Per Ripa di Meana, difatti, essi erano ancorati indefessamente ai temi dello sviluppo sociale ed economico della città e agli scontri di classe che si ebbero “nel corso di venticinque secoli”²⁴. Pur riconoscendo il ruolo determinante esercitato nel tempo passato dalle classi dominanti sulle scelte urbanistiche, Ripa di Meana individuò nella mostra una potenziale funzione “pacificatrice”, mirata a stimolare un dialogo costruttivo e uno scambio di idee tra la “cultura d'élite” e l'opinione pubblica, incentivando un'interazione che favorisse una comprensione più inclusiva dei fenomeni urbani.

A seguire le due presentazioni ricordate, nel catalogo si trova il contributo di Virgilio Vercelloni, professore incaricato di Storia dell'Architettura. Nel suo intervento, intitolato *La facoltà di architettura per la città*, Vercelloni sottolineava come le Facoltà universitarie avrebbero dovuto assumere una diversa e più incisiva funzione sociale, proponendo nuovi rapporti fra scuola e società: una istituzione “organica” ai problemi del “nuovo” Paese. Al tempo stesso, evidenziava come le lotte politiche e sociali condotte dagli studenti avessero generato il tanto discusso processo di “sperimentazione” didattica, che portò un profondo subbuglio tra le mura del Politecnico. Tale approccio all'avanguardia guidò i docenti della Facoltà a rivedere e rinnovare i tradizionali metodi di insegnamento dei “corsi” frontali, sostituendoli con strumenti pedagogici più innovativi, definiti “ricerche”: un cambiamento che, come sottolineato dal docente, si rivelò cruciale per l'evoluzione della didattica in campo architettonico, promuovendo un'interazione più dinamica fra teoria e pratica.

per quale Milano

*Conoscere la storia di Milano
per cambiare la città*



2 Copertina di *Per quale Milano*.
*Conoscere la storia di Milano per
cambiare la città*, 1973

3 *Per quale Milano: conoscere la
storia di Milano per cambiare la
città*, scheda CXXXI: *Ciò che manca
a Milano: un efficiente sistema di
trasporti pubblici*, 1973

**Ciò che manca a Milano: un efficiente sistema
di trasporti pubblici.**

**I trasporti pubblici milanesi — che riflettono tutti gli errori e
le carenze della politica urbanistica — mancano della capil-
larità e della velocità richieste dalle dimensioni della città e
faticano a stabilire relazioni agili tra i punti esterni di Milano
e tra Milano e la sua area metropolitana.**

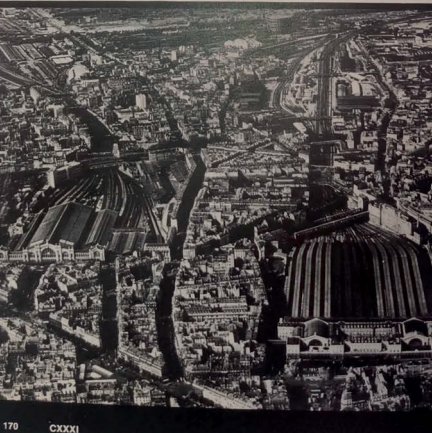


Il sistema dei trasporti milanesi è caratteri-
zzato da una organica coesistenza che
ha permesso la continua crescita di tutta
l'area metropolitana, ma che non ha
risolto i problemi di mobilità e di
trasporti pubblici. Il sistema è
caratterizzato da una organica coesistenza
che ha permesso la continua crescita di
tutta l'area metropolitana, ma che non
ha risolto i problemi di mobilità e di
trasporti pubblici. Il sistema è
caratterizzato da una organica coesistenza
che ha permesso la continua crescita di
tutta l'area metropolitana, ma che non
ha risolto i problemi di mobilità e di
trasporti pubblici.

Nei 20 anni trascorsi da quando fu
deciso — decisamente soffocato e
gestito — il sistema di trasporti milanesi,
il centro storico ha visto crescere
il proprio numero di abitanti, ma
non ha visto crescere il proprio
numero di abitanti. Il sistema è
caratterizzato da una organica coesistenza
che ha permesso la continua crescita di
tutta l'area metropolitana, ma che non
ha risolto i problemi di mobilità e di
trasporti pubblici.

La vecchia metropolitana di Venezia, che si
salta alla fine del 1900, rappresenta un caso
di sviluppo urbano che non ha permesso
di dilatare il centro storico. Il sistema è
caratterizzato da una organica coesistenza
che ha permesso la continua crescita di
tutta l'area metropolitana, ma che non
ha risolto i problemi di mobilità e di
trasporti pubblici.

Parigi, Ginevra, Est e Ginevra, Nord.



170

CXXXI

Se il “vecchio” approccio didattico relegava lo studente in una condizione di soggezione nei confronti delle nozioni di studio e della realtà sociale circostante, il metodo della “ricerca” si proponeva di affrontare i “problemi reali”²⁵ della società come punto di partenza, sottolineava Vercelloni. Questo nuovo paradigma educativo avrebbe potuto fornire agli studenti strumenti scientifici considerati dalla cultura contemporanea come necessari e validi, capaci di allontanarli dal “ghetto preconcepito di autonome discipline”²⁶. Tale approccio, a tal fine, promuoveva non solo l’autonomia intellettuale, ma anche una connessione più profonda tra teoria e contesto sociale, facilitando di conseguenza un’analisi critica e contestualizzata dei fenomeni architettonici e urbani. L’obiettivo, secondo il docente, era quello di creare un tecnico al servizio dell’intera società e non una “École des Beaux-Arts”, “ultima frontiera di un ghetto evasivo dove isolare non solo le contestazioni, ma prese di coscienza troppo pericolose”²⁷.

L’esposizione intendeva proporre una nuova lettura della storia urbana milanese, non più centrata esclusivamente sulle opere “eccezionali” dell’architettura e dell’urbanistica, bensì orientata a mettere in luce la dimensione strutturale dello sviluppo cittadino. In questa narrazione alternativa, l’attenzione si spostava sul rapporto tra quantità e qualità del costruito, nonché sulle “mancanze” della città contemporanea rispetto al proprio passato. La ricostruzione storica – dal *castrum* romano agli anni cinquanta del Novecento – veniva riletta in funzione del presente, secondo un principio esplicitato dal docente: “conoscere la storia della città per modificare il suo presente, per poter criticamente pianificare il futuro”²⁸. Le schede evidenziavano l’assenza di un passato lungimirante e di un centro storico adeguato alla vita sociale, così come la carenza del verde urbano, di una cintura agricola metropolitana, di un efficiente sistema di trasporti pubblici, di servizi culturali e di alternative progettuali per lo sviluppo futuro. Si delineava, in questo contesto, un approccio che avrebbe potuto consentire una comprensione più profonda e critica delle

dinamiche urbane, per evidenziare l'importanza di un'analisi che tenesse conto delle esigenze e delle carenze della città contemporanea.

In tale contesto di integrazione tra dimensione urbana e realtà sociale, rivestì un ruolo fondamentale l'organizzazione della mostra che, come dichiarato da Vercelloni stesso, ebbe origine da una discussione avuta con Portoghesi tempo prima, nell'anno accademico 1968/69. La sua sede itinerante, dislocata nei vari quartieri della città, e la sua "edificazione" tramite pannelli eliografati, non solo facilitarono la sua "riproducibilità" (ossia la sua "erranza") ma consentirono di ribadire il concetto di democratizzazione dell'evento culturale. La gerarchia tra immagini e parole, unita alla "didascalicità" di queste ultime, caratterizzate da toni giornalistici, ribadì tale concetto, svolgendo una funzione essenziale come strumento di divulgazione sociale. Inoltre, si prestò attenzione a un apporto comunicativo di tipo strutturale, mirato a perseguire "fini esclusivamente politici"²⁹. Questo approccio multidimensionale non solo incentivò la sensibilizzazione del pubblico sulle problematiche urbane, ma promosse anche un dialogo attivo e critico tra le diverse sfere della realtà sociale meneghina, alle quali la mostra era rivolta. Come dichiarato dai curatori, la mostra avrebbe dovuto costituire "un'occasione dialettica" affinché "il dato storico non risultasse un mero dato"³⁰ ma piuttosto un elemento "vivo" inserito in un processo di discussione sociale.

Le non molte fotografie conservate permettono di analizzare l'allestimento della mostra, che consisteva di 133 pannelli disposti in file distanziate e sospesi al soffitto. Ogni pannello era strutturato con una configurazione complessa, progettata per garantire una fruibilità intuitiva anche a utenti privi di competenze specifiche. Un titolo principale, impostato in negativo e riferito all'insieme dei pannelli, introduceva il contesto tematico generale di ognuno dei 13 "capitoli" della mostra. All'interno di ogni sezione, ciascun pannello presentava poi un titolo specifico in positivo (bianco su fondo scuro),

con la funzione di comunicare sinteticamente il contenuto centrale. Le annotazioni in corpo minore, in bianco su una banda nera, associate alle illustrazioni vicine, fornivano informazioni di dettaglio per un approfondimento mirato. Infine, nella sezione inferiore di ciascun pannello, un'immagine a dimensione maggiore visualizzava il contenuto, offrendo un supporto iconografico esplicativo e complementare.

Per esplicitare meglio l'analisi, si può considerare il pannello CXXXI, che riporta il titolo: *Ciò che manca a Milano: un efficiente sistema di trasporti pubblici* (fig. 3). Nella fascia superiore bianca, in caratteri neri, si esprime una critica strutturata allo sviluppo del trasporto pubblico meneghino: "i trasporti pubblici milanesi – che riflettono tutti gli errori e le carenze della politica urbanistica – mancano della capillarità e della velocità richieste dalle dimensioni della città e faticano a stabilire relazioni agili tra i punti esterni di Milano e tra Milano e la sua area metropolitana"³¹. Al centro del pannello sono disposte tre rappresentazioni topografiche dell'espansione delle reti di trasporto nelle città di Londra, Parigi e Vienna, corredate ciascuna di didascalie che ne enfatizzano la capillarità e l'efficienza. In chiusura, nella sezione inferiore del pannello, una veduta aerea di Parigi mostra la realtà della situazione ferroviaria della capitale francese, visualizzando le stazioni di Gare de l'Est e Gare du Nord affiancate, rendendo visibile un modello di connessione urbana che esemplifica i concetti descritti nella sezione superiore.

Con l'esposizione, di fatto – seguendo il pensiero di Vercelloni – si giunse a riaffermare che l'università dovesse rinsaldare e qualificare i propri rapporti con il mondo sociale esterno, e che questo rappresentasse l'unico modo per rivendicare il suo ruolo di istituzione privilegiata nell'elaborazione scientifica al servizio del Paese. Questo approccio sottolineava l'importanza di un'interazione significativa tra l'istituzione accademica e la realtà sociale, riconoscendo la necessità di rispondere alle sfide contemporanee attraverso una collaborazione attiva

con il contesto esterno. In questo senso, l'università non solo avrebbe potuto contribuire allo sviluppo del sapere, ma anche giocare un ruolo chiave nel progresso sociale e culturale della comunità.

All'incirca sei mesi dopo, dal 29 gennaio al 15 marzo 1974, presso alcuni locali della Facoltà di Architettura di via Bonardi 3, sempre gli studenti del collettivo Movimento Studenti Architettura organizzarono nei seminterrati dello stabile "Mostra crescente sulla città", un'esposizione che, come reca scritto il manifesto (e anche un volantino) dell'evento - "impaginato" da Albe Steiner -, presentava "lavori ricerche iniziative di studenti e docenti sui problemi della abitazione"³².

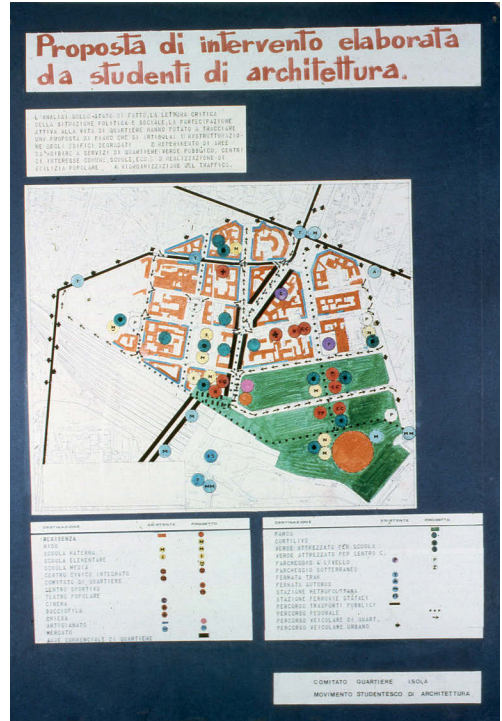
La mostra, oltre a configurarsi come una semplice esposizione degli esiti formativi del semestre accademico, si propose con una finalità didattica rivolta all'intera cittadinanza. In quegli anni, come si è visto, la Facoltà di Architettura esercitò un ruolo fondamentale nel contrastare le dinamiche di speculazione edilizia e nella tutela del tessuto storico dei quartieri centrali, nonché nel fornire assistenza a soggetti socialmente ed economicamente vulnerabili, quali indigenti e lavoratori, sempre più spesso sgomberati da alloggi popolari occupati abusivamente. Il manifesto citato in precedenza visualizzava in modo emblematico questa intenzionalità: su un foglio bianco venne riprodotta una xilografia dell'artista belga Frans Masereel (1889-1972) che raffigurava una figura umana di dimensioni gigantesche composta da una sovrapposizione di numeri (un possibile richiamo alla mostra "Il grande numero" presentata alla XIV Triennale di Milano e contestata dal Movimento Studentesco il giorno dell'inaugurazione), sovrastante una città caratterizzata da grattacieli e complessi industriali con ciminiere fumanti.

La mostra, sebbene avesse trovato un contesto favorevole in alcuni corsi "sperimentali" introdotti nell'anno accademico 1973/74 - tra cui, ad esempio, *Un'alternativa urbanistica per Milano*, organizzato da Giuseppe Campos Venuti, in cui si



4 “Mostra crescente sulla città”, pannello inerente a *La riforma della casa*, 1973 (Milano, Archivio Origoni Steiner)

5 “Mostra crescente sulla città”, pannello inerente a *Proposta di intervento elaborata da studenti di architettura*, 1973 (Milano, Archivio Origoni Steiner)



Questa frantumazione della struttura delle imprese edili fa sì che con gli appalti e i subappalti, le finanziarie realizzino i superprofitti derivanti dal cottimismo, dalle evasioni contributive, dalla mancata adempienza alle norme antinfortunistiche.

IL CAPITALE FINANZIARIO,

PRESENTE NEL CONTROLLO DEI FINANZIAMENTI PER L'INTERO SETTORE.

PRESENTE NELLA SPECULAZIONE SULLE AREE

PRESENTE SOTTO FORMA DI MONOPOLI INDUSTRIALI NEI SETTORI CHE RIFORNISCONO DI MATERIE PRIME L'INDUSTRIA DELLE COSTRUZIONI. FAVORISCE MANTIENE E UTILIZZA LA STRUTTURA ARTIGIANALE DEL SETTORE BASATA SUL SUPERSFRUTTAMENTO DEI LAVORATORI.

Giugno 1973

La Commissione Regionale si incontra con il Ministro che si impegna a :

- 1) riconoscere valido l'anno accademico 73-74, e la didattica svolta nella facoltà occupata.
- 2) continuazione anno accademico fino alla fine di Ottobre e inizio esami a Novembre

Settembre 73

Insaurazione dei provvedimenti disciplinari del codice fascista da parte del Rettore



Ottobre 73

Riconoscimento ufficiale dell'anno accademico e ritiro del provvedimento sul numero chiuso, apertura dei bandi di concorso per gli incarichi.

LO STATO ATTUALE



6 "Mostra crescente sulla città", pannello inerente a *Il capitale finanziario*, 1973 (Milano, Archivio Origoni Steiner)

7 "Mostra crescente sulla città", pannello inerente alle proteste all'interno della Facoltà di Architettura, 1973 (Milano, Archivio Origoni Steiner)

8 "Mostra crescente sulla città", pannello inerente a *Lo stato attuale*, 1973 (Milano, Archivio Origoni Steiner)

analizzava lo sviluppo urbanistico dell'area metropolitana milanese e si proponevano interpretazioni relative alle trasformazioni economiche e sociali del tessuto urbano – trovò il suo principale impulso nell'interesse suscitato tra gli studenti dal corso di Paolo Portoghesi e Virgilio Vercelloni *Architettura e società*, tenuto nell'anno accademico 1970/71. Emblematica è l'introduzione con cui Portoghesi aprì la prima lezione il 13 gennaio 1971:

La comunicazione di oggi, che ha un titolo generico *Architettura e società*, potrebbe avere tutta una serie di titoli diversi; l'obiettivo per cui cerca di offrire del materiale utilizzabile dal punto di vista culturale è una definizione marxista dell'architettura e dell'urbanistica, una definizione, cioè, della disciplina all'interno della quale operiamo fatta in termini politici. Una definizione marxista non può che prendere le mosse dalla critica dell'economia politica borghese. È questo il punto di partenza dell'analisi di Marx, è questo il punto di riferimento dei raggiungimenti alti della sua teoria³³.

E ancora, poco dopo, Portoghesi proseguì nella sua analisi, chiarendo cosa significasse definire l'architettura in relazione all'economia politica. Egli sottolineò innanzitutto l'importanza di riconoscere la complessità e la storicità della disciplina, rinunciando a considerarla una teoria a priori e opponendosi a tutte le definizioni precedentemente date. Propose, quindi, di formulare una definizione globale, in chiave umanistica, che non partisse da una serie di oggetti separati, come l'universo della Storia dell'Architettura, ma piuttosto dall'uomo, dai suoi problemi, dalle sue esigenze e dal suo rapporto con la realtà: “questo vuol dire”, chiosava Portoghesi, “accettare la complessità dell'architettura, rifiutare la semplificazione che può derivare da un'ipotesi metafisica che definisca questa disciplina come uno dei parametri eterni dell'attività umana, come qualcosa di ricorrente e di configurato autonomamente dall'uomo e dalla sua storia”³⁴.

Della mostra non fu pubblicato alcun catalogo; tuttavia, presso l'archivio Origoni Steiner si conservano 350 diapositive realizzate durante i giorni dell'esposizione, le quali documentano in modo puntuale l'organizzazione dell'allestimento (figg. 4-8). Come si evince dalle immagini, una serie di pannelli eliografati, articolati in sezioni tematiche – come, a titolo esemplificativo, quelli dedicati allo sviluppo del quartiere Garibaldi o alle contestazioni ancora in corso all'interno della Facoltà – rendeva esplicito il percorso di apprendimento maturato dagli studenti nell'ambito dell'attività didattica sperimentale. I pannelli, affissi in modo approssimativo su supporti lignei o direttamente incollati alle pareti, delineavano un panorama visivo attraverso il quale il visitatore era posto nella condizione di ricostruire le dinamiche in atto all'interno del territorio urbano milanese. In alcuni casi, l'attenzione si estendeva anche oltre i confini cittadini, includendo, ad esempio, analisi riferite alla città di Como. L'intero impianto espositivo si configurava così come un dispositivo critico volto a evidenziare le trasformazioni prodotte dal capitale finanziario nel tessuto del centro storico.

La città ostile

Tra le iniziative che “visualizzarono” i temi della didattica “alternativa” vi fu anche “La città ostile. La realtà urbana nelle sue contraddizioni storiche”, allestita anch'essa alla Facoltà di Architettura nella primavera del 1976 (fig. 9) e curata da un gruppo di studenti del corso di Letteratura italiana tenuto da Mario De Micheli, per l'occasione supervisionati da Attilio Pizzigoni.

La mostra, nel solco delle due precedenti, mirava a instaurare un dialogo critico con il tessuto urbano cittadino; in tal contesto De Micheli, nella prefazione al catalogo, osservava: “Questa mostra [...] diventerà itinerante in biblioteche e scuole, accompagnata da incontri e dibattiti, svolgendo così un compito didattico di indubbio interesse. Così, un prodotto interno alla scuola si trasforma in avvenimento esterno, in tramite concreto

di rapporto, in discorso aperto e quindi anche in momento di verifica di un'attività e di un'impostazione"³⁵.

L'esposizione nasceva anch'essa dalla sperimentazione didattica: nel colophon del catalogo, difatti, campeggiava la dicitura "Mostra didattica itinerante della 'Ricerca De Micheli'". Essa era composta da pannelli eliografati, ed era concepita con finalità didattiche allo scopo di analizzare la città come luogo di intensificazione delle contraddizioni sociali. L'analisi storica si articolava in tre momenti: il primo dedicato alla crescita urbana ottocentesca, ai tentativi di razionalizzazione e all'utopismo sociale di Owen e Fourier; il secondo alle trasformazioni urbane dei primi del Novecento, tra esaltazione del progresso e prime critiche legate ai conflitti di classe; il terzo alla seconda Rivoluzione industriale e alle contraddizioni urbane contemporanee, come il rapporto città-campagna, la residenza-lavoro, la disparità Nord-Sud e la speculazione edilizia. Una quarta sezione, *Diritto alla città*, era dedicata infine alle lotte per una pianificazione urbana democratica, con particolare attenzione alla questione abitativa. In questo contesto, i curatori sottolineavano: "È dunque alla città d'oggi che la parte finale della mostra rivolge la sua attenzione: alla città in cui viviamo, dove più aspre, in questi tempi recenti, si sono fatte le contraddizioni



9 Copertina e quarta di copertina di *La città ostile. La realtà urbana nelle sue contraddizioni storiche*, 1976

di classe e dove, con le trame nere e con la strategia della tensione, si cerca di bloccare e respingere indietro il processo d'emancipazione delle masse popolari e lo sviluppo del Paese”³⁶. La selezione di immagini – opere pittoriche, vignette satiriche e fotografie – era accompagnata da testi poetici e teorici, favorendo un'interazione dialettica tra immagine e parola. Ad esempio, le opere di Daumier sulle sommosse della Comune erano associate ai testi di Rimbaud, mentre il Manifesto del Futurismo veniva accostato alle rappresentazioni di Sant'Elia. Nella sezione finale, fotografie di manifestazioni urbane sottolineavano il ruolo della dimensione reale nella trasformazione sociale.

Le tre mostre analizzate – “Mostra crescente sulla città”, “Per quale Milano” e “La città ostile” – si configurano come manifestazioni emblematiche della sperimentazione didattica promossa presso la Facoltà di Architettura del Politecnico di Milano. Fondate su paradigmi interdisciplinari e partecipativi, esse contribuirono a ridefinire il rapporto tra sapere accademico e società, promuovendo una formazione intellettuale fortemente critica. Tali esperienze testimoniano un modello educativo capace di integrare produzione culturale e partecipazione sociale, delineando la sperimentazione didattica come paradigma trasformativo fra teoria e prassi.

Il contributo è stato elaborato nell'ambito del progetto finanziato dall'Unione Europea – NextGenerationEU – PNRR M4.C2.1.1 – PRIN 2022, 2022CHASRE – CUP J53D23013130006 – Radical Exhibited Thought Exhibitions of Architecture in Italy in the Contemporary Age.

- 1 *Prove per una rivista da farsi* 1962.
- 2 Viale 1968, p. 9.
- 3 Ivi, p. 6.
- 4 De Carlo 1968, p. 12. Il testo di De Carlo, fondamentale per studiare questi momenti, nient'altro è che una raccolta delle mozioni degli studenti di numerose Facoltà di Architettura italiane che contestavano i modi e i temi dell'insegnamento accademico. Si veda, inoltre, Movimento Studentesco 1968, pp. 115-166.
- 5 Ivi, p. 84.
- 6 Ivi, p. 79.
- 7 Ivi, pp. 84-98.
- 8 De Carlo 1973, p. 119.
- 9 De Carlo 1968, pp. 96-97. Si veda anche il capitolo *Facoltà di massa, Didattica, Ricerca*, ivi, pp. 50-58.
- 10 *Indagine conoscitiva* 1973, p. 73. Si veda, inoltre, *Università* 1968, pp. 189-204.
- 11 Ivi, p. 96.
- 12 *Libro bianco* 1967, p. 298.
- 13 La cronistoria degli eventi segnalati di seguito è recuperata da Vanini 2009, pp. 6-18 e 39-46. Si veda, inoltre, Biraghi 2010.
- 14 Capriolo 2024, pp. 41-43.
- 15 *Indagine conoscitiva* 1973, p. III.
- 16 Cfr. ivi, p. VII.
- 17 Cfr. ivi, pp. 231-268, in particolare pp. 263-267.
- 18 Borradori 1970, p. II/2.
- 19 Gonzaga 1973.
- 20 Monicelli 1978, p. 38.
- 21 Farina, Grimoldi 1973, prefazione.
- 22 Ivi, p. 9.
- 23 *Ibidem*.
- 24 *Ibidem*.
- 25 Ivi, p. 14.
- 26 *Ibidem*.
- 27 *Ibidem*.
- 28 *Ibidem*.
- 29 Ivi, p. 17.
- 30 Ivi, p. 175.
- 31 Ivi, p. 170.
- 32 Milano, Archivio Origoni Steiner, materiale non inventariato.

- 33 Biraghi 2021, p. 27.
34 *Ibidem*.
35 Pizzigoni 1976, *Le ragioni di questa mostra*, pp.n.n.
36 Ivi, *Introduzione*, pp.n.n.

Bibliografia

- M. Biraghi (a cura di), *Università. La Facoltà di Architettura del Politecnico di Milano (1963-1974)*, in *Italia 60/70: una stagione dell'architettura*, Il Poligrafo, Padova 2010, pp. 87-97.
- M. Biraghi (a cura di), *La storia dell'architettura nell'epoca della "sperimentazione". Corso al Politecnico di Milano (1970-71)*, Franco Angeli, Milano 2021.
- D. Borradori (a cura di), *Strumenti della cultura marxista per la critica architettonica e urbanistica – Antologia 1*, Facoltà di Architettura del Politecnico di Milano – Istituto di Materie Umanistiche, Milano 1970.
- G. Campos Venuti, *Un'alternativa urbanistica per Milano*, Cluep, Milano 1974.
- A. Capriolo, *Non c'è rivoluzione senza libidine. Dai Circoli del proletariato giovanile ai centri sociali*, DeriveApprodi, Bologna 2024.
- G. De Carlo, *La piramide rovesciata*, De Donato, Milano 1968.
- G. De Carlo, *L'architettura della partecipazione*, in *L'architettura degli anni Settanta*, il Saggiatore, Milano 1973, pp. 87-142.
- R. Di Leo, *Lavoro necessario e valore della forza-lavoro in edilizia*, in "Quaderni rossi", 2, 1962, pp. 183-190.
- P. Farina, A. Grimoldi (a cura di), *Per quale Milano. Conoscere la storia di Milano per cambiare la città*, Documenti di "Casabella", Milano 1973.
- F. Gonzaga, *Nelle case la storia di Milano*, in "Corriere dell'Informazione", 6 giugno 1973, p. 8.
- Indagine conoscitiva sulla situazione della Facoltà di architettura del Politecnico di Milano*, Giuffrè, Milano 1973.
- Libro bianco sulla Facoltà di Architettura di Milano: occupazione 1967*, CUEP – Cooperativa universitaria editrice del Politecnico, Milano 1967.
- A. Merler, *Sociologia della sperimentazione didattica*, Savelli, Roma 1975.
- M. Monicelli, *L'ultrasinistra in Italia 1968-1978*, Laterza, Bari 1978.
- Movimento Studentesco (a cura di), *Documenti della rivolta universitaria*, Laterza, Bari 1968.
- M. Paci, *Aspetti della socializzazione del lavoro nell'edilizia*, in "Quaderni rossi", 2, 1962, pp. 165-182.
- A. Pizzigoni (a cura di), *La città ostile. La realtà urbana nelle sue contraddizioni storiche*, Scuola grafica Padre Luigi Monti, Saronno 1976.
- Prove per una rivista da farsi*, in "Quaderni piacentini", 1, 1962, frontespizio.
- Università: l'ipotesi rivoluzionaria*, Marsilio, Padova 1968.
- F. Vanini (a cura di), *La rivoluzione culturale. La Facoltà di Architettura del Politecnico di Milano 1963-1974*, s.n., Milano 2009.
- G. Viale, *Contro l'Università*, in "Quaderni piacentini", 33, febbraio 1968, pp. 2-28.

“Una serie di esercizi ginnastici dell’Immaginazione alle parallele della Memoria...”

Le mostre e l’architettura a Roma nella stagione dell’effimero (1977-1985)

Antonio Labalestra

Politecnico di Bari

Ci sono contingenze, abbastanza brevi di solito, in cui il lavoro di ricerca nella teoria sembra coincidere con la prassi anche se, quasi sempre, si tratta di epoche e situazioni che si possono definire di “fortuna culturale”, per la loro brevità e per l’intrinseca caratteristica d’inusualità.

A tale congiuntura sembrano ricondurre anche le vicende che accompagnano il rinnovamento delle politiche culturali romane durante il cosiddetto “decennio rosso”, quasi tutte ascrivibili entro la cornice intellettuale definita e stimolata dalla proposta dell’Estate Romana¹.

Una festosa ed esuberante macchina da guerra – affidata all’iniziativa di un giovane architetto, Renato Nicolini, nominato assessore alla Cultura dal sindaco Giulio Carlo Argan – che corrisponde plasticamente all’introduzione di un significativo cambio di paradigma nel panorama degli eventi culturali della capitale, fino a quel momento paralizzati nel bipolarismo

Il saggio analizza l’attività espositiva a Roma nel periodo 1977-1985 in cui la politica culturale dell’Estate Romana, guidata da Renato Nicolini, inaugura un paradigma effimero e partecipativo superando la dicotomia istituzioni/ gallerie private. Si intende così promuovere una democratizzazione degli spazi urbani attraverso eventi artistici e performativi che coinvolgono centro e periferie. Il testo evidenzia il ruolo di alcune delle mostre più significative nella direzione di risemantizzazione critica del patrimonio e nell’elaborazione di una “città altra”, riflesso di tensioni sociali, teoriche e ideologiche, un’esperienza che sembra configurarsi, pur nella eterogeneità delle iniziative, come un laboratorio di contaminazione disciplinare tra architettura, arte e politica, ridefinendo il ruolo dell’intellettuale e del progetto come atti critici.

definito dalle mostre organizzate dalle istituzioni pubbliche nei grandi musei e da quelle proposte nel circuito delle gallerie private². L’approccio massenziente³ predisposto da Renato Nicolini mette, invece, in tensione critica sia la dicotomia rispetto alle iniziative pubblico-private, sia le modalità e le pratiche espositive consolidate nella capitale, aprendo pasolinianamente all’esigenza di un continuo mescolamento del livello dei prodotti culturali offerti al pubblico:

Che cos'è la cultura di una nazione? Correntemente si crede, anche da parte di persone colte, che essa sia la cultura degli scienziati, dei politici, dei professori, dei letterati, dei cineasti ecc.: cioè che essa sia la cultura dell'*intelligencija*. Invece non è così. E non è neanche la cultura della classe dominante, che, appunto, attraverso la lotta di classe, cerca di imporla almeno formalmente. Non è infine neanche la cultura della classe dominata, cioè la cultura popolare degli operai e dei contadini. La cultura di una nazione è l'insieme di tutte queste culture di classe: è la media di esse. E sarebbe dunque astratta se non fosse riconoscibile – o, per dir meglio, visibile – nel vissuto e nell'esistenziale, e se non avesse di conseguenza una dimensione pratica⁴.

Tale propensione si spinge, in alcuni casi, ad agganciare le riflessioni di Mario Tronti⁵ prima, e di Massimo Cacciari poi, sulle virtualità del “pensiero negativo”, quale possibilità percorribile di messa in crisi e di superamento di un sistema che, fino a quel momento, aveva indirizzato le amministrazioni pubbliche in materia di programmi culturali⁶. Un'ipotesi – quella di guardare all'Estate Romana come momento propulsivo volto al cambiamento di sensibilità in materia di cultura – che, nell'affollato panorama di studi di carattere generale sul tema, è puntualmente rilanciata da Guido Crainz⁷ nel momento in cui rilegge la stagione dei movimenti, alimentata nelle sue basi materiali oltre che ideologiche dall'attivismo giovanile e dalla manifestazione di un “inquieto bisogno di serenità”⁸, in relazione oppositiva al contesto di violenza terroristica e di stagnazione politica che aveva compromesso la vita civile della capitale⁹. Dall'elezione di Argan e poi per circa un intero decennio, l'amministrazione romana inizia dunque a misurarsi con un ruolo d'avanguardia nel raccordare cultura di massa e cultura d'*élite*. Nel far questo vengono messe in atto una sequenza di pratiche di “destoricizzazione della proposta contenutistica” tutte leggibili nel perimetro delle politiche culturali introdotte

dalla sinistra dei movimenti giovanili e delle proteste nelle università¹⁰: come i dialoghi organizzati al Festival del Pincio dalla FIGC, testimonianze del progressivo consolidarsi di una controcultura giovanile che aspira a trasformarsi in un sistema alternativo di riferimento¹¹.

Nel 1976, con un anno di ritardo rispetto a quanto accade a Milano, Torino e Napoli, anche i romani vanno alle urne per eleggere il nuovo consiglio comunale scegliendo le forze comuniste e socialiste che, all'indomani della consultazione, formano una giunta di coalizione con a capo lo storico dell'arte Giulio Carlo Argan¹².

Lo storico sarà in Campidoglio per soli tre anni: rassegnate le dimissioni per motivi di salute, viene sostituito dal giornalista Luigi Petroselli – presidente della Federazione comunista della capitale – riconfermato in seguito alle elezioni del 1981, poi da Ugo Vetere¹³. Un tempo comunque sufficiente, quello a disposizione di Argan, per sancire una tregua luminosa rispetto alle tensioni sociali e politiche che attanagliavano la città ed innescare un cambiamento culturale significativo¹⁴, soprattutto rispetto all'atmosfera indotta dall'attività dei gruppi armati dal terrorismo che, sempre più violenti e organizzati, instaurano un processo di lacerazione sociale e politica che giunge ad azzerare le istanze partecipative¹⁵.

In risposta a queste difficoltà e nel contesto di allontanamento topografico e di disaffezione verso i luoghi storici della città nasce l'Estate Romana che, a partire dal 1977, anima la bella stagione della capitale con eventi di musica, cinema e cultura d'avanguardia dando vita, per una parentesi fugace, a un laboratorio di nuove forme d'uso dello spazio urbano. Definendo in questo modo un modello che, da effimero, estetizzante e popolare, diviene lo strumento di riappropriazione sociale della città e di quel "meraviglioso urbano" che continua a ispirare le azioni politiche delle giunte capitoline fino al 1985.

Sono iniziative come queste che ripropongono la possibilità di fare di Roma una città dove la cultura è partecipata, che consentono di portare avanti anche il discorso di una nuova qualità nella vita, nella borgata e della periferia in questa enorme città¹⁶.

In questo modo e per la prima volta, anche le periferie si aprono alla cultura offrendo nuove occasioni di fruizione artistica. L'intera città diviene, per quasi un decennio, un grande testo narrativo – colto, intelligente e giocoso – che oblitera velocemente la paura del terrorismo e invita i romani a riappropriarsi dei luoghi della città e a riaffermare il diritto di cittadinanza attiva¹⁷.

Mentre è in corso di attuazione il primo Piano per l'Edilizia Economica e Popolare che risponde al disagio abitativo accumulato dalla capitale – oltre 700.000 alloggi, raggruppati in grandi quartieri periferici: Spinaceto, Corviale, Tor Bella Monaca, Laurentino 38 – si attua così, in maniera giocosa, anche l'esproprio proletario di quei luoghi consolidati della cultura. A partire dalla Basilica di Massenzio, storica sede estiva dei concerti dell'Accademia di Santa Cecilia – dunque luogo d'*élite*, riservato ai colti e quindi ai pochi – che viene festosamente occupata da un pubblico interclassista e intergenerazionale che assiste, dal tramonto all'alba, alle proiezioni della rassegna *Cinema epico*. Studenti, professionisti, intellettuali e sottoproletari seduti nello stesso luogo per vedere lo stesso film danno luogo a un evento che, ben presto, diventa tradizione e attrae un pubblico sempre più numeroso e di diversa estrazione, in un caleidoscopio di generi e di livelli intellettuali in cui si sovrappongono

Le maratone horror e camp dell'Occhio l'Orecchio la Bocca; i cicli *peplum*, il cinema "altro" di Rocha, Jancsó, Reisz; il periodo della Hollywood classica, ristabilendo le gerarchie e mettendo Walsh, Wellman, Hawks, Aldrich, Fuller, Ray in pole position; la new Hollywood di Lucas, Spielberg, Altman;

il sacro rispetto degli antenati, da Griffith a Hitchcock a Gance; [...] Corman e Jerry Lewis e Marilyn, il cinema italiano da Sordi a Dario Argento a Totò¹⁸.

La rassegna, realizzata con il coinvolgimento del circuito dei cineclub romani¹⁹, inizia senza molte aspettative la notte del 25 agosto 1977 con la proiezione della pellicola restaurata del sofisticato e controverso *Senso* di Luchino Visconti (1954). Il giorno successivo qualche migliaio di spettatori assiste, fino alle prime luci dell'alba, alla proiezione dei quattro episodi della saga di fantascienza americana *Il pianeta delle scimmie* diretto da Franklin J. Schaffner e trasposizione cinematografica del romanzo di Pierre Boulle²⁰.

La sequenza di film popolari degli anni cinquanta, messi a confronto con i campioni di incasso del cinema internazionale, sembra tradurre in modo giocoso la profezia di Pasolini circa la progressiva omologazione della "cultura delle masse" entro la "cultura di massa"; come ricorda Nicolini, infatti, "il senso più profondo dell'iniziativa era affidato all'incontro e alla mescolanza"²¹.

Una sensibilità che si trasferisce, nel 1979, sul litorale di Castel Porziano dove si tiene la prima edizione del Festival internazionale dei poeti cui partecipano alcune delle figure di spicco della poesia underground, da Allen Ginsberg a William Burroughs, coinvolgendo migliaia di giovani entusiasti e desiderosi di confrontarsi con i loro miti²².

Questa progressione conduce, nel 1981, al momento forse più alto delle rassegne cinematografiche, quando qualche migliaio di spettatori assiste, in religioso silenzio, alla proiezione delle quattro ore del film muto di Abel Gance *Napoléon* (1927), restaurato da Francis Ford Coppola e musicato dal padre Carmine che, per l'occasione, dirige l'Orchestra dell'Opera dal vivo²³.

Candidi come volpi e astuti come colombe²⁴. Il progetto di architettura come “contro-piano” e le pratiche di radicamento radicale

Nel contesto dell'assessorato di Nicolini anche l'architettura si ingaggia nel rinnovamento culturale che coinvolge gli spazi deputati alla sua formazione.

Già negli anni cinquanta il dibattito nelle scuole di architettura, pur non giungendo a soluzioni plausibili, ricade sulle opportunità e le modalità rispetto alle quali aggiornare il processo formativo degli allievi, in relazione al dibattito più generale che, intanto, investe il mondo delle istituzioni accademiche²⁵.

Una contestazione che di lì a poco si trasforma in lotta, nel momento in cui “gli studenti scoprono nell'università e nel processo stesso di trasmissione e formazione culturale il meccanismo di un condizionamento di classe, e rifiutano quindi non solo questa università ma la società che la produce”²⁶.

Del resto, “che la struttura delle Facoltà di Architettura italiane, anche in rapporto agli sviluppi delle istituzioni analoghe nel resto del mondo fosse a dir poco ‘obsoleta’ era ben chiaro già nell'immediato dopoguerra sia agli studenti che ai professori”²⁷ poiché, negli anni sessanta, le sette scuole pubbliche di architettura italiane erano ancora vincolate a ordinamenti didattici rimasti invariati dagli anni trenta²⁸. Roma tra gli anni sessanta e settanta si appresta, dunque, a vedere intorpidire i presagi che avrebbero consentito il fare pratico dell'architettura²⁹. A questo proposito, nel 1968 Manfredo Tafuri, riprendendo e ampliando alcuni saggi apparsi sulla rivista “Contropiano”³⁰ pubblica, per i tipi di Laterza, il testo *Teorie e storia dell'architettura*³¹ rilanciando, di fatto, le riflessioni di Mario Tronti sul lavoro intellettuale in rapporto al capitale e proponendo una prospettiva critica che rivendica per l'architettura la valenza di atto politico³².

In questo momento, infatti, la rivista marxista pone al centro della questione le opzioni relative alla capacità della lotta

della classe operaia di condurre a “una stagione di splendida maturità”³³ qualora riesca a liberarsi da una logica rinnovatrice alternativa alle dinamiche della produzione capitalista.

Quello proposto attraverso il testo edito da Laterza è un esercizio critico nel quale l’architettura moderna viene osservata attraverso la lente della teoria marxista, che la restituisce come “istituzione che realizza l’ideologia, come disciplina messa in crisi dalle nuove tecniche di integrazione dell’universo produttivo e di pianificazione anticiclica”³⁴.

Un tentativo che si rivela come uno “spietato vaglio delle basi stesse del Movimento Moderno”³⁵ ma, anche, un contributo significativo allo scavo profondo che si sta facendo nell’ambito dell’ideologia rispetto al ruolo intellettuale dell’architetto che, in quanto tale, non può – secondo Tafuri – esimersi dal considerare il progetto come un atto politico, respingendo la sua collocazione a un “piano” in cui le strutture stesse del sistema ne influenzano il raggio d’azione.

In questi stessi termini va inteso il ruolo che lo storico romano si ritaglia nella redazione della rivista fondata da Alberto Asor Rosa, Massimo Cacciari e Toni Negri. Quello cioè di esperire il tentativo di sondare, attraverso il lavoro storiografico, i limiti e gli spazi di agibilità che il capitalismo ha concesso al progetto di architettura contemporaneo fino ad allora limitato al “piano” in cui “la classe operaia funziona come tale dentro il capitale sociale”³⁶.

Solo per questa direzione, disinnescando cioè il suo valore pratico e facendosi teoria, il progetto di architettura può aprirsi a un “contro-piano” in cui si recuperano spazi di libertà e di coerenza teorica.

Posizione che non può essere estranea alle tesi di Tronti quando, in *Operai e capitale*, giunge a una prima definizione operativa della critica dell’ideologia intesa come “distruzione di ogni ideologia, attraverso la critica distruttiva di tutte le ideologie borghesi”³⁷.

Attraverso l'esperienza di "Contropiano"³⁸ si giunge rapidamente a intravedere, anche per le discipline del progetto, una prospettiva operante che nasce da una critica ideologica agli esiti del Moderno:

come non può esistere un'Economia politica di classe, ma solo una critica di classe all'Economia politica, così non può fondarsi un'Estetica, un'arte, un'architettura di classe, ma solo una critica di classe all'Estetica, all'arte, all'architettura, alla città³⁹.

Tafuri non fu tuttavia l'unico a restituire una lettura delle discipline del progetto rispetto al loro potenziale ideologico. Già nel 1957 appare, sulla rivista "Zodiac" di Adriano Olivetti e con il titolo *Architettura e ideologia*⁴⁰, un saggio in cui proprio Giulio Carlo Argan esprime una sferzante critica rispetto al razionalismo novecentesco. Responsabile, secondo lo storico dell'arte, di non essere riuscito a portare alle estreme conseguenze politiche "l'antinomia di natura e società"⁴¹ rinunciando in questo modo ad assecondare la propensione dell'architettura a farsi strumento ideologico e "funzionale" e, dunque, alla sua efficacia nel proporre un'integrazione con le forze e le forme della produzione⁴².

In questo territorio ideologico, l'atteggiamento di Argan e di Nicolini sembra dunque raccogliere l'invito di Fortini a "farsi candidi come volpi e astuti come colombe. Confondere le piste, le identità. Avvelenare i pozzi"⁴³. Ossia, a porsi il problema decisivo di fornire una risposta credibile all'ineluttabile disinnescamento di una prospettiva rivoluzionaria della cultura comunista, quantomai necessaria in virtù dei mutamenti indotti, negli uomini, dalla produzione dell'industria contemporanea⁴⁴. Fortini, insieme ad Argan e ai "marxisti" di "Contropiano", sostiene infatti la necessità di un ragionamento sui mutamenti dello status economico e sociale degli intellettuali nel cambiamento della società italiana contemporanea, in cui il cinema, la radio e la televisione, la grande editoria periodica, gli uffici stampa e i centri studi delle industrie permettono agli

intellettuali e, dunque, anche ai progettisti e agli artisti, di non dipendere più dallo Stato o dal reddito, ma direttamente dall'industria culturale, sia essa privata o pubblica⁴⁵.

Seguendo questa ipotesi e con eventi che vanno dal Festival internazionale dei poeti sulla spiaggia di Castel Porziano al Capodanno dell'82 all'interno del tunnel del Traforo, fino alla proiezione del capolavoro di Abel Gance nel Colosseo, l'assessorato di Nicolini sembra finalmente dare il via all'occupazione, con pratiche situazioniste, dei luoghi più significativi della cultura della capitale che, improvvisamente, attraverso l'architettura si trasformano e si animano alla compresenza di migliaia di persone.

Ben presto la visione di questo "meraviglioso urbano" si estende progressivamente fino ai limiti della scena cittadina, arrivando agli spazi dismessi del Mattatoio di Testaccio, a quelli di via Sabotino a Prati, fino al Parco della Caffarella e a Villa Torlonia. Riuscendo a trasformarli in luoghi del teatro, della musica, della danza e del video, con allestimenti affidati a Franco Purini e Laura Thermes⁴⁶.

Già a partire dall'edizione del Parco Centrale del 1979 si sancisce, infatti, una nuova prospettiva operativa dell'Estate Romana, che postula la definizione di quattro città "altre" nell'intorno della città consolidata. Tutte hanno una destinazione specifica legata all'intrattenimento e all'incontro, in funzione di un allargamento del centro della vita urbana, e si radicano ben oltre il recinto delle Mura Aureliane.

Nel farlo vi è, evidentemente, il riconoscimento di un ruolo precipuo rispetto alla capacità evocativa del progetto di architettura. Mentre però nel tessuto storico l'operazione di riappropriazione prevedeva l'espropriazione effimera dei luoghi riconosciuti della cultura istituzionale, nelle periferie è la capacità del progetto di farsi evento a prevalere, proponendo "nuove polarità nelle relazioni di interscambio urbano"⁴⁷.

È il caso del *Teatrino Scientifico* allestito in via Sabotino che, forse meglio di tutti, riesce nel definire le virtualità dello spazio, risemantizzandolo fino a riportarlo nella disponibilità



1 Franco Purini e Laura Thermes,
*Teatrino Scientifico: il meraviglioso
Urbano*, via Sabotino, Roma, 1979

2 Franco Purini e Laura Thermes,
*Teatrino Scientifico: l'effimero in
scena*, via Sabotino, Roma, 1979

del quartiere della Vittoria⁴⁸. Il teatro esemplifica bene come questa nuova modalità sia pensata quale strumento di gestione pacifica del conflitto urbano, capace di costruire, attraverso l'arte e la cultura, luoghi di incontro invece che di scontro (fig. 1).

La piccola arena è, infatti, un dispositivo relazionale: uno spazio in cui il pubblico circondando la scena vi entra e, ribaltando il rapporto tra protagonista e spettatore, guarda sé stesso (fig. 2).

Attraverso architetture temporanee che permettevano di utilizzare parti di città in maniera insolita – ricorda infatti Bruno Restuccia – la nostra intenzione era quella di disegnare un immaginario collettivo in modo da incoraggiare un processo democratico di riappropriazione dei luoghi del centro della città, in un momento caratterizzato al contrario da una forte spinta centrifuga verso le periferie. La nostra idea era quella di ritrovare la centralità di Roma [...] e l'architettura era lo strumento con cui far funzionare questo sistema di relazioni⁴⁹.





3-4 Piero Sartogo, Franco Raggi e Daniela Puppa, progetto e allestimento della mostra ai Mercati Traianei organizzata da Incontri Internazionali d'Arte, Roma, 1978. Entrata dell'esposizione e vista della galleria (foto di Franco Raggi)

Un'idea di Roma: mostre radicali tra sgomento e stati di eccitazione.

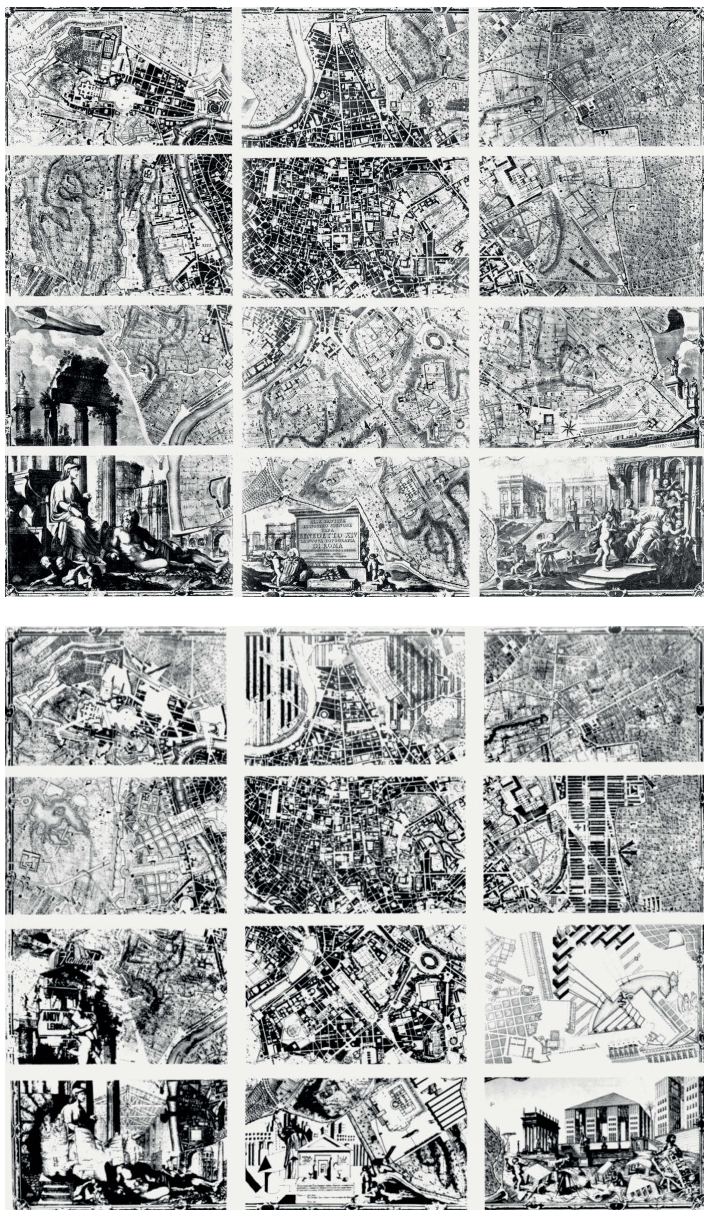
Alcune esibizioni decisive per il cambiamento del paradigma espositivo della capitale

Lo stesso vento di cambiamento che sferza i luoghi storici della città di Roma, partendo dai refoi del pensiero teorico di Argan e Tafuri, sembra essere il protagonista della mostra organizzata al complesso dei Mercati Traianei, nel maggio del 1978, intitolata "Roma Interrotta"⁵⁰ (fig. 3).

L'esposizione, in linea con le politiche culturali messe in scena da Nicolini, è infatti un gesto simbolico di riappropriazione e di risemantizzazione dell'imponente spazio archeologico che la ospita e, al tempo stesso, la naturale evoluzione dell'attività espositiva promossa dagli Incontri Internazionali d'Arte di Graziella Lonardi Buontempo che, già dagli inizi degli anni settanta, ha avviato un significativo cambiamento di paradigma nel panorama delle mostre della capitale⁵¹.

In occasione di "Roma Interrotta", lo spazio dei Mercati si offre allo spettatore e alla città in maniera inaspettata, filmica, in qualche modo analoga all'esperienza estetica che qualche anno prima, nel 1974, aveva interessato il tratto di mura intorno a Porta Pinciana. Ossia quando, nei primi mesi dell'anno e in occasione della mostra "Contemporanea", l'artista Christo





5-6 La pianta disegnata dal Nolli e gli "esercizi dell'immaginazione" alla mostra del 1978 di Sartogo,

Dardi, Grumbach, Stirling, Portoghesi, Giurgola, Venturi, Rowe, Graves, R. Krier, Rossi, L. Krier

Javacheff sottrae alla vista dei romani, per quaranta giorni, un tratto di circa 200 metri delle Mura Aureliane, ricorrendo a 7000 metri quadri di tela *seal* color ghiaccio e 2000 metri di corda in *dacron* arancione⁵².

Un'operazione, quella dell'*empaquetage*, che "ha significato proteggerla con la forza generatrice dell'arte, poiché il pubblico, grazie all'artista, è stato stimolato e massaggiato, d'altronde in una città come Roma così piena di capolavori antichi era doveroso bucare la disattenzione collettiva per evidenziare un'architettura straordinaria, capace di resistere al tempo"⁵³.

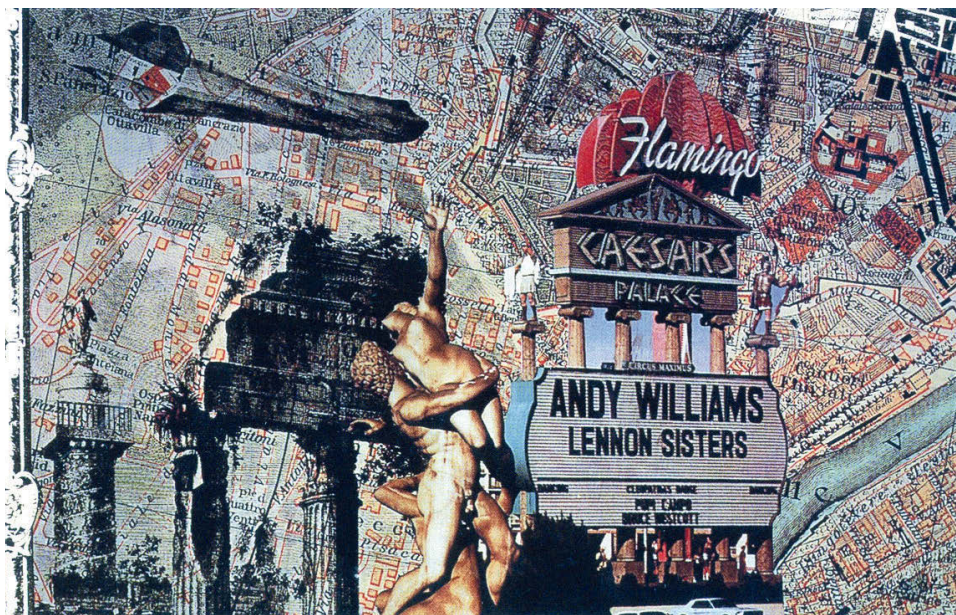
A quattro anni di distanza, ad accogliere lo spettatore è, invece, un grande velario azzurro cielo che si muove scenicamente gonfiato dalla brezza del cambiamento culturale in atto – oltre che da quella prodotta da un grande ventilatore preso in prestito dagli studi di Cinecittà – danzando ritmicamente davanti alla grande arcata di accesso del complesso archeologico⁵⁴ (fig. 4).

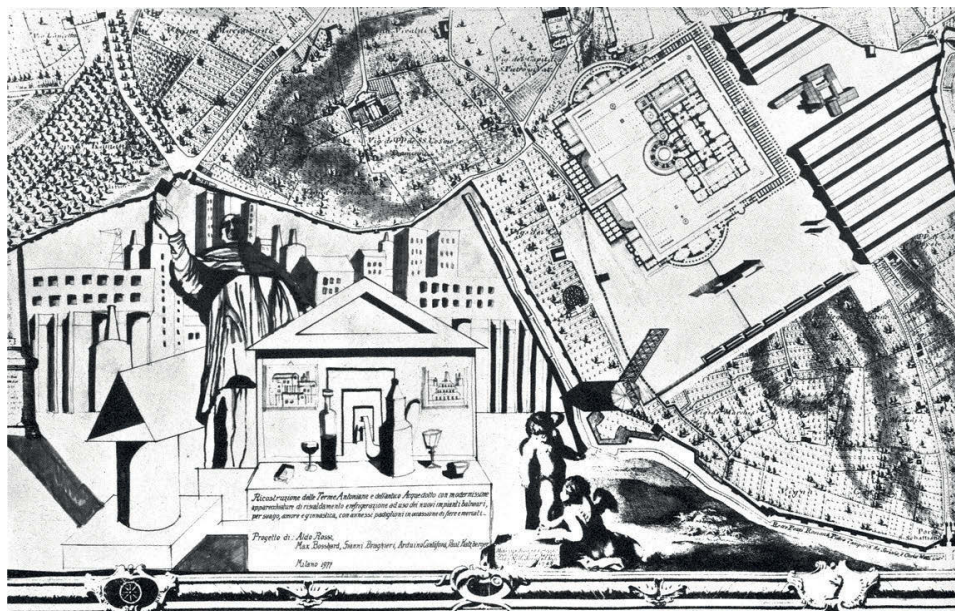
Mentre le giganti lettere dorate riprodotte sul telo con la titolazione della mostra annunciano al visitatore il clima sardonico dell'esposizione, all'interno della grande aula un cubo azzurro contiene, come in uno specchio magico, due versioni speculari dell'immagine di Roma: quella proposta nel Settecento da Giovanni Battista Nolli⁵⁵ e Giovanni Battista Piranesi, a confronto con il suo doppio, prefigurato dall'immaginazione di dodici architetti internazionali (fig. 5). Da un lato, dunque, l'esito di un preciso progetto erudito-enciclopedico sulla topografia della città antica, realizzato tra il quarto e il quinto decennio del XVIII secolo, che si offre come la nuova base cartografica su cui elaborare progetti e riforme ufficiali. Dall'altro il rifiuto di qualsiasi proposta urbanistica a vantaggio di "una serie di esercizi ginnastici dell'Immaginazione alle parallele della Memoria"⁵⁶ (fig. 6). Il punto di partenza della mostra è quello di interrogare alcuni degli architetti internazionali più interessanti chiedendo loro di ripensare il nucleo storico della città,

a partire dalle considerazioni teoriche emerse nel convegno “Roma Città Futura”⁵⁷.

Il progetto “intendeva sottolineare come a Roma si fosse fermato ogni impulso di progettazione urbanistica e come la *Nuova Pianta di Roma* del Nolli rappresentasse la prova di una interruzione che trovava nella politica e nella cultura le motivazioni di tale stasi”⁵⁸.

Una consultazione cui partecipano alcuni tra i più rappresentativi grandi architetti internazionali, tanti quanti sono i settori della pianta del Nolli: Costantino Dardi, Romaldo Giurgola, Michael Graves, Antoine Grumbach, Léon Krier, Robert Krier, Paolo Portoghesi, Aldo Rossi, Colin Rowe, Piero Sartogo, James Stirling, Robert Venturi; invitati a configurare una “Nuova Roma” la quale basa il suo paradigma di novità sull’ipotesi fantastica che l’impianto dell’Urbe non fosse





7 Robert Venturi e John Rauch, *From Rome to Las Vegas*, proposta all'esposizione "Roma Interrotta", Roma, 1978

8 Aldo Rossi, *Ricostruzione delle Terme Antoniane e dell'antico acquedotto con modernissime apparecchiature di riscaldamento*

e refrigerazione a uso dei nuovi impianti balneari per svago, amore e ginnastica, con annessi padiglioni in occasione di fiere e mercati, progetto di Aldo Rossi, Max Bosshard, Gianni Braghieri, Arduino Cantafora, Paul Katzberger, Milano 1977, proposta all'esposizione "Roma Interrotta", Roma, 1978

stato interessato da nessuna delle trasformazioni urbanistiche seguite all'Unità d'Italia⁵⁹ (figg. 7 e 8).

Che non fossero introdotti, dunque, gli interventi urbani più significativi di epoca moderna: dagli sventramenti e demolizioni di epoca fascista, alla ricostruzione postbellica d'interi quartieri alla conformazione delle periferie, in una specie di tabula rasa che assume come *terminus ante quem* quello della celebre incisione per provare a esperire il tentativo di riavvolgere il nastro della palingenesi contemporanea, concedendo l'opportunità di immaginare un presente alternativo.

Tutti i progettisti convocati rispondono, ciascuno seguendo la propria linea di ricerca, affrontando creativamente il tema della memoria e dell'immaginazione, restituendo "un'idea di Roma"⁶⁰ in cui si guarda all'eventualità di come sarebbe se non fosse "una città interrotta perché si è cessato di immaginarla e si è incominciato a progettarla (male)"⁶¹.

Sono tante avventurose, fantastiche ricerche nel grembo urbanistico di Roma per saggiare se sia ancora fecondo e tanti sondaggi nelle correnti del tempo romano, occulte come i suoi fiumi sotterranei. In ogni caso, l'opposto diametrico di un piano regolatore; nessuno di questi architetti vorrebbe che Roma domani fosse come l'immagina oggi. Nessun progetto, dunque: ma un rovesciamento della Memoria dal passato al futuro, dell'immaginazione dal futuro al passato. E le ipotesi su quella che sarebbe stata Roma, se si fosse seguito ad immaginarla invece di progettarla (male). L'Utopia è il contrario ateo della Provvidenza; l'immaginazione è la provvidenza dei laici e Roma, speriamo, sarà finalmente laica o non sarà più⁶².

L'evento, concepito da Costantino Dardi e Piero Sartogo, viene realizzato all'interno del calendario degli Incontri Internazionali d'Arte ideati da Graziella Lonardi Buontempo⁶³.

Un'iniziativa, nata nel 1970 dall'incontro fra la mecenate napoletana e il critico Achille Bonito Oliva, che negli anni ha trasfigurato, in maniera significativa, le modalità di produzione

e presentazione delle ricerche artistiche in Italia orientandole verso la dimensione di grandi eventi mediatici aperti a pubblici eterogenei⁶⁴.

A partire dalle prime grandi mostre, il salotto romano di Graziella Lonardi prova infatti a contaminare l'avanguardia con i meccanismi espositivi istituzionali, predisponendo grandi narrazioni che giungono a provocare un cortocircuito mediatico, utile a sollecitare tanto le ricerche artistiche più avanzate quanto le stantie abitudini del pubblico italiano. In questa dicotomia, gli Incontri Internazionali di Palazzo Taverna forniscono una proposta di mediazione tra le idee più oltranziste e le istituzioni tradizionali della città proponendosi, sin da subito, come mediatori innovativi tra questi ambiti⁶⁵. La mostra inaugurale, "Vitalità del negativo nell'arte italiana 1960/70", offre in questo senso un palcoscenico straordinario agli artisti della nuova scena italiana inserendoli nella cornice di un allestimento rivoluzionario, ricavato all'interno della monumentale sede pubblica del Palazzo delle Esposizioni di Pio Piacentini che già era stata, nel 1932, il teatro della "Mostra della Rivoluzione Fascista" in occasione del primo decennale della marcia su Roma⁶⁶. Un luogo, dunque, impegnativo e simbolico che però, fatta eccezione per le mostre della Quadriennale, si limita fino a quel momento a una mescolanza di modeste iniziative⁶⁷. Dopo soli due anni segue "Contemporanea", concepita sempre da Achille Bonito Oliva e allestita nei locali del parcheggio sotterraneo di Villa Borghese.

Qui, negli spazi appena prefigurati da Luigi Moretti e messi a disposizione, a titolo gratuito, dalla società appaltatrice viene allestito un insolito laboratorio di contaminazione tra i diversi linguaggi: dalle arti visive alla poesia, dalla danza alla fotografia, fino al teatro e al cinema⁶⁸. Ben prima che il cambiamento del corso politico in Campidoglio consentisse di farlo al sindaco Argan – che ha un ruolo non marginale nelle iniziative degli Incontri – e al suo assessore Nicolini:

Con le sue due prime grandi mostre, *Vitalità del negativo nell'arte italiana 1960-1970* (1970-71) e *Contemporanea* (1973-74), l'attività di Incontri riesce a immettere l'avanguardia in meccanismi espositivi istituzionali, specializzandosi in grandi eventi che mettono alla prova e verificano le ricerche artistiche più avanzate e al tempo stesso le abitudini del pubblico italiano. Queste vicende possono essere lette come specchio della necessità per il mondo intellettuale di rivendicare a sé quello spazio non occupato dalle istituzioni pubbliche, sostituendo gli attori del sistema di produzione culturale⁶⁹.

Oltre alle grandi mostre realizzate in collaborazione con istituzioni pubbliche e il settore privato, l'associazione costituisce il Centro d'Informazione Alternativa al cui interno Achille Bonito Oliva e Bruno Corà danno vita a un luogo vivace e aperto per le ricerche artistiche più innovative e audaci del panorama internazionale. Promuovendo il confronto e la partecipazione fra artisti, istituzioni e intellettuali, il centro predispone il tessuto culturale della città verso l'identificazione di un luogo fertile per una moltitudine di iniziative anche di media e piccola dimensione.

Negli archivi che raccolgono l'attività di Palazzo Taverna, nell'anno 1977, oltre alla conferenza tenuta da Argan su *Arte e Ideologia* si incontra la presentazione del libro di Costantino Dardi, *Semplice, lineare, complesso*⁷⁰ per la quale si annunciano gli interventi di Carlo Aymonino, Filiberto Menna, Paolo Portoghesi, Franco Purini e Manfredo Tafuri.

Il libro è introdotto da una prefazione di Francesco Moschini, un giovane bresciano che, trasferitosi a Roma nel 1969, si è da poco laureato nella Facoltà di Architettura di Roma e che, di lì a qualche mese – seguendo proprio l'esempio di quello di Palazzo Taverna – fonda un centro di produzione e promozione di iniziative culturali, studi e ricerche⁷¹.

Tra le numerose manifestazioni e attività culturali che si giovano dell'attività dell'assessore Nicolini, il ruolo assolto

dalle mostre che scaturiscono dall'attività di Francesco Moschini merita una menzione a parte, per la condizione aperta della galleria e per la propensione a ospitare esposizioni eterogenee di artisti, architetti, designer, fotografi, grafici e illustratori. La storia di questa istituzione inizia proprio nel gennaio del 1978, con l'inaugurazione di una mostra dedicata ai disegni di Edoardo Persico, e si sviluppa fino a configurarsi come un vero e proprio centro di documentazione e di organizzazione di iniziative culturali. Tra queste, nel periodo in esame, di assoluto merito appare quella realizzata con i Laboratori di Progettazione, nati nel 1983 come ripensamento, incontro e progettazione sull'architettura e sulla città di Roma, per dare vita a una manifestazione che, in varie tappe, chiama molte delle forze della cultura architettonica italiana a consulto sui problemi della città e del centro storico.

Nel quadriennio in cui Carlo Aymonino⁷² assume la carica di assessore per il Centro Storico viene concretizzato il "Consulto su Roma"⁷³. Un convegno sulla cultura urbana delle sue aree centrali e sulla loro progettazione che, in qualche modo, intende prefigurarsi come un luogo di lettura della situazione romana ma, anche, come "carta" delle trasformazioni programmate, o semplicemente possibili, prefigurate con il concorso allargato di quanti, a vario titolo, intendono prendersi cura della città⁷⁴. L'analogia con l'esperienza di "Roma Interrotta" sembra evidente. Ma, ormai, non si tratta più di muovere le coscienze sopite quanto, invece, di rimuovere un contenzioso che si è sedimentato fra cultura architettonica e città, in quanto città politica e culturale, oltre che fisica. Dopo cinque anni di amministrazioni di sinistra sembra finalmente giunto il momento in cui poter passare alla prova dei contesti. Per questo si individuano sei aree comprese tra i margini delle zone archeologiche - di Caracalla, del Velabro, del Circo Massimo, di piazza Venezia e dei Mercati Traianei - e la città compatta dall'Ottocento al Novecento. Su questi contesti sono chiamati a pronunciarsi circa sessanta progettisti che l'Architettura Arte Moderna (A.A.M./Coop) ha selezionato e invitato come rappresentanti del dibattito nazionale. Si tratta in sostanza di

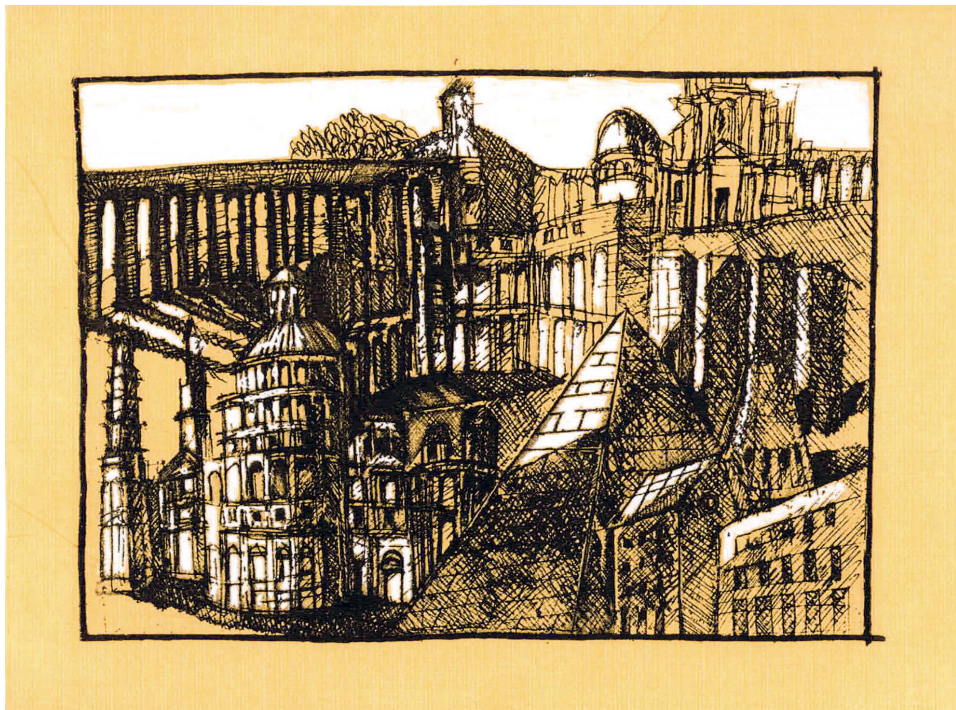
un ultimo bilancio, necessario, prima di far cadere i drappi dai progetti delle nuove architetture per Roma, tutte le realtà del prossimo futuro, che chiedono di essere discusse e valutate come scelte culturali, oltre che tecniche, delle amministrazioni e degli enti che si sono impegnati. Questi progetti, frutto del lavoro interno e di studi affidati dall'Assessorato per gli Interventi sul Centro Storico e da altre istituzioni, saranno esposti attraverso materiali originali e in parte inediti, nell'ambito del Consulto durante la giornata dei "lavori in corso"⁷⁵.

Proprio dal confronto tra questa iniziativa e la mostra ideata da Costantino Dardi e Piero Sartogo nel 1978 si colgono appieno sia il cambio di passo delle politiche urbane e culturali in corso a Roma, sia gli effetti dei primi cinque anni di amministrazione comunista. Si passa, infatti, dalla capacità antagonista di portare la carica dirompente delle provocazioni delle avanguardie nel contesto lacerato della città, alla volontà di sistematizzarla nel concreto e, cioè, all'immaginarla e progettarela (bene).

Quella di Moschini, pur essendo una figura esogena alla realtà romana, attecchisce tuttavia acclimatandosi nel contesto generoso stimolato dal rinnovato quadro culturale della capitale. Certo, la natura stessa dell'istituzione è assolutamente atipica, e probabilmente il termine "galleria" non restituisce affatto l'eterogeneità delle iniziative e dei temi inseguiti del responsabile della A.A.M. Architettura Arte Moderna⁷⁶.

Come si legge sulle pagine del sito della galleria, si tratta infatti di "un centro culturale al servizio di un disegno denso ed avvincente: l'ambizione di individuare un sovrasisistema di relazioni reciproche osservando sistemi isolati e analogie tra sistemi apparentemente dissimili"⁷⁷. Definizione che restituisce bene l'impostazione dell'istituzione "organizzata per scatole di reale e di sogno che s'intrecciano come nel *Manoscritto di Saragozza*"⁷⁸.

La galleria, che ha sede in quegli anni in via del Vantaggio, introduce infatti un caleidoscopio di temi eterogenei attraverso



9 Aldo Rossi, *Monumenti romani*,
1996, acquaforte, acquatinta,
acquerello, 18,4 × 24,7 cm (carta
Fabriano 100% cotone 35 × 50 cm),
Pda, collezione privata

i quali cerca di “creare un momento di riflessione e uno spazio in cui strumenti e materiali di conoscenza, di analisi e di storia entrino in rapporto con il fare arte e architettura”⁷⁹.

E così negli anni dell’assessorato di Nicolini, tra grandi eventi e piccole occasioni e attraverso il doppio registro “privato-sperimentale” e “pubblico-sensazionale”, si nutre quella tensione progettuale in cui converge la storia della formazione intellettuale di una generazione che, dalle aule della Facoltà di Architettura di Valle Giulia, trasferisce il proprio disorientamento, in maniera indistinta, tanto nelle strade del centro quanto sulle spiagge di Castel Porziano.

Complice la favorevole congiuntura politica, per circa dieci anni si bruciano così, in un grande falò delle vanità, molteplici iniziative ed eventi espositivi che, pur nella loro eterogeneità, restituiscono bene quello che Manfredo Tafuri definisce in termini di “sgomento”⁸⁰ del multiforme: niente altro che la conseguenza di una lenta e inesorabile constatazione dell’inevitabile dissolvenza cui sta andando incontro il canone della modernità.

Nel contesto agitato dall’eccitazione culturale espressa dal rinnovato contesto politico e, contemporaneamente, dal risveglio delle pratiche di distrazione di massa prodotte dalle culture antagoniste, prende così vita una nuova stagione culturale. Su questo versante la città di Roma assurge, per una parentesi effimera, a luogo ontologico e radicale entro cui, attraverso linguaggi contaminati e pratiche massenzienti, si giunge al necessario ripensamento dello statuto intellettuale dell’intera disciplina architettonica (fig. 9).

“Dieses Ist Lange Her”⁸¹. Un bilancio, un autodafé e del rifiuto di voler definire un modello ripetibile

Le mostre e gli eventi culturali che si avvicendano a Roma tra gli anni settanta e la metà degli anni ottanta sono un patrimonio di esperienze e sperimentazioni assolutamente prezioso, nella misura in cui restituiscono bene quella multiforme moltitudine di attività che la mobilitazione

partecipativa di quegli anni, nata da esigenze esterne al mondo dell'arte e dell'architettura, utilizza per realizzare e verificare nuovi orizzonti di senso per il già dato.

Quella che ad Argan era apparsa “più che una città [...] una polenta scodellata”, grazie ai rinnovati comportamenti stimolati dalle iniziative culturali introdotte dalla nuova giunta e dal suo assessore “fuori ruolo” induce stati di eccitazione collettiva che rimescolano le distinzioni sociali e culturali orientando le pratiche progettuali – pur nella loro discontinuità fra esuberanza degli anni iniziali e relativa istituzionalizzazione di modi operativi nel prosieguo – verso una dimensione che darà vita a una stagione contrassegnata da un modo rinnovato di intendere ed esporre l'architettura⁸².

Ma se, per molti versi, quello che accade a Roma rispecchia un atteggiamento diffuso nel Paese – si pensi alla prima edizione della Biennale di Portoghesi⁸³ – altrettanto vero è che, nella capitale, questa tensione che altrove si declina in maniera anche più radicale beneficia di contingenze assolutamente esclusive⁸⁴.

Si tratta di elaborazioni che prendono forma a partire dall'impronta maieutica delle tesi espresse da Argan e dalla loro traduzione, operata da Nicolini attraverso pratiche teatrali d'avanguardia, in direzione di una fenomenologia delle masse. Di un'immersione collettiva nei territori dello scambio di ruoli sociali e dialettici che si svolgono con pratiche comprese tra esibizione e contrasto, festività effimera e tensione al multiforme per giungere fino a determinare pratiche espositive innovative che segnano, in maniera indelebile, i nodi della produzione delle pratiche culturali dell'intero Paese⁸⁵.

L'orizzonte prefigurato da Argan e Nicolini sembra essere, dunque, il luogo privilegiato dell'inizio di nuove pratiche espositive; quelle che segnano il passaggio dalla mostra all'evento, nonché la commistione multidisciplinare di linguaggi progettuali, visivi e performativi, teatrali e cinematografici. Queste esperienze, pur non avendo dato seguito a pratiche ordinate, sono state gli elementi peculiari di una stagione

che ha avuto il merito di portare al centro del dibattito culturale, e soprattutto di quello dell'architettura, esemplari sperimentazioni basate sulla contraddittorietà con la realtà. Un'alterità che, come pratica antagonista, ha generato sperimentazioni d'avanguardia e nuove ritualità, arrivando fino a coinvolgere pubblici inediti e a indirizzarli verso spazi urbani prima di allora inaccessibili e terreni residuali della città, rovesciandone vitalisticamente la condizione di dismissione⁸⁶.

Come però spesso accade, per natura, nel momento in cui l'utopia diventa cultura ufficiale capita, inevitabilmente, che questa si sottragga ai suoi stessi connotati di pensiero puro per confrontarsi sia con le rigide strutture accademiche, sia con le esigenze del pensiero pratico.

Negli anni ottanta, infatti, a venir meno nella prospettiva di Nicolini è l'idea stessa della politica come totalità, come una ragione della vita, insieme alla possibilità concreta di costruire, attraverso il discorso politico-culturale, "interpretazioni organiche della società".

Si conclude così una stagione che, nella sua capacità di alludere a una condizione di possibilità alternative alla realtà, approda alla disillusione. Proprio perché, alla fine del suo percorso, questo periodo favorevole riesce a inglobare tutto, anche ciò che ha l'apparenza dell'opposizione, poiché uno "degli interessi più vivi dei gruppi dirigenti economici e politici è di mantenere l'illusione della spontaneità e della indipendenza, fondamento morale del sistema"⁸⁷.

Non a caso, come *ultimo atto*, "Massenzio" sceglie il palcoscenico dell'EUR e propone un'ultima rassegna assolutamente autoreferenziale, nella volontà precipua di fare un autodafé dell'intera esperienza dell'Estate Romana⁸⁸.

La scelta del Palazzo dei Ricevimenti e dei Congressi chiude, in questo senso, un ciclo che intende riconsegnare "il cosiddetto effimero al permanente", ma è anche il risveglio da un bel sogno che si dissolve innanzi alla "grandiosa monumentalità" dell'opera di Adalberto Libera⁸⁹.

A fronte di tale paesaggio di distruzione e compimento verrebbe da dire, con Aldo Rossi, *Dieses Ist Lange Her / Ora questo è perduto*⁹⁰. Un'apparenza che ha lo stesso sapore agrodolce della scena evocata da Charlton Heston quando, cavalcando lungo la spiaggia di un pianeta sconosciuto, giunge al limite della zona proibita e scopre i resti della Statua della Libertà, rendendosi conto che il mondo in cui si trova non è altro che la terra (fig. 10).

Di fronte a questo straordinario palinsesto ancora in parte da decifrare non rimane, dunque, che riconoscere quanto “la ‘critica dell’ideologia’ precede e determina la scoperta della ‘filologia’, la rende non solo possibile ma necessaria. [...] Quando ogni velo è caduto, ciò che resta è studiare, conoscere e rappresentare i meccanismi reali”⁹¹ senza nessuna velleità di trarne un modello ripetibile.

¹⁰ Fotogramma dal finale del film
Il pianeta delle scimmie (1968),
regia di Franklin J. Schaffner



- 1 Le elezioni comunali del novembre 1976 segnano a Roma un netto cambio di tendenza politica. Il Partito comunista italiano trionfa ovunque, in centro come in periferia, ottenendo la maggioranza relativa del Consiglio capitolino. Si apre una nuova fase, che durerà un decennio: quella dei sindaci di sinistra della capitale. Cfr. Nicolini 1977; 1991; 2011; Fava 2017; Battisaldo, Margini 2022; Gualtieri 2023.
- 2 Per una ricostruzione accurata, si veda la documentazione conservata presso l'Archivio Storico Capitolino (d'ora in poi ASC), Fondo Renato Nicolini, Serie Carteggio, Sezione 4. Estate Romana.
- 3 Il termine è un neologismo, coniato dallo stesso Nicolini, che tiene insieme il riferimento alla cultura di massa con il nome dell'imperatore Marco Aurelio Valerio Massenzio cui è dedicata la più grande basilica civile del centro monumentale di Roma, luogo simbolo delle iniziative dell'assessorato di Nicolini.
- 4 Tratto dall'intervista *Che cos'è la cultura? Pier Paolo Pasolini*, rilasciata a Furio Colombo il 2 novembre 1975, successivamente pubblicata in Pasolini 1975, p. 45.
- 5 Sull'influenza della "cultura della crisi" per il lavoro politico della sinistra operaista, si veda Tronti 2009, pp. 39-43, dove l'autore descrive il soggetto che nasce dalla crisi come "soggetto critico".
- 6 Cfr. Trentini 2022.
- 7 Cfr. Crainz 2005.
- 8 Ivi, p. 72.
- 9 Cfr. Marwick 1999; Venturoli 2002; Dondi 2015.
- 10 Cfr. Rossanda 1968.
- 11 Cfr. Roszack 1971. Nello specifico, si veda in relazione all'edizione del 1975 l'articolo *Hanno aspettato l'alba discutendo di droga*, in "Paese Sera", 25 settembre 1975; *E in un cinema di periferia il grido: "Voto comunista"!* di Gianni Bogna, in "I Quaderni de L'Ora - Quaderni di inchiesta, dibattito, analisi politica e sociale", 2, 8, novembre 2012.
- 12 Cfr. Ghini 1976; Sani 1976; Colarizi 1994, pp. 288-291.
- 13 Cfr. Baffoni, De Lucia 2011.
- 14 Cfr. *L'impegno per risanare questa città che amiamo*, in "l'Unità", 10 agosto 1976, p. 8.
- 15 Il 1977 è uno degli anni più terribili: si contano in una sorta di bollettino di guerra più di 2000 attentati terroristici, 32 persone gambizzate, 12 morti ammazzati. Cfr. Brizzi, Ceci, Marchi, Panvini, Taviani 2021.
- 16 Nicolini 2011, p. 112.
- 17 In un piccolo volume autoprodotta durante le lotte studentesche del 1963 Nicolini scrive: "Non è sufficiente una generica presa di coscienza politica per agire in modo rivoluzionario nel settore edilizio; ma è necessario invece rivendicare e ottenere la capacità di operare sintesi architettoniche e politiche in questo senso specifico". ASC, Fondo Renato Nicolini, Serie Carteggio, Sezione 16. Materiali di studio, Opuscolo "Architettura '63", b. 90, fasc. 1.
- 18 Silvestri 1997, pp. 61-65.

- 19 La prima rassegna di film organizzata dai cineclub Filmstudio, Politecnico, L'Occhio L'Orecchio La Bocca e dall'AIACE (Associazione Italiana Cinema d'Essai), come documentato nel video Rai *Meraviglioso Urbano (1977-2007): trent'anni di Estate Romana* di Luca Mancini.
- 20 Cfr. Nicolini 2011, in particolare p. 100.
- 21 In quest'occasione Nicolini ricorda di aver notato fra il pubblico alcuni ragazzi che, mentre si rollavano uno spinello, assistevano allo spettacolo accanto a una famiglia che aveva addirittura portato con sé della pasta e un fiasco di vino. Ivi, p. 101.
- 22 ASC, Fondo Renato Nicolini, Serie Carteggio, Sezione 4. Estate Romana, b. 16, fasc. 5; la ricezione nel nostro Paese della Beat Generation è dovuta soprattutto al lavoro di Fernanda Pivano che contribuisce a preparare il terreno perché vengano tradotti in italiano anche alcuni dei testi più importanti della controcultura internazionale. Cfr Pivano 1964; 1972; 1976; Hopkins 1969; Neville 1971; Rubin 1971.
- 23 Cfr. Romoli 1997.
- 24 Cfr. Fortini 1962.
- 25 A questo proposito, si veda Labalestra 2019.
- 26 Rossanda 1968, pp. 7-8.
- 27 Portoghesi 1973, p. 9.
- 28 Se si escludono l'Istituto Superiore di Architettura di Venezia diretto da Giuseppe Samonà e la scuola privata dell'Apao di Roma di Bruno Zevi, Pier Luigi Nervi, Luigi Piccinato e Mario Ridolfi, le scuole attive in Italia erano: Roma (aperta nel 1919), Venezia (1926), Torino, Napoli, Firenze, Milano (1933) e Palermo (1957). A questo proposito, cfr. Samonà 1947; De Stefani 1992; Passerini 2000.
- 29 Per questo, si rimanda a Labalestra 2005.
- 30 Cfr. Tafuri 1969; 1970; 1971a; 1971b.
- 31 Cfr. Tafuri 1968.
- 32 Cfr. Tronti 1966; 1970.
- 33 Tronti 1964.
- 34 Tafuri 1968, p. XI.
- 35 Ivi, p. 4.
- 36 Tronti 1966, p. 58.
- 37 Ivi, p. 30.
- 38 Cfr. Trentini 2022.
- 39 Tafuri 1969, p. 78.
- 40 Cfr. Argan 1957.
- 41 Ivi, p. 48.
- 42 A questo proposito, cfr. Argan 1951.
- 43 Fortini 1962, p. 51.
- 44 Cfr. Basso 2020; Dalmas 2023.
- 45 Cfr. Fortini 1962, in particolare pp. 37-38.
- 46 ASC, Fondo Renato Nicolini, Serie Carteggio, Sezione 4. Estate Romana, b. 16, fasc. 4. Cfr. Bartolucci 1981.

- 47 ASC, Fondo Renato Nicolini, Serie Carteggio, Sezione 3. Attività istituzionale nel Comune di Roma, “Decentramento e politica della cultura. Relazione a cura del Censis, 28 febbraio 1985”, b. 10, fasc. 4.
- 48 Purini 1981, pp. 269-282; 2000, pp. 152-153.
- 49 Fava 2017, pp. 152-153.
- 50 A tal proposito, cfr. Argan 1978a; Berni 1978; Calvesi 1978; Ciuffa 1978; Costantini 1978; Dal Co 1978a; 1978b; Dardi 1978; Di Puolo 1978; Fagiolo 1978; 2004; Manieri Elia 1978; Marder 1978; Muratore 1978; Pallavicini 1978; Thermes 1978; Vincitorio 1978; Zevi 1978; Carl, Di Maio, Peterson, Rowe 1979; Ensoli 1979; Fauquie, Amusategui 1979; Freedman 1979; Graves 1979; LeCuyer 1979; Magnago Lampugnani 1979.
- 51 Collezionista e organizzatrice di mostre internazionali, fonda a Roma l'associazione Incontri Internazionali d'Arte presieduta da Alberto Moravia. Agli eventi e alle mostre, curate da Achille Bonito Oliva, collaboravano alcuni dei più importanti critici del panorama nazionale: tra questi Giulio Carlo Argan, Bruno Corà e Germano Celant. Cfr. Lonardelli 2016.
- 52 Cfr. AA.VV. 1973.
- 53 Madaro 2020.
- 54 Per l'allestimento della mostra, si veda, in questo stesso volume, il contributo di Annalisa Trentin.
- 55 Cfr. Bevilacqua 1998.
- 56 Argan 1978b, p. 12.
- 57 Convegno “Roma Città Futura”, dibattito sulla riprogettazione della città, gli architetti/autori e le riviste di architettura, Mercati Traianei, Roma, maggio-giugno 1978.
- 58 Lonardi 2014, p. 11.
- 59 Il fondo “Mostra Roma Interrotta” è stato donato da Gabriella Buontempo al MAXXI nel 2013 come parte del Fondo “Archivio Incontri Internazionali d'Arte” e consta di 13 unità archivistiche, una per ogni architetto, contenente i relativi disegni di progetto, più una dedicata alla pianta d'insieme intitolata: *Nuova pianta di Roma Giambattista Nolli 1748 rivisitata da Sartogo, Stirling, Venturi, Krier, Dardi, Portoghesi, Rowe, Rossi, Grumbach, Giurgola, Graves, L. Krier.*
- 60 Argan 1979.
- 61 Argan 1978b, p. 23.
- 62 Ivi, p. 12.
- 63 Tutta la documentazione relativa alle mostre dell'associazione è consultabile presso la Fondazione Museo delle arti del XXI secolo – MAXXI. Centro archivi architettura. L'archivio è stato dichiarato di interesse storico con decreto del DR Beni Culturali del Lazio in data 8 luglio 2011, su proposta della Soprintendenza Archivistica del Lazio. Dal 2012 l'archivio e la biblioteca dell'associazione, per un totale di circa 100.000 documenti e 8000 libri, per donazione di Gabriella Buontempo, sono parte delle collezioni Arte e Architettura della Fondazione Museo nazionale delle arti del XXI secolo – MAXXI.

- 64 Cfr. Lonardelli 2016.
- 65 Cfr. Barbero, Pola 2010.
- 66 Cfr. Schnapp 2003.
- 67 Cfr. Siligato, Tittoni 1990.
- 68 La mostra arriva a coinvolgere circa 350 autori invitati dai curatori delle dieci sezioni: Bonito Oliva per l'arte, Paolo Bertetto per il cinema, Giuseppe Bartolucci per il teatro, Alessandro Mendini per l'architettura e il design, Daniela Palazzoli per la fotografia, Fabio Sargentini per la musica e la danza, Yvon Lambert e Michel Claura per i libri e i dischi di artista, Mario Diacono per la poesia visiva e concreta, Bruno Corà, Lietta Gervasio e Paolo Medori per l'informazione alternativa. A questi si aggiungono numerosi artisti esordienti ospitati in un'area "Aperta".
- 69 Lonardelli 2016, p. 9.
- 70 Cfr. Dardi 1976.
- 71 Cfr. il profilo biografico al link <http://ffmaam.it/francesco-moschini/biografia-estesa-e-nota-autobiografica-biographical-profile-and-autobiographical-note>, ultimo accesso 5 aprile 2025.
- 72 Cfr. Carpenzano, Morgia, Raitano 2023.
- 73 Oltre alla documentazione raccolta sul sito-archivio della A.A.M., ulteriori materiali sono consultabili presso il Politecnico di Milano, Sistema Archivistico e Bibliotecario, Archivi Storici, Fondo Vittorio Introini, b. 24, fasc. 1, Consulto su Roma. Laboratorio di progettazione assessorato per gli interventi sul centro storico – Ass. prof. Carlo Aymonino – Area stazione Termini: da Diocleziano a Caracalla. Progetto 1983 – Roma (1983-1984).
- 74 Cfr. il programma dell'iniziativa al link <https://ffmaam.it/laboratori-di-progettazione/consulto-su-roma-1983>, ultimo accesso 5 aprile 2025.
- 75 Dal pieghevole del programma dell'iniziativa "Consulto su Roma. La cultura italiana sui problemi del centro storico", a cura di F. Moschini, p. 2.
- 76 A questo proposito, si confronti il catalogo della mostra tenutasi alle Scuderie Medicee di Poggio a Caiano nel febbraio 2002. Cfr. Tancredi 2002.
- 77 Il sito www.ffmaam.it è il contenitore che tra le tante, troppe cose raccolte, riporta anche un documento intitolato *Storia dell'A.A.M. Architettura Arte Moderna (A.A.M. Galleria) dal 1978* cui si rimanda per la citazione e per la ricostruzione sintetica dell'istituzione: <https://ffmaam.it/a-a-m-architettura-arte-moderna/storia-di-a-a-m-history-by-a-a-m>, ultimo accesso 5 aprile 2025.
- 78 Così si esprime Goffredo Fofi a proposito del rapporto tra il film di Luis Buñuel e il manoscritto di Jan Potocki. Cfr. Fofi 1973.
- 79 Come il romanzo di Jan Potocki, ha una struttura "a scatole cinesi" in cui il racconto principale è inframmezzato da altre storie narrate da altri personaggi, all'interno delle quali sono presenti altri racconti. La citazione è tratta dal documento intitolato *Storia dell'A.A.M. Architettura Arte Moderna (A.A.M. Galleria) dal 1978*, anch'esso disponibile sul sito della galleria.

- 80 Cfr. Tafuri 1968, p. 5. A questo proposito, si veda il capitolo intitolato *Lo "sgomento del multiforme"*. *Architettura e dibattito disciplinare in Italia negli anni '60*.
- 81 Il titolo è un verso della poesia *Abendlied* (1913) di Georg Trakl tradotta da Giaime Pintor e inclusa in Rilke 1955, p. 67.
- 82 A questo proposito, si veda il numero monografico della rivista "XY, Dimensioni del disegno", 10, dicembre 1989, intitolata *1968-1988 Vent'anni di architettura disegnata* con scritti di Francesco Dal Co, Fulvio Irace, Francesco Moschini, Gianni Contessi, Franco Purini, Massimo Scolari, Arduino Cantafora, Vittorio Gregotti, Vittorio Ugo, Pierluigi Nicolini, Roberto de Rubertis, Adriana Soletti e Livio Sacchi.
- 83 "La presenza del passato", 27 luglio - 20 ottobre 1980. Prima edizione della Biennale di Architettura di Venezia divenuta autonoma, si tenne nell'estate 1980, curata da Paolo Portoghesi, in precedenza curatore della sezione Architettura della Biennale.
- 84 Cfr. Gargiani 2021.
- 85 Cfr. Massari 1982.
- 86 In occasione dell'Estate Romana del 1985 si legge che il pubblico rispecchia la consueta eterogeneità, composto principalmente da giovani, punk, dark, cui si rivolgono arditi esperimenti sonori e visivi. ASC, Fondo Renato Nicolini, Serie Carteggio, Sezione 4. Estate Romana, b. 21, fasc. 3.
- 87 Fortini 1989, p. 14.
- 88 Così Nicolini apostrofa l'ultima edizione: ASC, Fondo Renato Nicolini, Serie Carteggio, Sezione 4. Estate Romana, "Massenzio 9 - ultimo atto. Materiale della manifestazione", b. 21, fasc. 3.
- 89 La decisione "di utilizzare il Palazzo Congressi [...] da una parte una svolta nella storia quasi decennale di Massenzio, legando il cosiddetto effimero al permanente, e dall'altra indicare il Palazzo Congressi con la sua grandiosa monumentalità, associata però alla purezza delle linee, quale sede di iniziative spettacolari e culturali concrete, seppur non paludate ed accessibili a tutta la cittadinanza". ASC, Fondo Renato Nicolini, Serie Carteggio, Sezione 4. Estate Romana, b. 21, fasc. 3. Cfr. Ciotta 1985.
- 90 Aldo Rossi, *Dieses Ist Lange Her - Ora questo è perduto*, 1975, acquaforte, 17,2 x 25 cm (carta per bozze 25 x 35 cm). Maastricht, Bonnefantenmuseum, inv. BFM 3836. Cfr. Celant, Huijts 2015, pp. 92-93.
- 91 Asor Rosa 1995, p. 32. A questo proposito, si veda la ricezione delle iniziative di Nicolini sia da parte degli amministratori di sinistra di altri contesti nazionali, sia da parte delle istituzioni culturali internazionali. Per questo, cfr. ASC, Fondo Renato Nicolini, Serie Carteggio, Sezione 2. Corrispondenza, b. 8, fasc. 20 e ASC, Fondo Renato Nicolini, Serie Carteggio, Sezione 13. Partecipazione a convegni, b. 60, fasc. 2.

Bibliografia

- AA.VV., *Contemporanea: Roma, parcheggio di Villa Borghese, 11.1973-2.1974*, Centro Di, Firenze 1973.
- Architectural Exhibits of note*, in "Progressive Architecture", agosto 1979, p. 28.
- G.C. Argan, *Walter Gropius e la Bauhaus*, Einaudi, Torino 1951.
- G.C. Argan, *Architettura e ideologia*, in "Zodiac", 1, 1957, pp. 47-52.
- G.C. Argan, *Le mappe del desiderio: proposte di architettura per una Roma diversa*, in "Modo", 13, 1978a, pp. 39-42.
- G.C. Argan, *Roma interrotta: Piero Sartogo, Costantino Dardi, Antoine Grumbach, James Stirling, Paolo Portoghesi, Romaldo Giurgola, Robert Venturi, Colin Rowe, Michael Graves, Léon Krier, ALdo Rossi, Robert Krier*, Incontri Internazionali d'Arte Officina, Roma 1978b.
- G.C. Argan, *Un'idea di Roma*, Editori Riuniti, Roma 1979.
- G.C. Argan, C. Norberg-Schulz (a cura di), *Roma interrotta: Piero Sartogo, Costantino Dardi, Antoine Grumbach, James Stirling, Paolo Portoghesi, Romaldo Giurgola, Robert Venturi, Colin Rowe, Michael Graves, Léon Krier, ALdo Rossi, Robert Krier*, Officina, Roma 1979.
- A. Asor Rosa, *Critica dell'ideologia ed esercizio storico*, in "Casabella", 619-620, 1995, pp. 28-33.
- E. Baffoni, V. De Lucia, *La Roma di Petroselli: il sindaco più amato e il sogno spezzato di una città per tutti*, Castelvecchi, Roma 2011.
- L.M. Barbero, F. Pola (a cura di), *Macroradici del contemporaneo: A Roma, la nostra era avanguardia*, Electa, Milano 2010.
- G. Bartolucci (a cura di), *Renato Nicolini, Franco Purini. L'Effimero teatrale: parco centrale meraviglioso urbano*, Casa Usher, Firenze 1981.
- L. Basso, *Franco Fortini: "Il comunismo in cammino" come "capacità di riconoscersi nei passati e nei venturi"*, in F. Grendene, F. Magro, G. Morbiato (a cura di), *Fortini '17*, Quodlibet, Macerata 2020, pp. 271-286.
- M. Battisaldo, P. Margini, *Decennio Rosso*, Rave Up Books, s.l. 2022.
- L. Berni, *Roma interrotta. Mostra ai Mercati Traianei di Roma*, in "Panorama", 634, 13 giugno 1978, pp. 64-66.
- M. Bevilacqua, *Roma nel secolo dei lumi. Architettura, erudizione, scienza nella pianta di G.B. Nolli "Celebre geometra"*, Electa, Napoli 1998.
- R. Brizzi, G.M. Ceci, M. Marchi, G. Panvini, E. Taviani, *L'Italia del terrorismo: partiti, istituzioni e società*, Carocci, Roma 2021.
- M. Calvesi, *Attenti, arriva il land-artista*, in "L'Espresso", 21, 28 maggio 1978, p. 111.
- P. Carl, J. Di Maio, S. Peterson, C. Rowe, *Roma interrotta: Sector Eight*, in "Modulus: the University of Virginia School of Architecture review", 1979, pp. 76-88.
- O. Carpenzano, F. Morgia, M. Raitano (a cura di), *Carlo Aymonino. Progetto Città Politica*, Quodlibet, Macerata 2023.
- G. Celant, S. Huijts, *Aldo Rossi. Opera Grafica. Incisioni, litografie, serigrafie*, Silvana Editoriale, Cinisello Balsamo 2015.

- M. Ciotta, *Ultimi bagliori di Roma: Massenzio*, in “il manifesto”, 9 luglio 1985, p.n.n.
- V. Ciuffa, *I volti immaginari di Roma senza la speculazione edilizia*, in “Corriere della Sera”, 5 giugno 1978, pp. 64-66.
- S. Colarizi, *Storia dei partiti nell'Italia repubblicana*, Laterza, Roma-Bari 1994.
- C. Costantini, *Su questa pianta progetterei la mia Roma*, in “Il Messaggero”, 14 maggio 1978, p. 21.
- G. Crainz, *Il paese reale. Dall'assassinio Moro all'Italia di oggi*, Donzelli, Roma 2005.
- F. Dal Co, *La mostra “Roma interrotta”: un'occasione per progettare la città*, in “Rinascita”, 27, 7 luglio 1978a, p. 40.
- F. Dal Co, *Roma Interrotta: Twelve Architects' 'Imaginary Projects' Based on a Plan of Rome by Giovanni Battista Nolli (1748)*, in “Oppositions”, 12, 1978b, pp. 108-118.
- D. Dalmas, *Temerari come serpenti. Commento di un saggio “imprendibile” (Franco Fortini, Astuti come colombe)*, in “Allegoria”, 86, 2023, pp. 54-69.
- C. Dardi, *Semplice, lineare, complesso*, Magma, Roma 1976.
- C. Dardi, *Sette interventi attorno al tridente (C. Dardi e M. Colocci, con A. Cappelletti, M. Fazzino, E. Puglielli, C. Polidori, A. Zattera)*, in *Roma interrotta*, catalogo della mostra (Roma, Mercati di Traiano, maggio-giugno 1978), a cura di Incontri Internazionali d'Arte, Officina, Roma 1978, pp. 48-64.
- L. De Stefani, *Le scuole di architettura in Italia. Il dibattito dal 1860 al 1933*, Franco Angeli, Milano 1992.
- M. Di Puolo, *La pianta del volli (ma non potei)*, in “Il Messaggero”, 22 maggio 1978, p. 3.
- M. Dondi, *L'eco del boato. Storia della strategia della tensione, 1965-1974*, Laterza, Roma-Bari 2015.
- E. Ensoli, *Giunge a Toronto “Roma interrotta”: una mostra che riveste un eccezionale interesse culturale*, in “Corriere canadese”, 3 ottobre 1979, pp. 9-11.
- M. Fagiolo, *I cavalieri dell'utopia eccellente contro i cavalieri della restaurazione*, in “Modo”, 13, 1978, pp. 43-45.
- M. Fagiolo, *“Roma interrotta”: i cavalieri dell'utopia eccellente contro i cavalieri della restaurazione*, in M. Bevilacqua (a cura di), *Nolli, Vasi, Piranesi: immagine di Roma antica e moderna*, Artemide, Roma 2004.
- F. Fauquie, J.B. Amusatogui, *“Roma interrotta”: International Encounter of Art*, in “Comun”, 1, 1979, pp. 41-59.
- F. Fava, *Estate romana: tempi e pratiche della città effimera*, Quodlibet, Macerata 2017.
- G. Fofi, *I cari borghesi. Le charme discret de la bourgeoisie di Luis Buñuel*, in “Ombre Rosse”, 3-4, 1973, pp. 151-153.
- F. Fortini, *Astuti come colombe*, in “Il menabò”, 5, 1962, pp. 29-45.
- F. Fortini, *Verifica dei poteri: scritti di critica e di istituzioni letterarie*, Einaudi, Torino 1989.
- A. Freedman, *Architect Do over the Eternal City*, in “The Globe and Mail”, 6 ottobre 1979, pp. 9-11.

- R. Gargiani, *Razionalismi esaltati nostalgici radicali 1967-1973. Eretici italiani dell'architettura razionalista*, Skira, Milano 2021.
- C. Ghini, *Il terremoto del 15 giugno*, Feltrinelli, Milano 1976.
- M. Graves (a cura di), *Profile 20. Roma interrotta*, in "Architectural Design", vol. 49, 3-4, 1979, pp. 1-104.
- M. Gualtieri, *L'estate romana (1977-1985): la città, la politica, l'effimero*, Pacini, Pisa 2023.
- J. Hopkins, *Le voci degli hippies*, Laterza, Bari 1969.
- A. Labalestra, *Natura molteplice ed elementi di persistenza nei frammenti dell'apprendistato di una generazione: alcune considerazioni intorno "La formazione degli architetti romani negli anni Sessanta"*, in V. Ugo (a cura di), *XY, Dimensioni del disegno, Rappresentazione e Verità* (Politecnico di Milano, 22-23 marzo 2004), 9, 47, Officina, Roma 2005, pp. 152-157.
- A. Labalestra, *La cultura comunista e la formazione del nuovo architetto negli anni Sessanta. Alcune considerazioni a margine di uno scritto inedito di Aldo Rossi*, in "QuAD", 2, 2019, pp. 53-73.
- A. LeCuyer, *Rebuilding Rome: Exhibition about Urban Intervention*, 'Roma Interrotta', in "Building Design", 438, 1979, pp. 23-25.
- L. Lonardelli, *Dalla sperimentazione alla crisi: gli Incontri Internazionali d'Arte a Roma, 1970-1981*, Doppiozero, Milano 2016.
- G. Lonardi, *Storia di un progetto*, in AA.VV., *Roma interrotta. Dodici interventi sulla pianta di Roma del Nolli nelle collezioni MAXXI architettura*, Johan & Levi, Milano 2014, pp. 11-12.
- L. Madaro, *Achille Bonito Oliva: "Quando Christo impacchettò le Mura Aureliane"*, in "la Repubblica", 1° giugno 2020.
- V. Magnago Lampugnani, *Ideals, Corrections, Utopias on a Plan from 1748: the 'Roma Interrotta' Exhibition*, in "Bauwelt", vol. 70, 13, 6 aprile 1979, pp. 513-520.
- M. Manieri Elia, *Giochiamo a fare Roma*, in "Paese Sera", 21 maggio 1978, p. 12.
- T.A. Marder, "Marginalia, The Architectural Review", vol. CLXIV, 978, 1978, pp. 64-66.
- A. Marwick, *The Sixties. Cultural Revolution in Britain, France, Italy, and the United States, c. 1958-c. 1974*, Oxford University Press, Oxford 1999.
- O. Massari (a cura di), *Il Pci e la cultura di massa: l'effimero, l'associazionismo e altre cose*, Savelli, Roma 1982.
- G. Muratore, *Giochando con Roma*, in "la Repubblica", 22 maggio 1978, p. 13.
- R. Neville, *Play Power*, Milano Libri, Milano 1971.
- R. Nicolini, *Per un progetto di riappropriazione culturale di massa*, in "L'architetto", ottobre 1977, p. 45.
- R. Nicolini, *Estate Romana*, Edizioni Sisifo, Siena 1991.
- R. Nicolini, *Estate Romana (1976-85): un effimero lungo nove anni*, Città del Sole Edizioni, Reggio Calabria 2011.
- R. Pallavicini, *Progettare Roma per gioco*, in "l'Unità", 20 giugno 1978, p. 3.
- P.P. Pasolini, *Scritti corsari*, Garzanti, Milano 1975.

- L. Passerini, *History as Project: An Interview with Manfredo Tafuri*, in "ANY", 2000, pp. 25-26.
- F. Pivano, *Poesia degli ultimi americani*, Feltrinelli, Milano 1964.
- F. Pivano, *Beat, hippie, yippie. Il romanzo del presessantotto americano*, Bompiani, Milano 1972.
- F. Pivano, *C'era una volta un beat*, Arcana, Roma 1976.
- P. Portoghesi, *Perché Milano. Une saison en enfer*, in "Controspazio", 5, 1973, pp. 6-9.
- F. Purini, *Luogo e progetto*, Kappa, Roma 1981.
- F. Purini, *Franco Purini: le opere, gli scritti, la critica*, Electa, Milano 2000.
- R.M. Rilke, *Poesie*, Einaudi, Torino 1955.
- G. Romoli, *Ricordi*, in R. Silvestri, *Massenzio '77-'97. Tendenze urbane*, Castelveccchi, Roma 1997, p. 50.
- R. Rossanda, *L'anno degli studenti*, De Donato, Bari 1968.
- T. Roszack, *La nascita di una controcultura, riflessioni sulla società tecnocratica e sulla opposizione giovanile*, Feltrinelli, Milano 1971.
- J. Rubin, *Do it! Sceneggiatura per la rivoluzione*, Milano Libri, Milano 1971.
- G. Samonà, *Lo studio dell'architettura*, in "Metron", 15, 1947, pp. 7-15.
- G. Sani, *Le elezioni degli anni settanta: terremoto o evoluzione?*, in "Italian Political Science Review / Rivista Italiana di Scienza Politica", 6, 2, 1976, pp. 261-288.
- J. Schnapp, *Anno X. La mostra della Rivoluzione fascista del 1932*, Istituti Editoriali e Poligrafici Internazionali, Pisa 2003.
- R. Siligato, M.E. Tittoni, *Il Palazzo delle esposizioni: mostra, Roma, Palazzo delle esposizioni 12 dicembre 1990-14 gennaio 1991*, Carte segrete, Roma 1990.
- R. Silvestri, *Massenzio '77-'97. Tendenze urbane*, Castelveccchi, Roma 1997.
- M. Tafuri, *Teorie e storia dell'architettura*, Laterza, Bari 1968.
- M. Tafuri, *Per una critica dell'ideologia architettonica*, in "Contropiano", 1, 1969, pp. 31-79.
- M. Tafuri, *Lavoro intellettuale e sviluppo capitalistico*, in "Contropiano", 2, 1970, pp. 241-281.
- M. Tafuri, *Austromarxismo e città: "Das rote Wein"*, in "Contropiano", 2, 1971a, pp. 259-311.
- M. Tafuri, *Socialdemocrazia e città nella Repubblica di Weimar*, in "Contropiano", 1, 1971b, pp. 207-223.
- R. Tancredi (a cura di), *Disegni di architettura italiana dal dopoguerra ad oggi dalla Collezione Francesco Moschini A.A.M. Architettura Arte Moderna*, Centro Di, Firenze 2002.
- L. Thermes, *"Roma interrotta": dodici interventi sulla pianta del Nolli*, in "Controspazio", 4, 1978, pp. 2-20, 64.
- M. Trentini, *Per Una Storia Negativa: "Contropiano" e l'architettura*, Quodlibet, Macerata 2022.

- M. Tronti, *Lenin in Inghilterra*, in "Classe operaia", 1, 1964, pp. 18-20.
- M. Tronti, *Operai e capitale*, Einaudi, Torino 1966.
- M. Tronti, *Classe operaia e sviluppo*, in "Contropiano", 3, 1970, pp. 465-477.
- M. Tronti, *Noi operaisti*, DeriveApprodi, Roma 2009.
- C. Venturoli (a cura di), *Come studiare il terrorismo e le stragi. Fonti e metodi*, Marsilio, Venezia 2002.
- F. Vincitorio, *Roma interrotta*, in "La Stampa", 26 maggio 1978, p. 13.
- B. Zevi, *Roma, se la facessimo oggi*, in "L'Espresso", 21, 28 maggio 1978, pp. 110-111.

Quale Roma? Le riflessioni di “Roma Interrotta” e degli Incontri Internazionali d’Arte

Annalisa Trentin

Università di Bologna

“Roma Interrotta”, assieme a una serie di mostre organizzate nella capitale tra gli anni settanta e ottanta, offre un’occasione per raccontare come alcuni eventi espositivi siano stati capaci di indirizzare il dibattito sui problemi della città di Roma e, seppur senza poter incidere concretamente sulla realtà, siano stati in grado di prefigurare un futuro più o meno realistico. Non è possibile, ad esempio, descrivere il contesto all’interno del quale, nel 1978, venne organizzata la mostra “Roma Interrotta” senza menzionare il ruolo e l’attività svolta dell’associazione Incontri Internazionali d’Arte, fondata a Roma nel 1970 dalla collezionista napoletana Graziella Lonardi

Questo saggio esamina il ruolo cruciale della mostra “Roma Interrotta” (1978) nel contesto più ampio delle iniziative culturali organizzate dall’associazione Incontri Internazionali d’Arte, nella Roma degli anni settanta e ottanta. L’associazione divenne un punto di riferimento internazionale per l’arte contemporanea, attraverso mostre emblematiche come “Vitalità del negativo” (1970) e “Contemporanea” (1973) e in seguito anche per l’architettura con “Roma Interrotta”, che rappresentò un esperimento radicale all’interno dei Mercati Traianei. Queste mostre, in modo indiretto, hanno offerto un’occasione per la città di Roma, sono state esempio di eventi culturali aperti a un ampio pubblico, sono state in grado di portare la discussione sui problemi della città e, seppur senza poter incidere sulla realtà, sono state in grado di prefigurare un futuro più o meno realistico. “Quale Roma?” è un interrogativo al quale curatori, architetti e artisti non sono riusciti a dare una risposta convincente, se non attraverso un riflesso delle loro stesse personalità.

Buontempo. Le numerose iniziative promosse dall’associazione la fecero diventare un punto di riferimento e promozione per l’arte contemporanea nonché luogo di incontro della comunità artistica italiana e internazionale. Dal 1970 al 1981, grazie all’associazione, prese vita una ricca stagione espositiva che avrebbe aperto la strada agli sviluppi artistici dei decenni successivi, supportata anche dalla presenza di Achille Bonito Oliva, in quegli anni figura di riferimento per il campo della critica d’arte. “Vitalità del negativo nell’arte italiana 1960/70”¹ fu la prima grande mostra d’avanguardia nell’ambito

degli Incontri Internazionali d'Arte, ideata da Graziella Lonardi e curata da Achille Bonito Oliva; la mostra venne organizzata nel 1970 all'interno del Palazzo delle Esposizioni di Roma, trasformato per l'occasione in un grande contenitore multimediale, in grado di accogliere i più importanti artisti italiani dell'epoca². Il termine "negativo" faceva riferimento all'idea dell'arte come un fotogramma in negativo dell'esistente, come un calco, un'impronta in grado di alterare la realtà. Giulio Carlo Argan, Maurizio Calvesi, Gillo Dorfles furono alcuni fra quelli che contribuirono alla discussione in questa prima grande esposizione d'avanguardia, dove il mondo dell'arte per la prima volta usciva dalle gallerie per diventare strumento culturale pubblico. L'obiettivo era quello di diffondere una maggior conoscenza e avvicinare i cittadini all'arte contemporanea, spesso percepita come troppo distante. Si voleva inoltre contribuire a rendere l'arte più accessibile, diffondendo una maggiore consapevolezza anche tramite la riscoperta dei luoghi della città attraverso nuove prospettive.

Il Palazzo delle Esposizioni, con il suo monumentale neoclassicismo, fu trasformato in un luogo capace di accogliere l'astrazione non solo come forma artistica, ma come esperienza percettiva. Lo spettatore era invitato a confrontarsi con lo spazio in modo attivo, costretto a ridefinire il proprio punto di vista all'interno di un contesto che sembrava sospendere la storia per aprirsi a nuove possibilità interpretative.

L'allestimento, progettato dall'architetto Piero Sartogo, attraverso l'uso di piani, luci ed elementi tessili fu in grado di riconfigurare gli ambienti riducendo l'impatto della grande cupola centrale e delle colonne.

Gli spazi a tutt'altezza, articolati attorno alla sala centrale, furono idealmente tagliati in due da un piano secante orizzontale, scomponendo così il volume esistente in due volumi sovrapposti: un volume positivo inferiore e uno negativo superiore – reso leggibile grazie all'oscuramento della cupola (fig. 1). Il passaggio di un nastro nero, posto in diagonale attorno alle colonne della sala centrale, definì un elemento di rottura



1 Piero Sartogo, allestimento della mostra "Vitalità del negativo", sala centrale del Palazzo delle Esposizioni, Roma, 1970 (© Claudio Abate)

della geometria e della regolarità dello spazio, contribuendo alla creazione di una nuova dimensione spaziale che istituiva un rapporto più libero fra l'opera d'arte e i suoi fruitori. Nel 1971, a seguito di questo importante evento, furono numerosi i seminari internazionali e le discussioni organizzate; venne inoltre istituito il Centro d'Informazione Alternativa, ideato e curato da Achille Bonito Oliva, con sede a Palazzo Taverna, nell'intento di promuovere e diffondere documenti sulla cultura contemporanea. L'uso della fotografia, di video, registrazioni audio, film e riviste, come documenti culturali e politici, evidenziò la necessità di rendere fruibile e di diffondere il dibattito attorno all'arte contemporanea anche al grande pubblico. Il documento programmatico del Centro d'Informazione Alternativa si fece portatore di una volontà decisa di opposizione al sistema dominante, manifestando la chiara intenzione di mettere in discussione i meccanismi tradizionali di diffusione dell'arte e della cultura. Attraverso la redazione del documento programmatico, il Centro si configurò come un soggetto critico, indipendente e radicale, che non si limitava a manifestare dissenso nei confronti dell'assetto esistente, ma si poneva come agente attivo di trasformazione sociale, avanzando un'articolata proposta alternativa di comunicazione e attivismo culturale:

- contro la tesaurizzazione dell'informazione, generalmente capitalizzata e utilizzata privatamente;
- contro l'informazione parziale, veicolata dai canali tradizionali delle gallerie che inevitabilmente tendono a svolgere un lavoro non oggettivo, ma condizionato dalle scelte e dalle presenze di artisti a esse legati economicamente;
- contro l'informazione di istituzioni che principalmente svolgono un lavoro di mercificazione dell'arte e solo secondariamente un lavoro culturale, ma sempre come servizio chiuso;
- contro un'informazione specializzata, chiusa nel ghetto dei singoli linguaggi ed esperienze sociali.

Il carattere multidisciplinare degli Incontri Internazionali d'Arte troverà la sua massima espressione nel 1973 con la mostra internazionale "Contemporanea", in grado di raccogliere contributi nel campo dell'arte, dell'architettura, del design, del cinema, della danza, del teatro, della fotografia, della musica, assieme alla poesia visiva e concreta, libri e dischi d'artista e informazione alternativa. Vennero strutturate dieci sezioni per restituire radicalmente, attraverso le sue diverse espressioni, un quadro della complessità della società contemporanea. "Vitalità del negativo" e "Contemporanea" non costituirono un evento fine a sé stesso, ma divennero un importante momento di confronto con la politica, con le istituzioni pubbliche e più in generale con la società. Quest'ultima, inaugurata nel 1973, è tuttora considerata una delle mostre più importanti del XX secolo, per il suo essere stata una delle prime e maggiori esposizioni internazionali a carattere interdisciplinare e multimediale.

Quella dello spazio espositivo per "Contemporanea" sarà una scelta radicale; se per "Vitalità del negativo" lo spazio storico e monumentale del Palazzo delle Esposizioni fu trasformato in uno spazio isotropo, per "Contemporanea" la scelta si orientò verso uno spazio non convenzionale e per sua natura astratto, adatto dunque a ospitare le opere dell'avanguardia artistica internazionale: il parcheggio di Villa Borghese a Roma.

Achille Bonito Oliva, nel descrivere lo spazio sotterraneo che dal novembre 1973 al febbraio 1974 accoglierà la rassegna internazionale di linguaggi dell'arte, affermerà che la scelta di un contesto non istituzionalizzato, non destinato ad accogliere l'opera d'arte, non rappresentava il tentativo di portare l'arte fuori dal proprio spazio deputato, ma piuttosto il reperimento di un ambiente adatto ad accogliere una grande quantità di opere e di artisti³, dove gli aspetti ideologici alternativi erano orientati a modificare le strutture socioculturali della realtà, con la volontà di verificare il carattere interdisciplinare del dibattito culturale e, più in generale, dell'informazione.

L'interdisciplinarietà fu un carattere adottato a vari livelli, il primo dei quali, in un particolare momento di frazionamento e divisione delle attività socioculturali, fu l'unità di chi lavorava nel settore dell'informazione e della cultura in Italia e all'estero⁴. La mostra ebbe come principale, incondizionato interesse i contenuti culturali e la loro trasmissibilità, attraverso lo sviluppo di un lavoro rivolto a garantire un'informazione pubblica non neutrale, verso un più avanzato livello culturale, con la volontà di incidere sulla realtà con scelte progressive, per un arricchimento dell'informazione:

[...] né l'Establishment né i suoi oppositori avevano la minima idea di che cosa fosse la qualità, e di come la si potesse produrre. Le istituzioni stabilite vedevano la gioia ed il piacere come in antagonismo alla crescita economica e alla espansione dei consumi. La qualità era vista come qualcosa di negativo, di poco utile al progresso capitalistico. Gli artisti da parte loro non avevano altra scelta che "liberare" la qualità, considerata poco più che una forma di repressione culturale anch'essa. In *Contemporanea* tutto ciò è evidente, e ci voleva un parcheggio sotterraneo per metterlo in luce. L'arte era fatta per i musei, ci accorgiamo ora, e non per i parcheggi. *Contemporanea* è riuscita a mettere insieme il più tipico e scandaloso monumento della cultura occidentale ufficiale, il parcheggio sotterraneo, e le più arroganti manifestazioni artistiche di quella cultura nella forma della sua arte contemporanea⁵.

Il parcheggio sotterraneo, utilizzato come spazio espositivo, non era tuttavia una semplice infrastruttura, ma un'opera dell'architetto Luigi Moretti, deceduto a pochi mesi dall'inaugurazione della mostra. Il parcheggio, completato nel 1972, realizzato in viale del Galoppatoio, fu un'opera con un ruolo particolarmente strategico per il Comune di Roma, in quanto rappresentò una sperimentazione per un progetto campione della metà degli anni sessanta da poter replicare, per la costruzione di trentacinque parcheggi limitrofi al centro



2 Luigi Moretti, parcheggio sotterraneo di Villa Borghese, vista aerea del cantiere, Roma, 1970

3 Piero Sartogo, dettaglio dell'allestimento della mostra "Contemporanea", parcheggio sotterraneo di Villa Borghese, Roma, 1973 (dal catalogo della mostra)

storico di Roma⁶. La struttura in cemento armato, organizzata su due livelli interrati e caratterizzata dalla presenza di pilastri sagomati, solai cassettonati, scale elicoidali e prese d'aria circolari, rendeva questo spazio particolarmente interessante sia da un punto di vista tecnologico sia architettonico (fig. 2). L'architettura venne così accostata alle opere d'arte, la produzione artistica si confrontò con quella architettonica particolarmente raffinata del progetto di Luigi Moretti (fig. 3). Nelle pagine introduttive del catalogo della mostra, Piero Sartogo affermerà che

la qualificante visuale era in grado di agire come sistema nel sistema, individuando il campo entro il quale il lessico della sperimentazione visuale (artistica) si poteva confrontare con il sistema architettonico, conformando la sua immagine. In tal senso gli interventi della mostra *Amore mio*⁷ del 1970 e *Vitalità del negativo* del 1970 sono stati emblematici, proprio nel dimostrare come e perché l'immagine è parte integrante del messaggio artistico⁸.

La scelta dello spazio inusuale del parcheggio sotterraneo di Villa Borghese fu in grado di portare l'attenzione sugli spazi della città di Roma, sui suoi usi e sulle strategie per le trasformazioni in corso. Nella mostra "Contemporanea", oltre alle sezioni di Arte, Cinema, Teatro, Fotografia, Musica, Danza, Libri e dischi d'artista, Poesia viva e concreta e Informazione alternativa fu inserita una sezione di Architettura e design, dal titolo *Maldicasa*, curata da Alessandro Mendini.

Mendini portò l'attenzione su alcuni assunti ritenuti fondamentali, con volontà politica, evidenziando il "dramma della formalizzazione incosciente della superficie del globo". Mendini sottolineò come il territorio che la civiltà di allora avrebbe voluto simile a un immenso luogo produttivo, a una immensa fabbrica, rischiasse di scoppiare "come fosse minato", enfatizzando come ci fossero ben poche speranze di difesa. La città era sull'orlo dell'abisso, e la causa di

questa situazione era da ricercare nel lavoro del tecnico, dello specialista, “la città nelle sue mani ha fallito il miraggio di divenire l’ambiente per eccellenza o di tornare ad esserlo. Anzi, lo specialista ha raggiunto l’opposto: un inestricabile groviglio di polluzioni materiali e mentali, è ora di passare la mano agli uomini tout court. Affermazione stupida o intelligente, utopistica o realistica, non so: comunque necessaria”⁹.

I tredici temi della sezione Architettura fecero emergere

il concetto di provocazione contestatrice, energia capace di disequilibrare il finto dormiveglia, la pacifica tendenza ad eternare l’inerzia costituita: momento fondamentale, per un futuro positivo, se saprà contemporaneamente innescare il concetto della negazione del terrorismo intellettuale, psicologico e fisico, da qualsiasi direzione esso provenga¹⁰.

Con tono polemico venne criticato il *modus operandi* delle amministrazioni pubbliche, dei politici e di una certa categoria di architetti poco interessati al bene comune, ma attratti dalla committenza privata e “conniventi realizzatori” dello scempio compiuto dalla speculazione. L’attenzione venne rivolta a un concetto di mestiere condiviso, consapevole e svolto in comune, con un’azione tecnica, antiautoritaria, sperimentale, radicale. Andrea Branzi nell’ambito di questa mostra parlerà di *radical architecture* e del rifiuto del ruolo disciplinare. Per Branzi la *radical architecture* rinuncia a ipotizzare la “forma della città futura”; essa stabilisce con la città un rapporto scientifico, nel senso che rimuove dal dibattito urbano qualsiasi concetto di qualità tipico dell’architettura borghese, riportando il fenomeno ai soli parametri quantitativi¹¹. La mostra offrirà ai visitatori una vasta rassegna di architetture di opposizione¹², a testimonianza del lavoro svolto in Italia e all’estero da un nutrito gruppo di progettisti.

“Roma Città Futura” sarà invece il titolo del convegno, organizzato nel 1978, nell’ambito degli Incontri Internazionali d’Arte per discutere sulla progettazione della città di Roma

e per accompagnare la mostra “Roma Interrotta”, che attraverso un’operazione architettonica metterà in scena una prefigurazione delle possibili trasformazioni della capitale. In chiave decisamente più radicale rispetto all’esperienza della mostra “Contemporanea”, con la progettazione di “Roma Interrotta” si evidenziò la necessità di osservare l’Urbe, dal suo passato fino al suo più recente sviluppo incontrollato. Anche in questo caso, lo spazio espositivo fu scelto con grande attenzione diventando esso stesso parte di un processo di riappropriazione dell’architettura e della città: dopo il Palazzo delle Esposizioni e il parcheggio di Villa Borghese, la scelta dei curatori Costantino Dardi e Piero Sartogo si rivolse verso lo spazio archeologico dei Mercati Traianei con la volontà di evidenziare il rapporto esistente tra passato e futuro della città di Roma.

Il progetto intendeva riflettere sulle possibilità della città di Roma, sulla necessità di immaginarne il futuro e sulla necessità di partire da un punto fermo: la *Nuova Pianta di Roma* disegnata nel 1748 dal lombardo Giovanni Battista Nolli, l’immagine di una Roma rimodellata dai papi attraverso assi e spazi pubblici monumentali.

Un’opera inizialmente commissionata da una ristretta compagnia di associati, poi realizzata e commercializzata autonomamente da Nolli in società col banchiere milanese Girolamo Belloni, la *Nuova Pianta di Roma* diventò la nuova base cartografica su cui elaborare progetti e riforme ufficiali, come il nuovo ripartimento dei rioni di Bernardino Bernardini o la presentazione delle relazioni sulla navigabilità del Tevere di Andrea Chiesa e Bernardo Gambarini. L’intera cartografia della città, fino all’Ottocento inoltrato, non potrà prescindere dalla base topografica di Nolli, e dalla sua sintesi espositiva. [...] Per tutta la seconda metà del Settecento, e oltre, la pianta di Nolli fu la nuova icona della capitale del *grand tour*, e prototipo nell’Europa intera della più avanzata razionalizzazione della rappresentazione urbana¹³.

La *Nuova Pianta di Roma* del Nolli¹⁴ costituì l'elemento di congiunzione tra passato e presente proprio per la sua capacità di prevedere, rappresentare e restituire una visione razionale della città. Il progetto "Roma Interrotta" riprese la grande pianta della città per sottolineare criticamente come a Roma si fosse interrotto ogni impulso di progettazione urbanistica e come proprio la *Nuova Pianta di Roma* del Nolli potesse rappresentare la prova di quell'interruzione che trovava nella politica e nella cultura le motivazioni di tale stasi¹⁵.

La grande rappresentazione della *Nuova Pianta di Roma*, composta da dodici tavole, che unite definivano la dimensione di 165 x 187 cm, alla scala approssimativa 1:2910, diventerà la base per una riflessione contemporanea sul futuro di Roma. Le dodici tavole disegnate dal Nolli vennero assegnate ad altrettanti architetti, come base per una riflessione sul futuro della città,

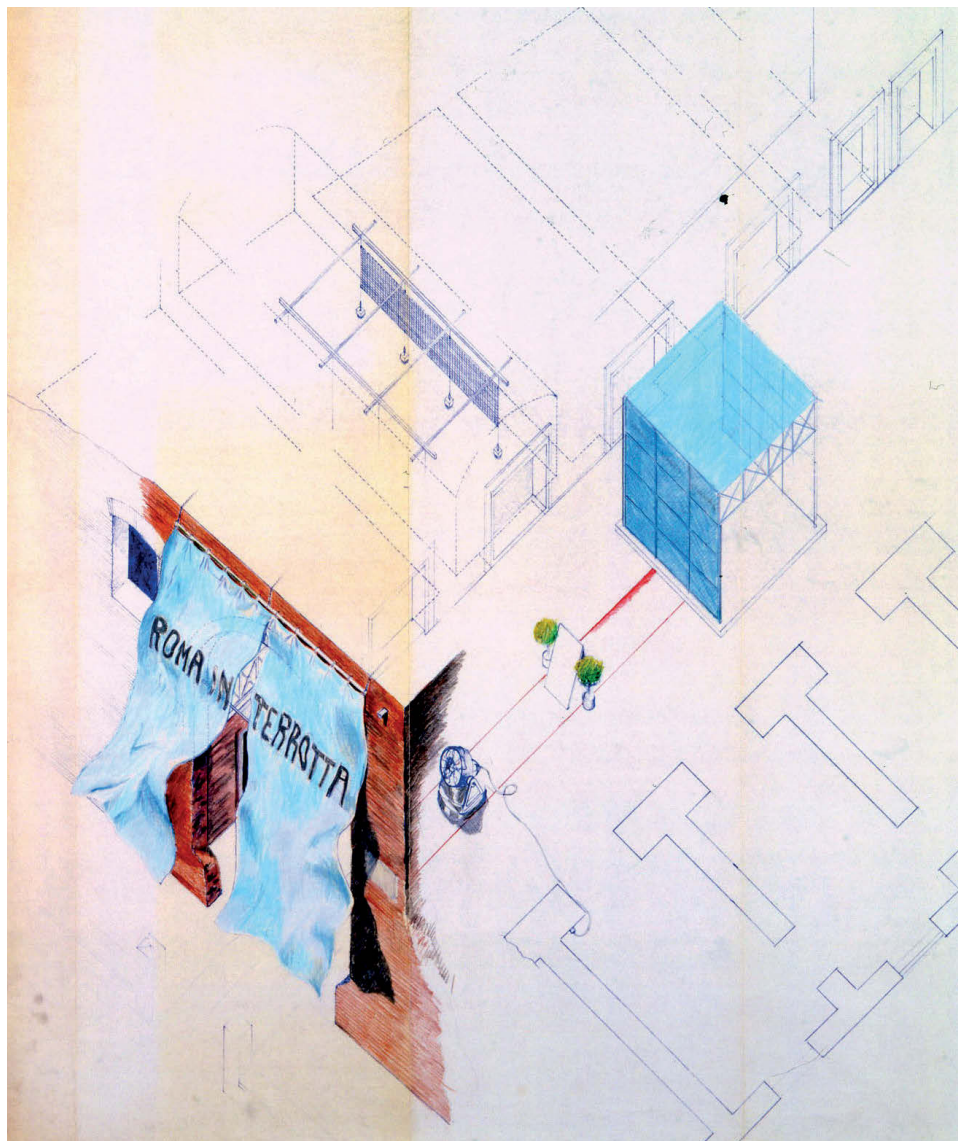
nei vuoti del Nolli i dodici invitati hanno trovato una contro-città che potrebbe essere realmente abitata, sono poi passati a immaginare quella città applicando gli strumenti della rappresentazione attiva che hanno acquistato tanta importanza nell'arte e nell'architettura moderna. [...] così *Roma interrotta*, la Roma riportata alla luce dagli architetti che parteciparono a quel progetto non era la città vera più di quanto lo fosse una qualsiasi altra delle rappresentazioni del carattere del luogo costruite o disegnate sulle rive del Tevere¹⁶.

Furono invitati grandi progettisti internazionali dell'epoca: Piero Sartogo, Costantino Dardi, Antoine Grumbach, James Stirling, Paolo Portoghesi, Romaldo Giurgola, Robert Venturi, Colin Rowe, Michael Graves, Léon Krier, Aldo Rossi e Robert Krier, per un'operazione progettuale in relazione alla *Nuova Pianta di Roma*, nel tentativo di cancellare 230 anni di trasformazioni incongrue della città, immaginando una nuova Roma capitale. Il risultato fu una mostra sospesa tra passato e presente: nelle navate dei Mercati Traianei venne allestita una scena

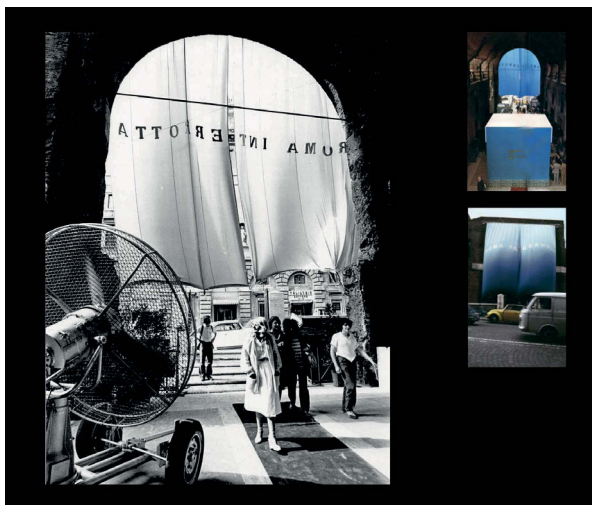
tra sacro e profano, un confronto impossibile tra il manifesto iconografico della Roma del Nolli e le manipolazioni messe in atto su quella stessa pianta per stimolare nuove riflessioni. Il sindaco di Roma, Giulio Carlo Argan, parlando delle ragioni di “Roma Interrotta” evidenziò come la proposta urbanistica per Roma fosse più simile a una serie di “esercizi ginnastici dell’Immaginazione alle parallele della Memoria”, dove l’accento veniva riportato sul concetto di Memoria e non più di Storia. Le proposte di rilettura delle dodici tavole si presentavano per contrapposizione,

sono tante avventurose, fantastiche ricerche nel grembo urbanistico di Roma per saggiare se sia ancora fecondo e tanti sondaggi nelle correnti del tempo romano, occulte come i suoi fiumi sotterranei. In ogni caso, l’opposto diametrico di un piano regolatore; nessuno di questi architetti vorrebbe che Roma domani fosse come l’immagina oggi. Nessun progetto, dunque: ma un rovesciamento della Memoria dal passato al futuro, dell’Immaginazione dal futuro al passato. E le ipotesi su quella che sarebbe stata Roma, se si fosse seguito a immaginarla invece di progettarla (male). L’Utopia è il contrario ateo della Provvidenza; l’Immaginazione è la Provvidenza dei laici e Roma, speriamo, sarà finalmente laica o non sarà più¹⁷.

L’allestimento, appositamente pensato per la mostra, curato da Franco Raggi e Daniela Puppa contribuirà a evidenziare l’opposizione tra la Roma settecentesca di Giovanni Battista Nolli e la Roma contemporanea rappresentata attraverso la stessa pianta divisa in dodici tavole. Nel grande spazio archeologico dei Mercati di Traiano, l’allestimento, pensato a partire dal contrasto tra passato e presente, sacro e profano, pesante e leggero, finzione e realtà, generò un’atmosfera sospesa¹⁸. Pochi elementi contribuirono alla sua messa in scena: due grandi teli di raso dal colore “azzurro madonna” con le lettere maiuscole della scritta ROMA INTERROTTA in oro zecchino – a celebrare ironicamente una cerimonia laica¹⁹ – segnavano l’ingresso



4 Franco Raggi, *Roma Interrotta*,
disegno assometrico
dell'allestimento (© Franco Raggi)



5 Franco Raggi con Daniela Puppa, ingresso della mostra "Roma Interrotta", Roma, 1978 (immagini fornite dall'autore dell'allestimento)

su via IV Novembre e un grande ventilatore – proveniente da Cinecittà – posto all'interno della grande navata dei Mercati di Traiano generava una brezza che spingeva i due teli verso l'esterno, come un sipario mosso da una corrente proveniente dall'area dei Fori imperiali (fig. 4)²⁰. Attraversato il varco di ingresso, una passatoia rossa accompagnava i visitatori verso il centro della grande navata dove un cubo azzurro ospitava al suo interno le due piante di Roma (fig. 5). Due piante, la Roma del Nolli e la nuova Roma immaginata, poste una di fronte all'altra, costringevano il visitatore a fare un'operazione di lettura, tra memoria e immaginazione.

La materialità dell'edificio antico che ospitava l'esposizione accoglieva l'immagine della Roma dei papi e, allo stesso tempo, il cubo azzurro appoggiato su un basamento di finto marmo serpentino si presentava come scenografia, come un fatto puramente temporaneo (fig. 6).

La Roma dei marmi e della pietra venne qui riprodotta in maniera leggera ed effimera, come in una dichiarazione di temporaneità delle proposte, che non avevano l'ambizione di colmare un vuoto progettuale lungo decenni, ma piuttosto



6 Franco Raggi con Daniela Puppa, allestimento della mostra "Roma Interrotta", immagine dell'interno dei Mercati di Traiano, Roma, 1978 (© Franco Raggi)

di riflettere sulla possibilità di qualcosa di grande e duraturo che desse un'effettiva modernità e attualità alla Città Eterna²¹. L'astrazione delle dodici proposte presentate le renderà più simili a frammenti che a possibili soluzioni, dove il confronto tra la visione del Nolli e le visioni contemporanee genereranno una reazione in grado di restituire un'immagine del “*corpo in frammenti*”²² dell'architettura.

Attraverso l'operazione messa in atto con “Roma Interrotta”, Roma rispecchiò sé stessa, e nella sua dimensione sospesa la mostra tentò una riflessione sull'importanza della città di Roma, il più grande museo a cielo aperto del mondo, che con le sue testimonianze architettoniche, dalle più antiche alle più recenti, non era stata ancora in grado di definire il suo futuro. Questa occasione per un confronto diretto tra architetture antiche e architetture moderne genererà la messa in scena di una Roma impossibile: dodici visioni che, nelle loro reciproche e non irrilevanti differenze, rischiavano nel loro complesso di accreditare ulteriormente un'immagine feticistica e necrologica del concetto stesso dell'architettura, nell'ipotesi decisamente *snob* e tipicamente *radical* di un cortocircuito culturale che, annullati più di duecento anni di storia, desse vita a una conflagrazione di linguaggi, di materiali e di tecniche, capace di simulare una virtuale alternativa ai drammatici fatti reali della vicenda edilizia contemporanea romana²³.

Cinque anni prima, nel 1973, il consiglio direttivo della sezione romana di Italia Nostra promosse il convegno “Roma sbagliata, le conseguenze sul centro storico”, con la finalità di impostare la politica futura per il centro storico della capitale. Il dibattito ebbe come intento la responsabilizzazione di tutta la città nei confronti della difesa del centro storico, un centro che si stava spopolando, con il rischio di far diventare il cuore di Roma un'area archeologica più che un'area urbana²⁴.

Il dibattito era dunque già aperto, tuttavia quello che mancava erano delle scelte politiche precise, dove anche le espressioni di “Roma Interrotta” e “Roma sbagliata” contenevano un vizio

culturale: furono intollerabilmente cieche di fronte ai processi reali. Ma si trattò di situazioni, indubbiamente eccezionali, di dibattito sull'architettura, ed era necessario "stare al gioco"²⁵, rinunciando a porsi domande sull'opportunità attuale di dare alle ricerche metodologiche e linguistiche di alcuni importanti architetti sbocchi pubblici così difficilmente socializzabili, se non come evasione nella loro oggettiva ambiguità.

- 1 *Vitalità del negativo* 1970.
- 2 Tra i quali Vincenzo Agnetti, Getulio Alviani, Franco Angeli, Alighiero Boetti, Enrico Castellani, Mario Ceroli, Gianni Colombo, Tano Festa, Giosetta Fioroni, Jannis Kounellis, Piero Manzoni, Eliseo Mattiacci, Fabio Mauri, Mario Merz, Giulio Paolini, Pino Pascali, Vettor Pisani, Michelangelo Pistoletto, Domenico Rotella, Paolo Scheggi, Mario Schifano, Cesare Tacchi, Giuseppe Uncini, Gilberto Zorio.
- 3 Bonito Oliva 1973.
- 4 Lonardi 1973.
- 5 Battcock 1974.
- 6 Santuccio 1986.
- 7 “Amore mio”, mostra sviluppata nell’ambito degli Incontri Internazionali d’Arte organizzata a Palazzo Ricci, Montepulciano, nel giugno 1970, a cura di Achille Bonito Oliva, con allestimento di Piero Sartogo.
- 8 Sartogo 1973.
- 9 Mendini 1973, p. 291.
- 10 Ivi, p. 292.
- 11 Branzi 1973.
- 12 Raggi 1973.
- 13 Bevilacqua 2013.
- 14 Cfr. https://www.info.roma.it/pianta_di_roma_1748_giovan_battista_nolli.asp#.
- 15 Lonardi 2014.
- 16 Betsky 2014.
- 17 Argan 1978, p. 12.
- 18 Mastigli 2014; Arrigoni 2024, pp. 23-41; Szacka 2025.
- 19 Cfr. <https://www.francoraggi.com/project/roma-interrotta/>.
- 20 Per motivi di sicurezza i due grandi teli verranno bloccati alle estremità inferiori per impedire l’invasione della carreggiata e del marciapiede.
- 21 Lonardi 2014.
- 22 Dal Co 1978.
- 23 Muratore 1978.
- 24 *Roma sbagliata* 1973.
- 25 Manieri Elia 1978.

Bibliografia

- G.C. Argan, *Prefazione*, in *Roma interrotta*, catalogo della mostra (Roma, Mercati di Traiano, maggio-giugno 1978), a cura di Incontri Internazionali d'Arte, Officina, Roma 1978, pp. 10-12.
- F. Arrigoni, *Aut finis aut transitus. Figure della modificazione*, in S. Vieths (a cura di), *L'idea della città: tre casi di studio*, Firenze, Bologna, Bergamo, Il Poligrafo, Padova 2024, pp. 22-41.
- G. Battcock, *Contemporanea, mostra a Roma*, in "Domus", 531, febbraio 1974, pp. 48-52.
- A. Betsky, *Roma Re-interrotta. Verso una archeologia critica*, in *Roma interrotta, dodici interventi sulla pianta del Nolli, nella collezione MAXXI Architettura*, Johan & Levi, Monza 2014, p. 221.
- M. Bevilacqua, *Nolli, Giovanni Battista*, in *Dizionario Biografico degli Italiani*, 78, Istituto della Enciclopedia Italiana, Roma 2013, [https://www.treccani.it/enciclopedia/giovanni-battista-nolli_\(Dizionario-Biografico\)/](https://www.treccani.it/enciclopedia/giovanni-battista-nolli_(Dizionario-Biografico)/).
- A. Bonito Oliva, *Contemporanea (arte 1973-55)*, in *Contemporanea. Incontri Internazionali d'Arte*, Centro Di, Firenze 1973, pp. 25-32.
- A. Branzi, *Radical architecture, Il rifiuto del ruolo disciplinare*, in *Contemporanea. Incontri Internazionali d'Arte*, Centro Di, Firenze 1973, pp. 330-332.
- F. Dal Co, *La mostra "Roma Interrotta": un'occasione per progettare la città*, in "Rinascita", 27, 7 luglio 1978, p. 40.
- G. Lonardi, *Introduzione*, in *Contemporanea. Incontri Internazionali d'Arte*, Centro Di, Firenze 1973, p. 11.
- G. Lonardi, *Storia di un progetto*, in *Roma interrotta, dodici interventi sulla pianta del Nolli, nella collezione MAXXI Architettura*, Johan & Levi, Monza 2014, p. 11.
- M. Manieri Elia, *Giochiamo a fare Roma*, in "Paese Sera", 21 maggio 1978.
- G. Mastrigli, *The Cage of Imagination: Notes on "Roma Interrotta"*, in "Log", 32, 2014, pp. 140-147.
- A. Mendini, *Maldicasa*, in *Contemporanea. Incontri Internazionali d'Arte*, Centro Di, Firenze 1973, pp. 291-293.
- G. Muratore, *Dodici architetti ai Mercati Traianei. Giocando con Roma*, in "la Repubblica", 21 maggio 1978.
- F. Raggi, *Architetture di opposizione. Le alternative dialettiche interne alla storia del pensiero architettonico*, in *Contemporanea. Incontri Internazionali d'Arte*, Centro Di, Firenze 1973, pp. 321-322.
- Roma sbagliata, le conseguenze sul centro storico. Dinamica edilizia e rinnovo del patrimonio urbano nei centri storici*, Bulzoni, Roma 1973.
- S. Santuccio (a cura di), *Luigi Moretti*, Zanichelli, Bologna 1986.
- P. Sartogo, *Coordinamento dell'immagine*, in *Contemporanea. Incontri Internazionali d'Arte*, Centro Di, Firenze 1973, p. 15.
- L.-C. Szacka, *Franco Raggi e il design espositivo: "Roma interrotta", "L'oggetto banale" e "le case della Triennale"*, in F. Pellicciari, M. Sammicheli (a cura di), *Franco Raggi. Pensieri instabili*, Triennale di Milano, Electa, Milano 2025, pp. 44-49.
- Vitalità del negativo nell'arte italiana 1960/70*, Centro Di, Firenze 1970.

Verso un ambiguo Neue Welt? Triangoli e strutture di transito fra Aldo Rossi e Ugo La Pietra

Carlo Caccamo

Sapienza, Università di Roma;
Università Cattolica, Milano

Questo articolo prende le mosse da un'analogia di forme fra due interventi urbani. Due strutture dalla sezione triangolare e dalla funzione di transito, due condotti realizzati nell'ambito di manifestazioni temporanee: il primo è il ponte progettato a Milano da Aldo Rossi e Luca Meda per la XIII Triennale nel 1964, il secondo il tunnel realizzato in una strada di Como da Ugo La Pietra nel 1969 in occasione di "Campo Urbano". Entrambe le strutture rendono materialmente tangibile una forma che è ricorrente nell'immaginazione progettuale e artistica sia di Rossi sia di La Pietra. Partendo da questa ricorrenza di forme triangolari associate alla funzione di transito, l'obiettivo di questo testo non è certo la pretesa di fare l'esegesi di oscure simbologie geometriche, e nemmeno quello di allineare esperienze per compilare cronologie ed evidenziare influenze tra profili generalmente indicati come opposti nell'ambito dell'architettura italiana. Quel che importa è porsi delle domande sul rapporto fra le forme e i possibili significati che si trovano ad assumere, volontariamente o meno, nel loro manifestarsi nella storia.

L'articolo muove da un'analogia di forme fra due strutture di transito dalla sezione triangolare: il ponte di Aldo Rossi e Luca Meda per la Triennale del 1964 e il tunnel di Ugo La Pietra per "Campo Urbano" (1969). Sarebbe stata, quest'ultima, la base formale per la *Cellula abitativa* presentata da La Pietra al MoMA nel 1972: la visione di un futuro smaterializzato e interconnesso attraverso comunicazioni video. Seguendo le diverse manifestazioni di questa forma ricorrente fra l'opera dei due architetti protagonisti, si vogliono svolgere alcuni interrogativi in relazione al valore archetipo della forma triangolare, in ciascuna di queste strutture che si presentano come condotti verso temporalità altre e "nuovi mondi".

Quali dialettiche percorrono queste strutture, insieme alle figure umane che le hanno attraversate? Fra i metodi per svolgere quest'indagine c'è l'esame della documentazione grafica e fotografica di queste strutture di transito nel loro contesto: ogni volta che l'architettura si fa immagine, sia all'interno di un servizio fotografico o nelle raffigurazioni di natura progettuale e

artistica attraverso cui i loro autori le hanno pensate. Inoltre, le circostanze che ne hanno determinato la realizzazione, ovvero delle manifestazioni temporanee, rendono necessario leggerle anche affiancandole a strutture di altri artisti e architetti che erano loro materialmente vicine, oltre ad altri progetti degli stessi Rossi e La Pietra.

Tenendo presente, come ha scritto Rossi, che “una teoria razionale dell’arte non vuole [...] limitare il significato dell’opera da costruire; poiché se sappiamo, ed è chiaro, quello che volevamo dire, non sappiamo se dicevamo che quello”¹.

“Forse solo il triangolo possiede una forma analogica”

Quella del 1964 è generalmente nota come la Triennale del “tempo libero”, secondo la formula scelta come tema per la manifestazione². Un tema senz’altro consonante con la narrazione di un Paese in corso di proverbiale boom economico, oggetto almeno in parte di una lettura critica portata avanti soprattutto nella sezione introduttiva, curata fra gli altri da Umberto Eco e Vittorio Gregotti. Il percorso era strutturato attraverso quelli erano che definiti come “condotti”: spazi dallo sviluppo rettilineo in cui transitare, assegnati ad artisti e architetti per svolgere un discorso sugli aspetti del “tempo libero” all’interno della società capitalista. Spazi che possono essere letti come derivazione della tipologia del corridoio, con una differenza sostanziale: nel condotto ciò che transita è appunto “condotto”, mosso o agito da forze esterne; il termine evoca canali coperti percorsi da fluidi o altre forme non animate, più che da soggetti consci del proprio movimento. Spazi non di semplice passaggio ma caricati di un valore esperienziale, in cui si è oggetto dell’azione di forze che si manifestano in modo analogo a quelle che agiscono all’interno della società: un’idea che i curatori collocano “fra la stazione della metropolitana e i condotti tecnici di una futura metropoli”³.

Il concetto di transito è già teorizzato nel parlare della manifestazione come di “una esposizione montata come un

film, con una variante, che a muoversi sarà lo spettatore e non la pellicola”⁴: questa pretesa analogia tra la figura umana e un’immagine in movimento è già eloquente. Non è difficile vedere in questa configurazione spaziale la figura simbolica per rappresentare la condizione di un’Italia in uno stato di “transito” verso un orizzonte differente, che lo si voglia leggere come un futuro di annunciata prosperità economica o attraverso lenti critiche più complesse.

Il più astratto fra questi condotti era senz’altro l’*Ambiente spaziale “Utopie”* realizzato da Lucio Fontana e Nanda Vigo, manifestazione emblematica dell’arte spaziale ormai codificata da Fontana⁵. Pareti e soffitto del condotto, illuminato da luci rosse, sono costituiti da superfici specchianti che riflettono una realtà incerta, in penombra e nei lati corti parzialmente coperta dai vetri satinati tipici delle opere di Vigo, disposti come steli verticali. Si tratta di uno spazio che, per essere attraversato, richiede di compiere movimenti inusuali e dal carattere ludico o infantile: quasi arrampicarsi su una superficie in pendenza di morbida moquette, per poi lasciarsi scivolare sul suo versante opposto. Una persona che, al suo interno, tenti di camminare nella propria ordinaria andatura bipede si mostra inevitabilmente goffa e fuori posto. Già dalla scelta di entrare attraverso i lati lunghi, l’*Ambiente spaziale* implica un movimento che non è semplicemente lineare, ma è un attraversamento complesso, dai tratti ludici, ma soprattutto di intervento sulla percezione attraverso luci e superfici. La presenza di specchi e altri strumenti per moltiplicare la realtà e renderla complessa caratterizza e unifica diversi condotti all’interno di un percorso che vuole essere “labirintico”: nella *Corsa al mare* di Gae Aulenti si attraversa uno spazio luminoso, nel quale si viene moltiplicati all’infinito dalle opposte pareti specchianti, insieme alle grandi sagome di bagnanti riprese da Pablo Picasso. L’utilizzo degli specchi esplode nella componente più spettacolare della manifestazione: il “caleidoscopio” progettato da Vittorio Gregotti, Lodovico Meneghetti e Giotto Stoppino. Si tratta di

un corridoio di sezione triangolare le cui superfici laterali sono costituite da specchi, che nella penombra riflettono i visitatori e proiezioni di film effettuate sul pavimento. La moltiplicazione delle superfici nel gioco di riflessi fa sì che la forma triangolare non sia chiaramente leggibile, facendo percepire piuttosto un vasto ambiente di sezione esagonale, nel quale la percezione è bombardata dalla profusione di immagini. Funziona in modo simile anche il condotto d'ingresso (*L'esaltazione*), nel quale pareti di lightbox contenenti immagini dalla comunicazione di massa si accendono al passaggio dei visitatori.

Un'altra struttura di transito riveste un ruolo centrale nella Triennale. Aldo Rossi e Luca Meda ottengono l'incarico di raccordare l'edificio della Triennale e le zone espositive esterne. Il palazzo di Muzio viene così collegato al resto della manifestazione tramite un condotto sospeso che si diparte dalla sua facciata, passando sopra il traffico automobilistico di viale Alemagna e viale Molière per terminare nel parco al di là della strada. La soluzione costruita è quella di un ponte costituito da una struttura tubolare in ferro di colore bianco, dalla sezione triangolare formata dall'incontro delle travi, queste ultime coperte da una rete, in modo da rendere il percorso di fatto aperto verso l'esterno (fig. 1). L'idea originaria di Rossi e Meda prevedeva una struttura chiusa percorsa da un'apertura continua all'altezza dello sguardo. In una prima proposta, i due avevano immaginato una struttura in calcestruzzo smaltata in bianco, che diventa poi un condotto dalle pareti lignee e infine la struttura tubolare in ferro effettivamente realizzata: un materiale "nuovo", come richiesto dalla Giunta Tecnica Esecutiva⁶.

Si può ipotizzare che questa evoluzione risponda a valori ideologici legati all'apertura o alla chiusura del prisma rispetto all'esterno, e soprattutto alla sua luminosità. Il visitatore della manifestazione doveva percepire un forte contrasto fra le sezioni interne in penombra e la luminosità del percorso aereo proiettato al di fuori dell'edificio, una volta visitato l'interno del palazzo. Dalla profusione di immagini dallo scopo "critico" e di

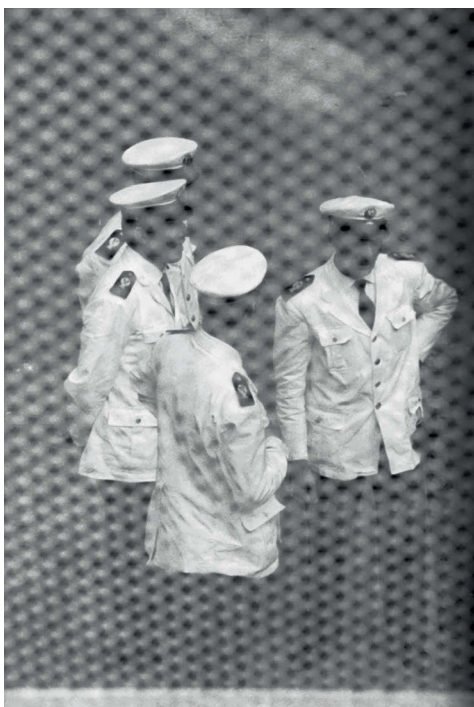


1 Aldo Rossi e Luca Meda,
ponte in ferro e rete metallica
per la XIII Triennale, Milano, 1964
(Foto Publifoto, © Triennale Milano)



2 Aldo Rossi e Luca Meda, ponte in ferro e rete metallica per la XIII Triennale, Milano, 1964, giorno dell'inaugurazione (Foto Publifoto, © Triennale Milano)

3 Vigili urbani visti attraverso la rete del ponte in ferro progettato da Aldo Rossi e Luca Meda per la XIII Triennale di Milano (fotografia di Marco Emili - Publifoto, © Archivio Publifoto Intesa Sanpaolo)



invenzioni artistico-scenografiche alle quali si è esposti all'interno, si transita in un'atmosfera rarefatta verso la presentazione di prodotti commerciali in cui quel "tempo libero" è descritto, di fatto, nell'immaginario merceologico messo in discussione nella sezione introduttiva. La struttura metallica ridefinisce l'architettura preesistente, privando la facciata del proprio ruolo (fig. 2). Il palazzo di epoca fascista appare perforato da un volume stretto e luminoso, un fascio di luce quasi impalpabile, che conduce altrove, e che negli scatti che lo ritraggono sembra non avere una conclusione: in particolare, nel momento in cui il condotto incontra gli alberi del parco e vi si immerge. Fotografato dall'alto, l'illusione è quella di un volume continuo che attraversa il bosco, dove lo perdiamo di vista. Allo stesso tempo, il ponte è sorretto da cilindri e cubi bianchi forati da aperture arcuate che echeggiano la forma delle grandi arcate della facciata, rendendo il dialogo fra le due strutture più complesso.

Nelle poche immagini diffuse dalla Triennale, la prospettiva del ponte è invariabilmente attraversata da donne giovani ed eleganti. Il messaggio che l'istituzione vuole trasmettere con il servizio fotografico è chiaramente quello di un transito verso l'orizzonte armonico di un "tempo libero" concesso dallo sviluppo industriale e tecnologico. Il ponte di Rossi e Meda, almeno per come è stato realizzato nella sua forma aperta, bianca e luminosa, si presta certamente a confermare una simile interpretazione.

Dai numerosi scatti realizzati per i servizi fotografici da Ugo Mulas e dall'agenzia Publifoto emerge una raffigurazione molto più complessa della struttura. Il ponte si popola di figure non contemplate dalla comunicazione ufficiale: semplici visitatori che lo attraversano con un'aria lievemente spaesata, militari in divisa, oltre che Rossi e Meda che vi posano all'interno. Ma l'aspetto più interessante è forse un altro: la rete che copre il ponte sembra produrre un particolare effetto sulla visione dell'ambiente circostante. Attraverso le sue maglie i volumi del palazzo e le bandiere sembrano filtrati da una filigrana, come

quella che si ottiene dall'ingrandimento di un'immagine stampata: quasi immagine di un'immagine, all'interno della quale sembrerebbe in atto un processo di distanziamento (fig. 3). La struttura viene ideata dalla Triennale per essere un percorso di osservazione panoramica, e da queste foto si deduce in che modo l'osservazione fosse effettivamente mediata. Nell'idea originale di Rossi e Meda il condotto era aperto da un'unica linea continua, che avrebbe necessariamente concentrato lo sguardo; la rete da un lato rende il condotto più "immersivo", ma allo stesso tempo estraniante rispetto al contesto. Non conosciamo le idee dei progettisti su questo particolare, ma è suggestivo pensare il ponte stesso in primo luogo come un dispositivo per l'osservazione, e il potenziale straniamento, del modello proposto dalla Triennale.

Allo stesso tempo, le strutture progettate per il parco Sempione lasciano spazio a ulteriori ambiguità. Rossi e Meda si occupano infatti anche della sezione espositiva a cui conduce il ponte. Nei loro studi si susseguono diverse possibili soluzioni, fra cui uno spazio espositivo coperto, immaginato come "città" da affiancare a un "paese" scoperto⁷. Solo quest'ultimo viene costruito, pensato in primo luogo come serie di spazi delimitati da colonnati, poi sostituiti da muri, realizzati in popolit. Nelle foto in bianco e nero il loro aspetto è difficilmente distinguibile da una reale muratura, che nelle grandi dimensioni dei conci fa pensare a strutture in rovina, resti di antiche civiltà che emergono da una foresta. Un lato del complesso è inoltre del tutto rettilineo, in modo da dare luogo a un'altra fuga prospettica ma dall'atmosfera più contemplativa rispetto a quella del ponte, meno luminosa, raccolta fra il muro "antico" e gli alberi. Negli spazi delimitati dalle pareti sono allestite delle esposizioni di oggetti e architetture presentate dalle delegazioni nazionali, in particolare oggetti legati al "tempo libero" nella "natura": attrezzature da campeggio, una roulotte, sdraio e lettini, amache, case per vacanze prefabbricate e non, fra cui una baita trentina trasportata per l'occasione. Ci sono

inoltre una piscina e un biscafo adagiato sul terreno, come arenatosi nella foresta (fig. 4). Alcuni dei vialetti di collegamento sono lastricati di pavimenti in ceramica su disegno di famosi artisti, fra cui Fontana.

Incorniciati dalla struttura di Rossi e Meda, gli allestimenti acquistano un accento straniante. Viene quasi il sospetto che si sia voluta mettere in atto una semplice soluzione espositiva che, nel rispondere alle richieste della manifestazione sul “tempo libero”, allo stesso tempo porti avanti una critica sottile agli oggetti esposti, nel renderne evidente la finitudine e vacuità nei confronti delle strutture antiche evocate dalla muratura del “paese”. O forse si tratta più di sottolineare che la molteplicità può essere raccolta solo da un segno universale, storico e ancestrale: tracce di una città distrutta che persiste ed è in grado di accogliere dentro di sé, anche se in apparenza morta, una nuova vita. Su di essa levita inoltre una particolare apparizione tecnomorfa, la struttura modulare *Aconà Biconbì* di Bruno Munari che compare ritratta in diversi punti come una presenza casuale e ubiqua: una sorta di entità

4 Aldo Rossi e Luca Meda, allestimento delle esposizioni esterne, XIII Triennale, Milano 1964. Quarto spazio, al suo interno Biscafo T 13 e Piscina “acqualine” (Foto Publifoto, © Triennale Milano)



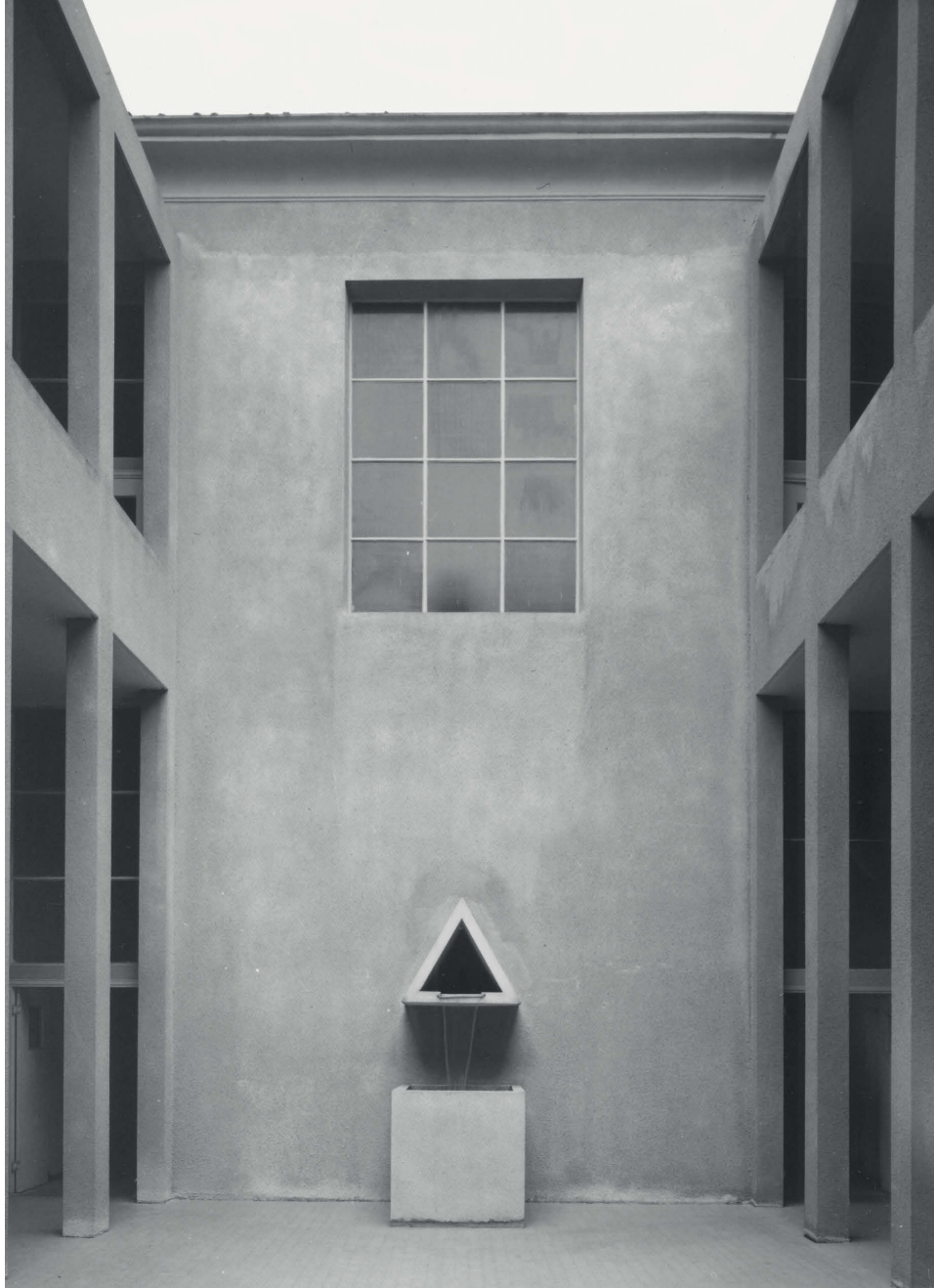
meccanica sorvegliante, che anche nella superficie metallica fa pensare ai dischi volanti della fantascienza di quegli anni, ulteriore elemento di straniamento e contraltare alla scenografia ancestrale.

Il prisma dalla sezione triangolare, comparso per la prima volta in occasione della Triennale, è la rivelazione di una forma che ha la potenza di un'unità indipendente e che Rossi continua a rielaborare attraverso i progetti degli anni successivi, pur riuscendo a costruirla realmente solo in pochi casi. Nel 1964 la struttura compare nella proposta per piazza della Pilotta a Parma: il nuovo Teatro Paganini viene immaginato affiancato da un edificio per attività commerciali e culturali dallo sviluppo lineare, un vasto portico sormontato da una passeggiata coperta, dalla forma analoga al corridoio per la Triennale⁸. Di esso si recupera l'idea iniziale di una struttura chiusa, percorsa da un'unica apertura continua all'altezza dello sguardo. Nel presentare il progetto, Rossi dichiara la sua parentela con la struttura per la Triennale, rivendicando per essa un ruolo centrale nella propria poetica, nonostante la sua esistenza di durata limitata.

In tutte le mie architetture [...] ho sempre presente le piazze delle città d'Italia: il fastidio che ne provo in termini psicologici e l'immagine architettonica da cui non riesco a distogliermi. Nel costruire il ponte per la Triennale a Milano ho cercato di fissare un elemento di questo tipo [...] avevo usato un elemento triangolare e sezioni di colonne. Questi elementi di forma non hanno tempo. Anche a Parma ho usato lo stesso metodo; ho progettato cilindri e colonne, linea e punto, e ho elevato un condotto triangolare sulla città e diversi porticati⁹.

L'architetto discute brevemente anche la questione della forma triangolare, ma solo quel poco che basta per lasciare intendere contenuti ulteriori, non meglio esplicitati: "rispetto alla città non esistono poi problemi di forme; o di scelta di alcune forme; esse si costituiscono svolgendo alcuni principi che sono

geometrici, costruttivi e storici a un tempo. Forse solo il triangolo possiede una forma analogica”¹⁰. Cosa intende Rossi con tale formula, che non viene ulteriormente spiegata? In architettura, e in modo del tutto intuitivo, la forma triangolare rimanda a una dimensione archetipa: le falde del tetto di una capanna primordiale, come nel frontespizio dell’*Essai sur l’architecture* di Marc-Antoine Laugier (1753). Noto è l’interesse di Rossi per l’architettura dell’Illuminismo: dando per scontata la parentela fra l’architettura “della ragione” settecentesca e le forme di Rossi, può essere qui utile soffermarsi brevemente su un altro riferimento proveniente dalla storia dell’arte. Dopo la sua rievocazione in ambito illuminista, il triangolo come figura del rifugio “naturale” avrebbe preso altre forme, più empiriche e altrettanto suggestive. Pensiamo solo a uno dei quadri fondamentali nello sviluppo della pittura modernista, *Les Grandes Baigneuses* di Paul Cézanne (1900-1906): nel dipinto gli alberi si chiudono al di sopra delle figure umane, andando a formare un triangolo dai lati morbidi che le contiene in un’ambientazione dai tratti archetipi. Il rimando non è casuale: al di là del singolo quadro, sappiamo che Cézanne è stato uno dei riferimenti artistici più cari a Rossi, che in anni formativi ne ha studiato la sintesi del reale in forme geometriche. L’influsso è evidente nelle sue prime composizioni pittoriche, e rimane un confronto costante anche per la produzione grafica successiva¹¹. Vasilij Kandinskij commenta il triangolo delle *Baigneuses* con toni di entusiasmo mistico, nell’unione fra la rappresentazione di un soggetto basata su un principio geometrico, e una forma che legge come chiaramente spirituale (nei suoi stessi quadri è ricorrente l’evocazione di una montagna)¹². E che il triangolo sia forma evocativa in senso di “geometria sacra”, fra la religione cristiana e un immaginario variamente spiritual-esoterico, è un fatto noto a chiunque, e che potrebbe essere riccamente illustrato anche in una storia della pittura astratta. Ma non è certo il caso di cercare nei triangoli di Rossi qualche significato didascalico,



5 Aldo Rossi, cortile della scuola elementare De Amicis, Broni, 1969-1970 (Foto Heinrich Helfenstein)

per quanto occulto: il triangolo è forma “analogica” nel senso del continuo rimando a un altro da sé che rimane indefinito e avvolto in un passato aperto a più sensi, ma disponibile per una rifondazione, ed è chi l’osserva e utilizza che gli attribuisce senso personale. Allo stesso modo, nei suoi progetti una struttura architettonica progettata per una periferia urbana è “analogica” a un preciso monumento storico¹³. Anche il suo riferimento a Raymond Roussel, nel voler considerare ogni propria architettura “un *locus solus*”¹⁴, è significativo in tal senso. Infatti, se da un lato tale formula rimanda alla specificità di ogni singolo luogo, il *locus solus* è in realtà percorso da un’inevitabile ambiguità: il processo creativo di Roussel è infatti del tutto basato sull’ambiguità del significante rispetto al significato, attraverso termini in grado di causare equivoci nella loro comprensione. Attraverso questo repertorio di elementi Rossi desidera accedere a una dimensione “monumentale”, nella fede in un’idea di monumento come portatore di valori collettivi riconosciuti da una comunità. Ed è programmaticamente un “monumento” il primo prisma triangolare effettivamente costruito in forma permanente: la fontana in calcestruzzo dedicata ai partigiani nella piazza di Segrate¹⁵. Il prisma è sorretto da una colonna e da un parallelepipedo, il quale accoglie una scala che porta all’apertura triangolare, chiusa da una grata; attraverso il prisma scorre l’acqua, per cadere dall’altro lato triangolare in una vasca al livello del suolo. Immaginato dalla committenza come luogo per i giochi dei bambini, nelle foto del prisma costruito i bambini diventano immediatamente simili a quelli dei quadri di Giorgio de Chirico. Riprendendo suggestioni illuministe, Pier Vittorio Aureli fa notare come questa struttura sia un’architettura “parlante”, nella forma che sembra rimandare a una mitragliatrice, arma d’elezione dei partigiani¹⁶. E “parlante” il monumento lo diventa curiosamente ancora di più come supporto per messaggi di varia natura: dalle affissioni di manifesti del circo o di liste elettorali sulla colonna, alla comparsa sul fianco della scritta “vogliamo + sacrifici!”, accompagnata da falce e martello, formula che in

quel contesto gioca chiaramente sull'analogia tra le forme del monumento e un altare di qualche civiltà ancestrale. Dopo Segrate, il prisma triangolare rimane sulla carta nei progetti per Sannazzaro de' Burgondi (ancora come fontana, poggiato su due colonne) e per Scandicci (come copertura per una sala espositiva), trovando infine una nuova concretizzazione nel 1969 come piccola fontana nella scuola De Amicis di Broni (fig. 5). In verità, quest'ultima realizzazione non è più un prisma, ma una forma giustapposta a un muro, in rilievo su di esso, dalla quale l'acqua cade in un cubo posto al di sotto. Il triangolo sta subendo un'evoluzione dall'iniziale idea di transito, e questa evoluzione può essere compresa attraverso la produzione grafica dell'architetto. Già nel prisma di Segrate transitava solo acqua, non persone, bloccate dalla grata, e nella scuola il triangolo è ormai trasfigurato in una forma da contemplare. Il condotto, immaginato per essere attraversato e vissuto dalle persone, diventa un condotto per l'acqua, per poi entrare nel mondo del disegno di Rossi, dove si diluisce e si trasfigura per diventare altro ancora.

A segnare il nuovo rapporto fra Rossi e la forma triangolare è una tavola del 1967, dall'eloquente titolo *Il triangolo in architettura*¹⁷. In essa, facciate e piante del monumento di Segrate vengono affiancate, ripetute più volte come un ideogramma, nella stessa dimensione o in scale differenti. Su questi disegni, Rossi interviene disegnando ombre inspiegabili razionalmente. Inoltre, il monumento viene disarticolato nelle forme che lo compongono. Risulta chiaro che quelle forme si stanno svincolando dalla rappresentazione di una realtà materiale, per accedere a una dimensione di autonomia. La struttura per Segrate diventa allo stesso tempo l'unica materializzazione permanente del prisma e la tavola su cui si basa la sua vita immateriale, punto finale di un ragionamento sul triangolo portato avanti dal 1964 al 1968, per poi scomparire dall'architettura di Rossi, ma solo per passare a un diverso piano delle idee. Il triangolo diventa protagonista di un gioco combinatorio di elementi ricorrenti: ciascuno dei

disegni di Rossi è infatti caricato di molteplici citazioni e riferimenti. Ricorrono torri simili a quelle presenti in vari quadri di de Chirico, o ciminiere sironiane, accostate al gesto benedicente della statua colossale di *San Carlo* ad Arona. Varrà a titolo di esempio soffermarsi sulla composizione intitolata *Città copernicana*, realizzata sulla pagina di un giornale in lingua tedesca, di cui si distinguono chiaramente alcune parti scritte. Fra una torre a gradoni e ciminiere, Rossi colloca in primo piano un prisma triangolare, poggiato su una struttura a campate, sorta di acquedotto. Un titolo del giornale in tedesco fa riferimento a Copernico, di cui viene lasciata visibile l'illustrazione della teoria eliocentrica. Il prisma attraversa lo schema cosmico, suggerendo inevitabilmente l'idea di una proiezione ultraterrena della struttura triangolare. Siamo ormai nel mondo di "poesia privata" che Manfredo Tafuri riconosce come espressione più felice dell'opera di Rossi, un mondo di

oggetti privi di oggettualità, allusivi a significati di cui vengono di colpo svuotati, [...] tanto meno mistificanti quanto più rimangono chiusi nel loro ermetico silenzio, quanto più escono dalla competizione per quell'ambiguo "Neue Welt", per il quale la coscienza intellettuale "impegnata" è disposta a giocare le sue peggiori carte¹⁸.

Nel linguaggio di Tafuri questo "Neue Welt" fa riferimento alla prefigurazione più o meno ottimistica nell'intervento dell'avanguardia (storica o meno) nel pensiero progettuale, processo che per lui non fa che configurare gli orizzonti ideali dello sviluppo capitalistico¹⁹. Se il Rossi degli anni settanta vi si sottrae, il condotto per la XIII Triennale è invece ancora ben calato in quell'atmosfera: una forma "illuminista", allo stesso tempo percorsa da una dialettica. Una simile dialettica verrà ora vista in azione, e in un modo ancora più radicale, in una struttura che condivide la stessa forma triangolare, realizzata da un autore dalla poetica lontana da quella di Rossi.

Aprire il triangolo

Negli stessi anni in cui Rossi è impegnato nelle meditazioni sul triangolo, anche Ugo La Pietra, muovendo da posizioni diverse, inizia a considerare il potenziale della forma triangolare come sezione di una struttura di transito: il triangolo viene sfruttato come forma fortemente evocativa ma allo stesso tempo viene “aperto”, decostruito insieme alla sua incombente potenza archetipa. Nel 1969 La Pietra è fra gli invitati a presentare un intervento per la manifestazione “Campo Urbano”. L’occasione è nota: Luciano Caramel raduna molti fra i maggiori rappresentanti della neoavanguardia (di area soprattutto lombarda), incaricandoli di pensare interventi effimeri nello spazio pubblico di Como. Note, fin da subito, furono anche le incomprensioni nel rapporto scarsamente mediato fra la cittadinanza e le prospettive di un’arte ormai libera da ogni medium tradizionale, spesso alla ricerca di modi spettacolari per portare eversione nella vita borghese della città²⁰. Sotto questo aspetto, emersero fin da subito da parte del curatore e di altre voci critiche preoccupazioni relative al mancato dialogo con il contesto, mentre sulla stampa generalista comparvero attacchi goliardici e reazionari²¹. In diversi interventi risuonano i modi di occupare strade e piazze sperimentati dai movimenti di contestazione nel ’68: per esempio, nelle barricate di scatoloni con le quali Grazia Varisco ostruisce una via del centro²². In un’altra strada centrale, adiacente al Duomo (via Vittorio Emanuele), si colloca l’intervento di La Pietra, anch’esso portatore di una carica altrettanto oppositiva. Si tratta di una struttura costituita da una sequenza regolare di travi lignee, composte a formare una figura triangolare, ricoperta da un telo di plastica nera a creare un lungo condotto buio che ricopre la superficie calpestabile della strada per circa trenta metri, a partire dal fianco della facciata del Duomo. Scopo del lungo condotto buio è dichiaratamente quello di separare il transito delle persone dalle vetrine dei negozi, impedendo loro di cadere nel “tunnel” del commercio. Al suo ingresso,

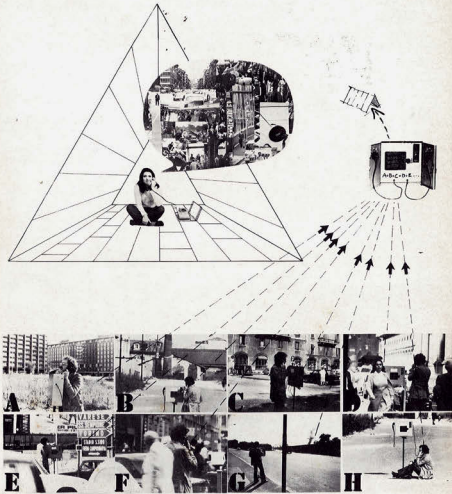


6 Ugo La Pietra, fotomontaggio senza titolo (include la *Cellula abitativa* e la struttura di “Campo Urbano”), 1972 (Courtesy Archivio Ugo La Pietra)

il condotto appare come un'alta tenda, di cui i passanti scostano i drappi per entrare, fotografati da Ugo Mulas in atteggiamento incerto (gli adulti) o divertito (i bambini). Sia questo condotto che quello di Rossi hanno come copertura un telo, ma il loro funzionamento è opposto: il ponte della Triennale doveva in ogni caso essere aperto, fosse per ammirare in modo panoramico la manifestazione temporanea o per fare in modo che le persone si riappropriassero dei luoghi, attraverso l'atto di guardare da una posizione inedita e preferenziale rispetto alla vita quotidiana nella città. C'è una visione a prima vista opposta nell'atteggiamento della persona, che alla Triennale guarda al di fuori, mentre a Como è obbligata a guardare dentro sé stessa: questo forse ha a che fare con la reinvenzione del sé veicolata dagli eventi del 1968. Pensare, in quel buio, alla propria vita nella città come normata da processi sovrapersonali che agiscono nel quotidiano, che emergono nel momento in cui il visibile viene improvvisamente negato. Quello della riappropriazione della città è un tema centrale dell'opera di La Pietra, e questo intervento si pone come una tappa di tale processo dialettico: la presa di coscienza delle potenzialità irrealizzate della vita nella città attraverso la negazione della pervasività del commercio nello spazio pubblico, nella necessità di recuperare spazi che accolgano "quei gradi di libertà, quegli elementi di azzardo capaci di garantire, attraverso il libero comportamento, il ritrovamento di un ambito decisionale autonomo ed individuale"²³, in una formula dove risuona l'*hasard objectif* cercato da André Breton nelle strade di Parigi, che collega la ricerca di La Pietra a tutti i gruppi radicali postsurrealisti (lettristi e situazionisti su tutti). Nel 1972 La Pietra pubblica una fotografia della struttura come parte di un fotomontaggio in "in. Argomenti e immagini di design"²⁴, rivista da lui diretta (fig. 6). Il condotto di "Campo Urbano" è mostrato in fase di costruzione, ovvero la sola struttura di travi lignee, attraverso le quali si possono vedere gli edifici che si affacciano sulla strada. In fondo a una veduta in prospettiva delle travi di legno viene inserito un triangolo

bianco scandito da una quadrettatura, che va a costituire il prolungamento illusorio di quello spazio di transito. Al suo interno compare una figura femminile che si trova così seduta, almeno approssimativamente, nel punto di fuga della prospettiva. Il triangolo bianco proviene dal suo nuovo progetto: la *Cellula abitativa*, presentata al MoMA di New York come *Domicile Cell* in occasione della mostra "Italy: The New Domestic Landscape", un'ipotesi architettonica dal forte grado di astrazione che integra in sé dispositivi per la comunicazione video fra l'ambiente domestico e lo spazio pubblico della città, già proposti l'anno precedente a Graz per "Trigon '71. Intermedia urbana". In quell'occasione, l'architetto aveva infatti immaginato una rete di cabine dotate di registratori audio e video: strumenti che, dislocati nello spazio urbano, avrebbero consentito a chiunque di registrare e rendere fruibili dei messaggi audiovisivi. Nel progetto presentato al MoMA, questa rete viene immaginata in diretta e reciproca connessione con le cellule abitative, a loro volta in grado di trasmettere immagini dal proprio interno in grandi schermi collocati nello spazio pubblico. Introdurre la nuova forma abitativa è un passo necessario per il tema della mostra, incentrata sul *Domestic Landscape*, ma tale necessità spinge l'architetto a far evolvere il progetto non solo nel senso di una comunicazione ancora più potente all'interno della città ma al punto di immaginare la riconfigurazione della stessa idea di domesticità. Il progetto è presentato da alcuni fotomontaggi, in cui è sempre ritratta la donna seduta all'interno del triangolo bianco, mentre interagisce con dei dispositivi di comunicazione: parla al telefono (o ascolta le comunicazioni dalla rete d'informazione alternativa), guarda in un monitor dove sono trasmesse le immagini registrate dai dispositivi pubblici, o guarda dritto davanti a sé, la mano su un monitor al suo fianco, mentre registra un messaggio da diffondere sui grandi schermi pensati negli spazi pubblici (fig. 7). Lo spazio in cui è seduta è percorso da una quadrettatura che cambia da una slide all'altra: da un lato si vuole rappresentare possibili diverse configurazioni della

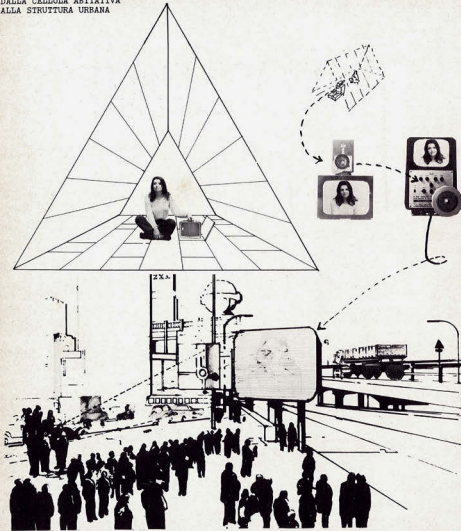
MODELLO DI COMPRESIONE C
DALLA STRUTTURA URBANA
ALLA CELLULA ABITATIVA



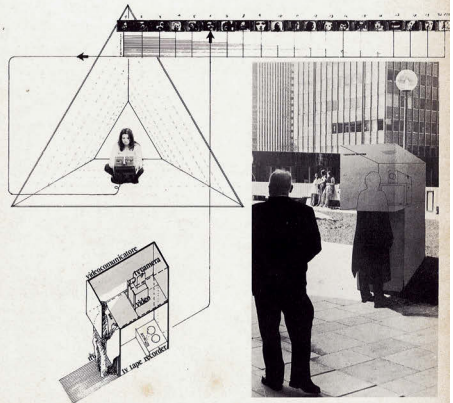
MODELLO DI COMPRESIONE D
DALLA CELLULA ABITATIVA
ALLA STRUTTURA URBANA



MODELLO DI COMPRESIONE F
DALLA CELLULA ABITATIVA
ALLA STRUTTURA URBANA

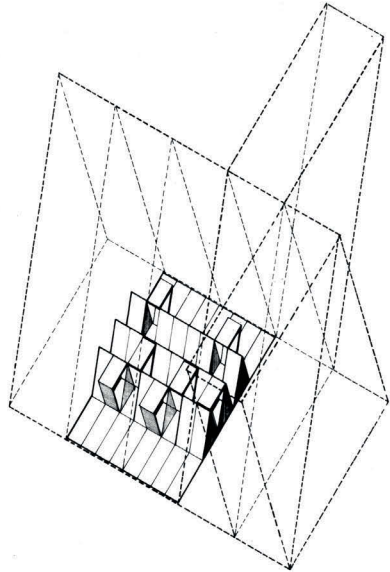
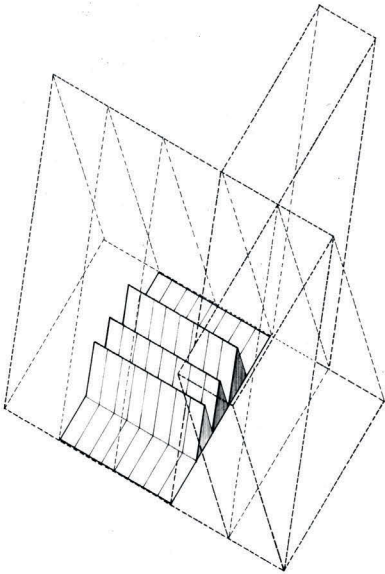
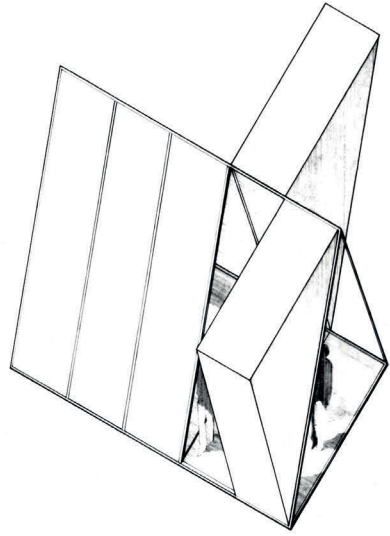
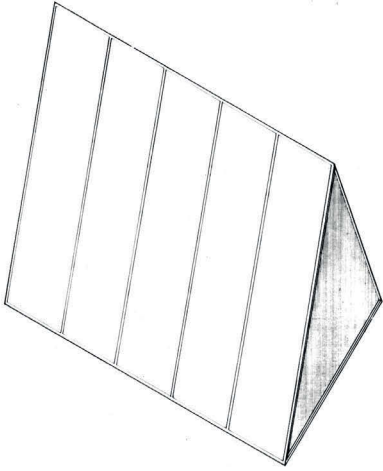


MODELLO DI COMPRESIONE E
DALLA STRUTTURA URBANA
ALLA CELLULA ABITATIVA



7 Ugo La Pietra, *Cellula abitativa*
(modelli di comprensione C, D, E, F),
in "in. Argomenti e immagini
di design", 6, luglio-agosto 1972,
pp. 27-30 (Courtesy Archivio Ugo
La Pietra)

struttura a scomparsa di strumenti e arredi; dall'altro, è facile pensare l'abitante della *Cellula* come sospesa in una dimensione immateriale, un nuovo mondo altro, uno spazio potenzialmente sconfinato aperto dall'utilizzo liberato dei mezzi di comunicazione. Una figura geometrica profondamente chiusa viene combinata a un ideale di apertura e connessione nei confronti della città: in questo senso il fotomontaggio con la struttura di "Campo Urbano", sebbene si tratti di un'illustrazione dai tratti estemporanei (l'architetto non concettualizza un legame fra i due progetti), rende bene e in modo letterale l'apertura rispetto alla città. Allo stesso tempo quell'illustrazione associa la *Cellula* a una struttura di transito: in questa unità di base da cui si dipartono le comunicazioni si dovrebbe essere costantemente in transito pur restando fermi nello spazio. La *Cellula* è disegnata come un prisma di sezione triangolare e descritta come "volume elementare", senza voler esplicitare alcun "significato" in relazione alla forma in sé²⁵. Allo stesso tempo, alcune suggestioni sono difficili da evitare: la sua forma essenziale sembra evocare l'idea della "capanna" primordiale studiata dalla trattatistica architettonica. Un'immagine di grande forza archetipa, che nel fotomontaggio pubblicato in "in" è accentuata dalla struttura lignea. Date le premesse, l'evocazione di una "capanna" risuona senz'altro con la famosa e ottimistica metafora del "villaggio globale", usata da Marshall McLuhan per indicare una società elettronicamente interconnessa. L'idea che l'estensione delle facoltà umane consentita dai nuovi media dovesse portare l'essere umano a una liberazione analoga a una condizione "primitiva" è ricorrente nell'ambito delle neoavanguardie, e all'interno della stessa mostra si traduce più volte nella forma della "rete". Se questa idea viene infatti declinata da La Pietra come una rete di comunicazione biunivoca attraverso cui una collettività può esprimere sé stessa nella propria individualità, nella proposta presentata al MoMA da Superstudio (*Supersuperficie*) viene visualizzata una rete di energia ancor più immateriale, in grado di liberare gli esseri umani da ogni ricerca di domesticità in forma architettonica,





8 Ugo La Pietra, *Cellula abitativa*,
assonometria, 1972 (Courtesy
Archivio Ugo La Pietra)

9 Ugo La Pietra all'interno del
modello della *Cellula abitativa* nella
mostra "Italy: The New Domestic
Landscape", MoMA, New York, 1972
(Courtesy Archivio Ugo La Pietra)

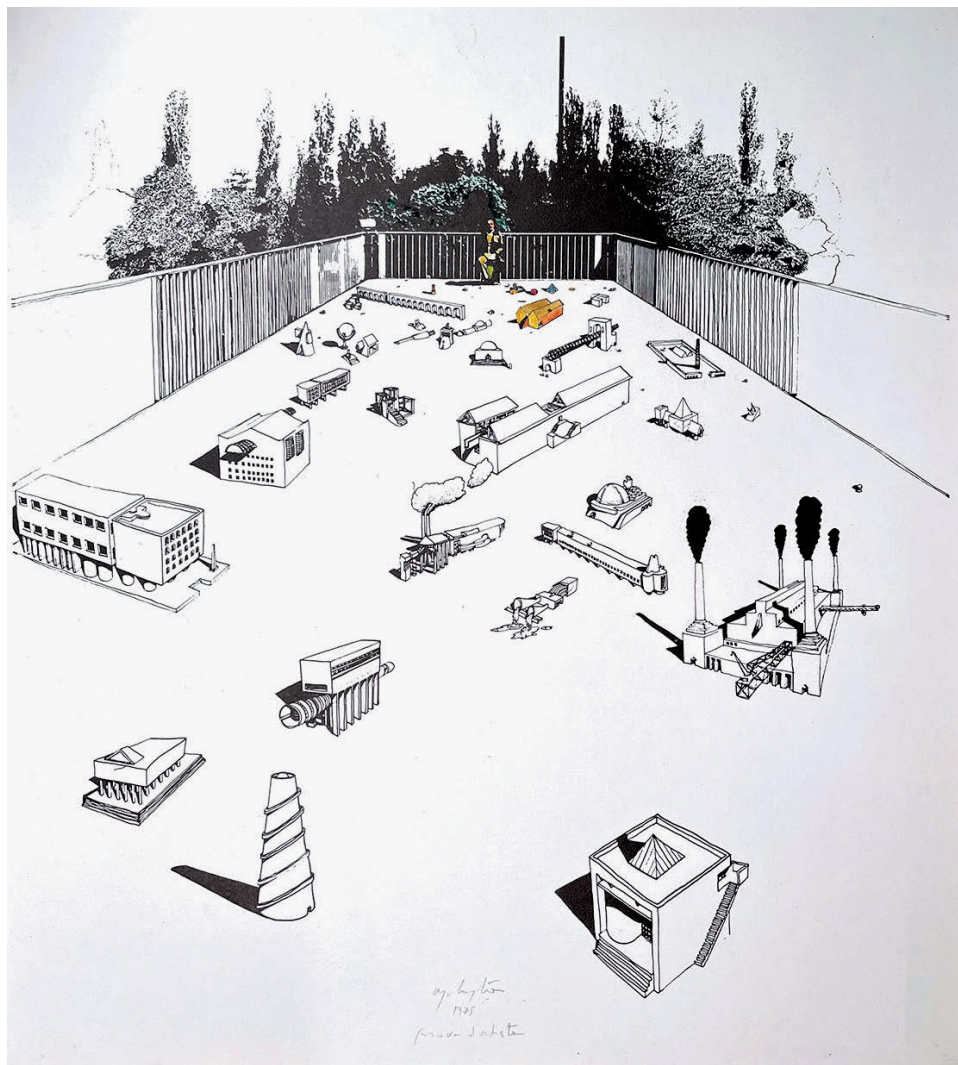
dando luogo a un “alternative model for life on Earth”²⁶. In modo analogo, nell’utilizzo della sezione triangolare è insita un’idea di costruzione originaria “naturale”, filtrata dalla sua ripresa illuministica per diventare “nuovo mondo”, armonico quanto immaginario. L’idea di una condizione neoprimitiva serpeggia nel pensiero contro culturale e fantascientifico degli anni sessanta e settanta, nella visione di un’armonia originaria raggiungibile attraverso un’esasperazione delle innovazioni tecnologiche nelle loro piene potenzialità “liberatorie”. Quella dell’elaborazione di una “cellula abitativa” è una linea d’indagine che viene ampiamente recepita dai progettisti invitati da Emilio Ambasz. Proposte analogamente “cellulari” furono presentate infatti da tutti i partecipanti della sezione “Design as Postulation”, ovvero Aulenti, Sottsass, Colombo, Rosselli, Zanuso e Sapper, Bellini²⁷. L’idea si concretizza nella mostra in un modello dalle dimensioni architettoniche della *Cellula abitativa*: un prisma a sezione triangolare in laminato, di cui alcuni settori sono aperti per permettere l’accesso agli spazi interni (fig. 8). La sua struttura apribile è metafora letterale della tensione all’indistinzione fra privato e pubblico veicolata dal sistema videocomunicativo: La Pietra sottolinea questo voler “aprire” il triangolo, ovvero recuperare una geometria dai tratti archetipi e vederla decostruita. Dal pavimento emergono piccoli prismi dalla stessa forma, pensati per contenere e celare allo sguardo i dispositivi audiovisivi. Questi erano posti dietro uno schermo semitrasparente sul quale era proiettata una sequenza di diapositive che illustravano il funzionamento della rete comunicativa immaginata: i contenitori rimanevano così intravisti come dietro un velo (fig. 9)²⁸. Dalle poche foto dell’allestimento conservate dal MoMA infatti si ricava che la proiezione aveva luogo a diversi centimetri dal pavimento, lasciando scoperta e visibile la parte bassa con i contenitori²⁹. Da un lato, si intende così far sparire il dispositivo tecnologico dotato di design autonomo dalla dimensione domestica, svincolandosi dal dominio che l’oggetto (pur sempre identificabile come

merce) mantiene attraverso la sua presenza nello spazio sia pubblico sia privato. L'atteggiamento ambivalente dell'architetto nei confronti della tecnologia è quindi perfettamente esemplificato dall'allestimento: al centro della percezione rimane questo spazio triangolare dai caratteri ancestrali, nel quale si è in grado di percepire l'esistenza di strumenti che lo fanno funzionare, ma dietro un filtro. Così, si vorrebbe mantenerne soltanto la funzione potenzialmente liberatrice, "keeping them 'under control' [by] destroying their 'design'"³⁰. Vengono così annullati nel loro design di "oggetti" per mantenerne solo la funzione. In modo analogo alle teorie di McLuhan, questi media sono letti come un'estensione delle "naturali" facoltà umane: "the audio-visual devices that technology has been perfecting for some time guarantee that every one of us (in his own privacy) can communicate with the outside world, giving us the possibility of expanding our physical structure and enlarging the space that we physically use and are aware of"³¹.

Ci troviamo quindi di fronte a una proposta che, mantenendosi sul piano architettonico in modo quasi totalmente astratto, si propone di rifondare i modi di abitare lo spazio domestico e pubblico, attraverso il movimento biunivoco dell'informazione come base essenziale. Di "domestico" sembra rimanere poco, in questo luogo di transito verso futuri incerti. Applicando le idee di Tafuri, potremmo dire che nella struttura triangolare che persiste fra il condotto di "Campo Urbano" e la *Cellula abitativa* si manifesta una forma di "dialettica dell'avanguardia": una forma adottata come strumento di negazione dell'esistente si rovescia immediatamente in affermazione positiva (per quanto percorsa da un'inquietudine) che prefigura l'orizzonte della società capitalista. In questo senso, rispetto alla molteplicità di progetti dalle suggestioni analoghe, prodotti dai gruppi "radicali" e percorsi dalla fascinazione per "abitacoli" più o meno fantascientifici, La Pietra avrebbe dichiarato negli anni la propria posizione critica³². Il manifesto della sua postura diventa un altro

triangolo, quello del *Commutatore*: triangolo non più equilatero ma isoscele, macchina per lo straniamento nell'osservazione dell'architettura e della città, dove chi lo utilizza vi si distende come esposto su un tavolo anatomico. Anni dopo, Fredric Jameson avrebbe sottolineato l'importanza delle "nostre rappresentazioni imperfette di un qualche immenso *network* di comunicazione", come passaggio necessario "per comprendere un *network* di potere e controllo ancor più difficile da cogliere per la nostra mente e per la nostra immaginazione – ossia l'intero nuovo *network* globale decentrato del terzo stadio del capitalismo"³³. Così, il prisma triangolare è stato per La Pietra forma archetipa per visualizzare e dare forma a qualcosa di cui non si può avere una visione chiara e panoramica: un futuro intuito con grandi aspettative velate di inquietudine, un ambiguo "Neue Welt", condizione di transito fra l'umano e il non umano, fra i confini sensoriali organicamente intesi dell'umano e le sue evoluzioni in ibridazione con la macchina, con una rete.

Le esperienze che abbiamo fin qui descritto sono sempre state presentate come appartenenti a modi di intendere l'architettura totalmente opposti, separati da aspri conflitti. Questa lettura non è scorretta, ed è sostenuta in primo luogo da La Pietra stesso. Invitato a partecipare alla Biennale di Venezia del 1978, presenta fra le altre opere una litografia intitolata *I miei balocchi*, ottenuta a partire da una fotografia scattata durante le riprese del suo film *La grande occasione*, presentato alla Triennale del 1973 (fig. 10). La Pietra si fa ritrarre seduto su una delle terrazze del palazzo di Muzio, ottenute sopra la copertura dei portici che si estendono verso il parco Sempione. Alle sue spalle le cime degli alberi, che colora a mano. L'architetto sembra un bambino circondato da giocattoli, seduto al termine, ancora una volta, di una fuga prospettica. I "balocchi" ai suoi piedi sono disegni di piccole strutture architettoniche costituite da volumi geometrici regolari, piramidi, cupole e strutture lineari coperte da prismi a sezione triangolare: questi volumi architettonici sono



10 Ugo La Pietra, *I miei balocchi*,
stampa litografica colorata a mano,
1975 (Courtesy Archivio Ugo
La Pietra)

affiancati a ciminiera da cui esce fumo nero. Il riferimento a Rossi diventa inequivocabile nella raffigurazione dell'edificio per il Gallaratese. Si tratta chiaramente di un'operazione ironica e polemica che prende le mosse dal costituirsi in "tendenza" dell'architettura russiana.

Pochi mesi prima della Biennale, La Pietra ha occasione di pronunciarsi sul tema recensendo la mostra "Assenza/ Presenza", dove Fulvio Irace aveva messo in scena un'analoga divisione della ricerca architettonica in due metà contrapposte: l'architetto scrive che una simile distinzione è semplicemente un tentativo di etichettare prodotti a scopo commerciale, non rinunciando a parlare di Rossi e Scolari come condannati a esplorare il "razional-fascismo"³⁴. La sola distinzione sarebbe piuttosto fra chi rimane nell'architettura e chi si trova in una condizione di transito, potremmo dire, oltre le discipline e all'interno del mondo.

Se, seguendo Aureli, è possibile individuare un "progetto dell'autonomia" che lega in modo più o meno sotterraneo le esperienze "radicali" a quelle di Rossi e Tafuri (per quanto l'interesse di La Pietra si esprima sempre piuttosto in favore di un'eteronomia dell'architettura), forse questi condotti triangolari, adottati a partire da posizioni che si vorrebbero opposte, ma che si trovano a convergere, percorsi da dialettiche al loro stesso interno, possono esserne la conferma?³⁵ Possono essere la sua manifestazione quasi inconscia, sintomo di un'unità sotterranea, cancellata dal disordine delle categorizzazioni storiche e delle polemiche critiche? Si potrebbe pensare la ricerca in forme archetipe e "atemporal" come sostegno nei confronti di una realtà che sembrava, e sembra sempre, scivolare via, allo stesso tempo immaginando queste forme come base per progetti di liberazione. Ma la cosa più importante è forse che sia Rossi sia La Pietra sono consapevoli, malgrado tutto ciò che li divide, che il triangolo promette una "verità" che non esiste: l'uno concependo la sua funzione "analogica" come continuo rimando a un altrove indefinito, che diventa campo disponibile

per l'apertura di nuovi significati, l'altro nell'adottare quella forma solo per "aprirla" in senso letterale, usandola per rendere visibili processi altrimenti invisibili, nel quotidiano dello spazio pubblico e domestico. Entrambi possono, in ogni caso, aiutarci a percepire che contraddizione e dialettica transitano incessantemente nei fatti storici e formali con i quali ci relazioniamo e che le geometrie più regolari ci impediscono di fissarle in una figura così razionale e coerente come vorrebbero le discipline che pratichiamo.

- 1 Rossi [1969] 1975, p. 371.
- 2 La XIII Triennale è affrontata analiticamente per quanto riguarda la Sezione Introduttiva in Gregotti 1999, Sylos Calò 2018, pp. 131-138 e Bosco 2022. Nessuno dei suddetti lavori affronta il ponte di Rossi e Meda. In merito a esso, si veda invece Lampariello 2017, pp. 180-188.
- 3 Eco, Gregotti 1964, p. 14.
- 4 Vittoria 1964, p. 14, citato in Bosco 2022, p. 39.
- 5 Sull'*Ambiente spaziale*, si vedano Pugliese, Ferriani, Todoli 2018, pp. 178-180; Pugliese, Lissoni, Stocchi 2024, pp. 109-114.
- 6 Verbale della riunione del 21 dicembre 1963. Sono presenti Pier Giacomo Castiglioni, Agenore Fabbri, Tommaso Ferraris, Eduardo Vittoria, oltre a Rossi e Meda. Milano, Archivio Storico Triennale, TRN_13_DT_062_VE.
- 7 Lampariello 2017, pp. 182-183.
- 8 Ivi, pp. 190-196.
- 9 Rossi 1966.
- 10 Rossi, citato in Bonfanti [1970] 1981, p. 174.
- 11 Lampariello 2019, pp. 16-17.
- 12 Kandinsky [1910] 2005, p. 51n.
- 13 Lampariello 2023.
- 14 Rossi 1966.
- 15 Lampariello 2017, pp. 196-204.
- 16 Aureli 2023.
- 17 Lampariello 2017, p. 268.
- 18 Lettera di Tafuri a Rossi, 12 ottobre 1971 (Los Angeles, Getty Research Institute, Aldo Rossi Papers, box II), citato in Lampariello 2017, p. 279.
- 19 La teoria è esposta in Tafuri 1973.
- 20 Caramel 1970.
- 21 Per la ricostruzione di tali dinamiche, si veda Acocella 2016, pp. 179-192.
- 22 Sull'intervento di Varisco, si rimanda a Caccamo, Mondini 2023.
- 23 La Pietra 1970, p.n.n.
- 24 La Pietra 1972a. Si tratta della versione italiana del testo per il catalogo della mostra al MoMA (La Pietra 1972b), accompagnata da più illustrazioni, fra cui quella citata che compare a p. 19.
- 25 La Pietra 1972a, p. 25. Anche la cartella stampa del MoMA esplicita che "the shape is not important".
- 26 Superstudio 1972, p. 242.
- 27 Nella proposta di Gae Aulenti entrano peraltro in gioco forme triangolari. Contrariamente alle suddette proposte, il catalogo non pubblica immagini del modello allestito della *Domicile Cell*, coerentemente col fatto che non si tratta di un oggetto finito e significativo di per sé, ma di una serie di "modelli di comprensione" (analogamente, non vengono pubblicate neanche immagini degli allestimenti di Superstudio, Archizoom e Gruppo Strum).

- 28 “Il passaggio tra la zona interna del volume triangolare e la zona esterna (pubblico) viene realizzato mediante un ‘filtro’ (schermo) sul quale vengono proiettate le diverse proposte per un uso alternativo degli strumenti audiovisivi”: La Pietra 1972a, p. 25.
- 29 La sequenza di diapositive doveva essere accompagnata da una voce in inglese, in teoria sincronizzata, che le descriveva in simultanea, ma l'architetto racconta che il sistema di sincronizzazione, progettato e costruito in loco da Piero Castiglioni, nel corso dell'esposizione non funzionò.
- 30 La Pietra 1972b, p. 228.
- 31 Ivi, p. 227.
- 32 La Pietra 1983, p. 31. Sul rapporto fra le idee di La Pietra sulla comunicazione audiovisiva e Archigram, si veda inoltre Malvezzi 2019.
- 33 Jameson 1989, pp. 71-73.
- 34 La Pietra 1978, p. 8.
- 35 Aureli 2016.

Bibliografia

- A. Acocella, *Avanguardia diffusa. Luoghi di sperimentazione artistica in Italia, 1967-1970*, Quodlibet, Macerata 2016.
- P.V. Aureli, *Il progetto dell'autonomia. Politica e architettura dentro e contro il capitalismo*, Quodlibet, Macerata 2016.
- P.V. Aureli, *Metal Circus. Abstraction and Method in Aldo Rossi's Early Work*, in "Burning Farm", 3 (December), 2023.
- E. Bonfanti, *Elementi e costruzione. Note sull'architettura di Aldo Rossi*, in L. Scacchetti (a cura di), *Scritti di architettura* [1970], Clup, Padova 1981, pp. 167-184.
- A. Bosco, *Uno spazio narrativo immersivo. La XIII Triennale di Milano, 1964*, Peter Laing, Oxford 2022.
- C. Caccamo, M.V. Mondini, *Le ricerche spaziali di Dadamaino e Grazia Varisco, intorno e oltre Campo Urbano*, in E. Di Raddo, B. Trevisan (a cura di), *Astratte. Nuove ricerche sull'astrazione delle donne tra avanguardia e neoavanguardia in Italia*, Electa, Milano 2023, pp. 108-115.
- L. Caramel, s.t., in Id. (a cura di), *Campo Urbano. Interventi estetici nella dimensione collettiva urbana. Como 21 settembre 1969*, Cesare Nani, Como 1970, pp.n.n.
- U. Eco, V. Gregotti, *Sezione introduttiva a carattere internazionale*, in *Tredicesima Triennale di Milano*, Palazzo dell'Arte, Milano 1964, pp. 14-18.
- V. Gregotti, *XIII Triennale di Milano 1964. Un ambiente fisico comunicativo*, in "Archi: rivista svizzera di architettura, ingegneria e urbanistica", 3 (giugno), 1999, pp. 42-49.
- F. Jameson, *Il postmoderno o la logica culturale del tardo capitalismo*, Garzanti, Milano 1989.
- W. Kandinsky, *Lo spirituale nell'arte* [1910], SE, Milano 2005.
- B. Lampariello, *Aldo Rossi e le forme del razionalismo esaltato. Dai progetti scolastici alla "città analoga", 1950-1973*, Quodlibet, Macerata 2017.
- B. Lampariello, *Processi creativi del collage di Rossi: comporre e disporre*, in "piano b", 2, vol. 4, 2019, pp. 16-38.
- B. Lampariello, *The Architecture and the City of Aldo Rossi, 1955-1969: The Analogical Locus vs Ambientalismo of the Building Fabric*, in "Architectural Histories", 11 (1), 2023, pp. 1-46.
- U. La Pietra, *Allora: copro una strada ne faccio un'altra trasformo gli spazi originari cambio le condizioni di comportamento*, in L. Caramel (a cura di), *Campo Urbano. Interventi estetici nella dimensione collettiva urbana. Como 21 settembre 1969*, Cesare Nani, Como 1970, pp.n.n.
- U. La Pietra, *La cellula abitativa: una microstruttura all'interno dei sistemi di comunicazione ed informazione*, in "in. Argomenti e immagini di design", 6 (luglio-agosto), 1972a, pp. 18-31.
- U. La Pietra, *The Domicile Cell: A Microstructure Within the Information and Communications Systems*, in E. Ambasz (a cura di), *Italy: The New Domestic Landscape. Achievements and Problems of Italian Design*, The Museum of Modern Art, New York 1972b, pp. 224-231.

- U. La Pietra, *Architetti in mostra*, in "Domus", 579 (febbraio), 1978, pp. 8-9.
- U. La Pietra, *La Casa Telematica: esempi architettonici*, in G. Bettetini, A. Grasso, U. La Pietra (a cura di), *La Casa Telematica*, Società Editrice Katà, Milano 1983, pp. 22-33.
- J. Malvezzi, *The Disintegration of the City. Corrispondenze tra una lettera del Gruppo Archigram e i progetti audiovisivi di Ugo La Pietra*, in "Cinergie", 15, 2019, pp. 31-43.
- M. Pugliese, B. Ferriani, V. Todolì, *Lucio Fontana. Ambienti/Environments*, Mousse Publishing/Pirelli HangarBicocca, Milano 2018.
- M. Pugliese, A. Lissoni, F. Stocchi, *Ambienti 1956-2010. Environments by Women Artists II*, Quodlibet/MAXXI, Macerata-Roma 2024.
- A. Rossi, *Il mio progetto per il teatro di Parma*, in "Sipario", 242 (giugno), 1966, p. 17.
- A. Rossi, *L'architettura della ragione come architettura di tendenza*, in R. Bonicalzi (a cura di), *Scritti scelti sull'architettura e la città [1969]*, Clup, Padova 1975, pp. 370-378.
- Superstudio, *Description of the Microevent/Microenvironment*, in E. Ambasz (a cura di), *Italy: The New Domestic Landscape. Achievements and Problems of Italian Design*, The Museum of Modern Art, New York 1972, pp. 240-251.
- C. Sylos Calò, *Corpo a corpo. Estetica e politica nell'arte italiana degli anni Sessanta*, Quodlibet, Macerata 2018.
- M. Tafuri, *Progetto e utopia*, Laterza, Roma-Bari 1973.
- E. Vittoria, *Un tema del nostro tempo. L'esperienza di lavoro di una Giunta*, in *Tempo libero tempo di vita. Note, studi e disegni sulla preparazione della 13 Triennale*, Giordano, Milano 1964, pp. 7-14.

Esporre l'Oriente nel 1982

Paolo Portoghesi
e La Biennale di Venezia
dall'Architettura
nel "Terzo Mondo"
all'Architettura
nei Paesi islamici

Raffaele Cinotti

Politecnico di Bari

Attorno a due grandi mostre critiche, dedicate alle nuove tendenze “postmoderne” e alla trasformazione del territorio nel Terzo Mondo, il settore [architettura] propone di organizzare una serie di manifestazioni e di convegni che aiutino a collocare le esperienze della cultura architettonica nel loro contesto sociale, economico, produttivo, allargando il campo di analisi dell’architettura più direttamente influenzata dai fruitori, all’architettura dialettale, alle manifestazioni di organizzazione visiva dello spazio collettivo in cui emerge una creatività ambientale delle classi subalterne¹.

Con queste parole il piano quadriennale delle attività dell’Ente Biennale di Venezia forniva le linee guida delle prime due

“Architettura nei Paesi islamici” è la prima mostra “sull’Oriente” presentata dal Settore Architettura de La Biennale di Venezia, proprio a qualche anno di distanza dalla pubblicazione di *Orientalism*, l’opera seminale di Edward Said. Sotto la direzione di Paolo Portoghesi, l’esposizione avrebbe offerto una ricognizione degli esiti costruttivi nei Paesi islamici a cavallo tra gli anni ’50 e gli anni ’80. Concepita nel 1979 insieme alla “postmoderna” “La Presenza del Passato”, la manifestazione avrebbe dovuto esplorare originariamente la trasformazione dell’ambiente costruito del “Terzo Mondo” a seguito dei processi di decolonizzazione. Il saggio ricostruisce le premesse programmatiche e l’allestimento del progetto di mostra, interrogandosi sul paradigma di pensiero che informava Paolo Portoghesi e La Biennale di Venezia nelle scelte e nel cambio di orientamento del soggetto, in relazione all’emergere del pensiero postcoloniale e della concorrente narrazione “postmoderna”.

mostre internazionali di architettura, che il nuovo settore autonomo presieduto dall’architetto Paolo Portoghesi avrebbe organizzato nel quadriennio 1979-1982. Questo testo è una fonte primaria inedita alla storiografia contemporanea: informa che la mostra “Architettura nei Paesi islamici” veniva concepita nel 1979, contestualmente a “La Presenza del Passato”, all’interno della linea programmatica approvata dal Consiglio direttivo dell’ente, presieduto da Giuseppe Galasso. Nonostante l’apparenza marginale, il legame tra le tematiche sembra

riflettere uno scenario storico più ampio che coinvolge la crisi del Movimento Moderno rivendicata al decimo dei Congrès Internationaux d'Architecture Moderne (CIAM), tenuto a Dubrovnik nel 1956, e l'emergere degli studi postcoloniali con la pubblicazione di *Orientalism*, l'opera seminale di Edward Said del 1978. L'idea di una condizione *post-moderna* (da un lato) e *post-coloniale* (dall'altro) sembra collegare queste due mostre nel rifiuto di uno *status quo*, rappresentato “dall'universalismo” dell'Occidente e dal relativo concetto di “modernità”. Uno sguardo retrospettivo ci informa infatti che a partire dagli anni cinquanta, quando le scienze sociali approfondivano lo studio di eredità culturali non occidentali, l'architettura cercava di stabilire una relazione con le *preesistenze ambientali* e il loro *genius loci* attraverso il recupero delle tradizioni storiche². Come ricorda Jean-Louis Cohen, già durante il CIAM del '53 l'architettura iniziava a guardare con un certo scetticismo “l'approccio universalista” sostenuto durante i precedenti congressi e la ricerca socio-etnologica “diventava la bussola delle nuove generazioni”³. Questa preoccupazione verso la conoscenza sociologica di realtà non occidentali si inseriva all'interno di una sostanziale modifica della mappa geopolitica mondiale, nel complesso quadro della Guerra fredda⁴. Alfred Sauvy riformulerà infatti l'identità di queste popolazioni, riconoscendo nella locuzione “Terzo Mondo” tutti quei “Paesi sottosviluppati” non appartenenti né al blocco degli Stati Uniti d'America né a quello dell'Unione Sovietica⁵. Da un punto di vista diplomatico, gli USA finanzieranno cospicuamente la ricerca in questi territori, incentivando l'aggiornamento dei cosiddetti *studi d'area*⁶. Nel 1952 Jean-Baptiste Duroselle fornisce una panoramica di questo fenomeno all'interno dell'“UNESCO International Social Science Bulletin”:

L'espressione “studio d'area” sta diventando di moda negli Stati Uniti. Da alcuni anni, senza dubbio come corollario allo sviluppo di una politica estera americana su scala mondiale, un gran numero di studiosi, generalmente lavorando in *équipe*,

sta istituendo una forma di indagine il cui scopo è quello di diffondere una conoscenza scientifica del problema sollevato da alcuni territori, Stati o gruppi di Stati nel mondo. [...]

La migliore definizione di studio d'area [...] è *lo studio scientifico di una regione che presenta una certa unità politico-sociale al fine di comprendere e spiegare il suo posto e il suo ruolo nella società internazionale*⁷.

Il saggio critico di Said intercetta proprio l'egemonia *eurocentrica* all'interno dei risultati prodotti dagli *specialisti d'area* sul tema "dell'Oriente", promuovendo la diffusione degli studi postcoloniali nell'ambito delle scienze sociali e della letteratura. L'*Enciclopedia Britannica* chiarisce infatti che se gli *studi d'area* miravano alla conoscenza delle società in Asia, Africa, Medio Oriente e America Latina, i successivi studi postcoloniali

emergono da questa linea di pensiero come paradigma concorrente che criticava aspramente gli approcci accademici occidentali tradizionali come parte di un sistema internazionale di dominazione in continuità con il passato coloniale⁸.

La mostra sul "Terzo Mondo" della Biennale di Venezia, poi declinata al "mondo islamico" sembra seguire un percorso cronologico e tematico affine all'opera di Said. L'autore infatti, pur analizzando una specifica area di studio, delinea un criterio di lettura critico applicabile a tutti i "Paesi sottosviluppati", basato sul superamento dell'*eurocentrismo* insito all'accademia occidentale. In modo singolare, i tre saggi che contraddistinguono il pensiero di Paolo Portoghesi, pubblicati tra il 1979 e il 1982, si scagliano contro il perpetrarsi di "quell'universalismo" connaturato alla teoria e prassi dell'architettura moderna, già denunciato agli inizi degli anni cinquanta⁹. La forza di questa "ideologia" avrebbe operato, secondo l'autore, un processo di identificazione storiografica a cui era necessario ribellarsi. In *Dopo l'Architettura moderna*, Portoghesi scrive:

La produzione architettonica di quello che eufemisticamente chiamiamo mondo “civilizzato” e che identifichiamo unilateralmente con il mondo industrializzato, nonostante la confusione e la diversità dei fenomeni che lo caratterizzano, presenta un alto grado di compattezza e di monotonia, obbedisce a regole consolidate, ha operato negli ultimi quarant’anni un processo di “omologazione” di dimensioni cosmiche imponendo, al di là di ogni limitazione geografica, gli stessi standard alle culture più diverse facendo tutto per cancellarne l’identità [...].

Constatata la stretta connessione tra l’ideologia del Movimento Moderno e la storiografia che esso ha creato a sua immagine e somiglianza, c’è da chiedersi quali conseguenze storiografiche ha avuto ed avrà l’abbandono della ortodossia modernista e in che rapporto essa è con le conquiste, le ribellioni, gli umori, i nuovi fattori di civiltà, caratteristici di questi ultimi decenni¹⁰.

Quest’idea viene infatti chiarita dall’autore sin dalla prima riunione preparatoria all’organizzazione della prima mostra internazionale “La Presenza del Passato”, in cui afferma che

una delle ragioni della crisi del Movimento Moderno fu l’ipotesi di un linguaggio universale, proveniente dal mondo occidentale e poi generalizzato, che ha portato a una relazione di tipo colonialistico culturale¹¹.

Il confronto con lo stato dell’arte delle conoscenze su queste due esposizioni ha reso ulteriormente affascinante tale scenario di ricerca, per via di un’evidente asimmetria: un cospicuo apparato storiografico dedicato a “La Presenza del Passato”¹² e una sostanziale lacuna conoscitiva su “Architettura nei Paesi islamici”¹³. Alla luce di queste premesse, nel fornire una restituzione filologica del progetto espositivo di “Architettura nei Paesi islamici” mi sono chiesto quali fossero i motivi che informavano una ricerca sul “Terzo Mondo” e a cosa era dovuto il restringimento della tematica verso i Paesi

islamici. Parallelamente, ho cercato di comprendere l'immagine "dell'Oriente" proposta da Portoghesi e se questa immagine rappresentasse un pensiero di retroguardia o d'avanguardia rispetto all'emergere della critica postcoloniale.

Dall'Architettura nel "Terzo Mondo" all'Architettura nei Paesi islamici

Il titolo iniziale della mostra sul "Terzo Mondo" è "L'altra sponda del Mediterraneo"¹⁴. Nella prima bozza preparatoria Portoghesi scrive:

È ancora possibile in un'epoca i cui l'uomo [...] ha varcato le soglie del pianeta Terra, continuare a considerare significativa un'area geografica che comprende meno del dieci per cento della popolazione mondiale e che un tessuto fittissimo di relazioni collega al resto del mondo e in particolare ai centri più influenti del potere politico ed economico? La convinzione che sia ancora interessante e produttivo osservare in modo unitario i processi di trasformazione e le eredità culturali dei paesi che gravitano intorno al Mediterraneo, nasce da una coscienza drammatica del presente, dalla constatazione che intorno a questo anello, fino a cinquant'anni fa immerso in una sorta di assopimento [...] ha ripreso a passare una corrente sempre più intensa e la stagione della decolonizzazione, della nascita di paesi nuovi o totalmente rinnovati, ha ridato a quello che era il triste monologo dell'egemonia occidentale almeno la parvenza di un dialogo¹⁵.

Il testo, nonostante una certa ambiguità, sembra auspicare un dialogo fra culture differenti. La mostra avrebbe perseguito una nuova condizione, scrive l'autore, "che rinunci alle gerarchie, ai complessi di superiorità, che riconosca la necessità di confrontare i punti di vista diversi, le diverse 'storie' narrate dalle due parti per conoscere e interpretare vicende comuni"¹⁶. Viene infatti argomentata e riconosciuta la dicotomia tra il "sistema monocentrico" del mondo occidentale e quello

“policentrico della cultura dell’uomo”. A conclusione del documento, Portoghesi afferma:

Il sentiero della decolonizzazione è lungo e difficile ma sarebbe discriminatorio e razzista pensare che esso vada percorso senza un coinvolgimento e una partecipazione della cultura occidentale¹⁷.

La previsione di mostra include cinque sezioni: *Le grandi tradizioni urbane*, *L’influenza dell’altra sponda del Mediterraneo sulla cultura moderna*, *La presenza dell’Occidente*, *In cerca di una nuova identità*, *Des Architectures de Terre* del Centre Pompidou¹⁸. Il primo nucleo avrebbe presentato l’architettura vernacolare delle aree di “1) Maghreb, 2) Penisola Araba, 3) Giordania, Siria, Libano, 4) Persia e Iraq, 5) Africa centrale e settentrionale, 6) Egitto e Sudan”¹⁹. Questa sezione avrebbe esposto i vari territori attraverso proiezioni, immagini, testi storici popolari, mappe geografiche, musica, letteratura e citazioni poetiche. La seconda sezione avrebbe offerto uno spazio all’*Influenza dell’altra sponda del Mediterraneo sulla cultura moderna*, tramite la proiezione di immagini che avrebbero documentato “l’influenza della cultura islamica e africana sulla cultura europea a partire dall’inizio del nostro secolo”²⁰. Al contrario, il nucleo *La presenza dell’Occidente* avrebbe compreso progetti di architetti occidentali che avevano esportato nel “Terzo Mondo” morfologie architettoniche moderne, senza alcun compromesso con la tradizione. *In cerca di una nuova identità* avrebbe invece illustrato la pratica di architetti autoctoni, un dialogo tra tecnica moderna e tradizioni locali. All’interno del testo Portoghesi evidenzia la natura di questo nucleo:

Una sorta di contrappunto critico sarà costituito da alcuni esempi clamorosamente sbagliati in cui l’assorbimento della tradizione locale è stata un’operazione meramente

commerciale, senza alcuna dignità culturale. Nell'ambito di questa sezione sarà ospitata una personale dell'architetto egiziano Hassan Fathy²¹.

Infine, l'ultima sezione trasferiva in laguna l'esposizione sul patrimonio costruito in terra cruda "Des Architectures de Terre", diretta dall'architetto francese Jean Dethier e in corso presso il Centre Pompidou²². "L'altra sponda del Mediterraneo" sarebbe stata inaugurata nel luglio 1982 presso le Corderie dell'Arsenale, a seguito di una nuova richiesta di concessione dello spazio, o in alternativa presso i Cantieri Navali alla Giudecca. La Commissione Architettura sarebbe stata composta da Roberto Gabetti o Rosario Giuffrè, Christian Norberg-Schulz, Charles Jencks, Francesco Dal Co, Jean Dethier e infine "un arabo", genericamente citato. Gli edifici simbolici della mostra sarebbero stati commissionati ad Aldo Rossi, Sandro Anselmi, Christian de Portzamparc, Michael Graves, Robert Stern e Paolo Portoghesi²³.

Il cambio del soggetto della mostra verso "l'Oriente" è rintracciato all'interno di un secondo progetto di massima²⁴. La decisione è di apportare una modifica sostanziale alle premesse iniziali, circoscrivendo l'ambito di indagine all'architettura nei Paesi islamici negli ultimi trent'anni. Secondo la documentazione d'archivio, il restringimento di campo è dovuto al poco tempo rimasto a disposizione per lo sviluppo delle tematiche proposte nella prima bozza di mostra. I titoli provvisori presentati per questa versione sono: "Architettura e Risveglio Islamico; Architettura e Islam / Tradizione e Sviluppo; Architettura Islamica e Mondo Moderno"²⁵. Secondo le fonti:

I paesi islamici da alcuni decenni, dopo un lungo periodo di oblio sono tornati ad essere tra i protagonisti della scena mondiale in seguito a un processo di rapido sviluppo che ha profondamente modificato il loro volto e la loro struttura. L'architettura è stata uno dei fattori più vistosi di questa trasformazione ed ha visto impegnata in modo massiccio

la cultura occidentale che, fornendo ai paesi islamici tecnici e maestranze, ha reso possibile un rapido assorbimento dei metodi e delle ideologie dei paesi industrializzati²⁶.

Una restituzione della mostra “Architettura nei Paesi islamici”

La seconda mostra internazionale di architettura dedicata all’“Architettura nei Paesi islamici” apriva al pubblico il 20 novembre 1982. Paolo Portoghesi ne aveva definito la programmazione generale, delegando lo sviluppo delle singole sezioni agli architetti Francesco Cellini, Nicoletta Cosentino, Ludovico Micara, Attilio Petruccioli ed Enrico Valeriani. La commissione consultiva, avente per statuto durata biennale, era la stessa in carica per “La Presenza del Passato”, composta da Costantino Dardi, Rosario Giuffrè, Udo Kultermann, Giuseppe Mazzariol e Robert Stern. Come ricorda Francesco Cellini, che insieme a Nicoletta Cosentino ed Enrico Valeriani ne curava l’allestimento e la direzione lavori, l’esposizione si “inaugura all’interno di quello che all’epoca e fino al 1995 si chiamava *padiglione Italia*, anche se era dedicato, come lo è oggi, alle mostre ‘centrali’ e non a quelle nazionali”²⁷.

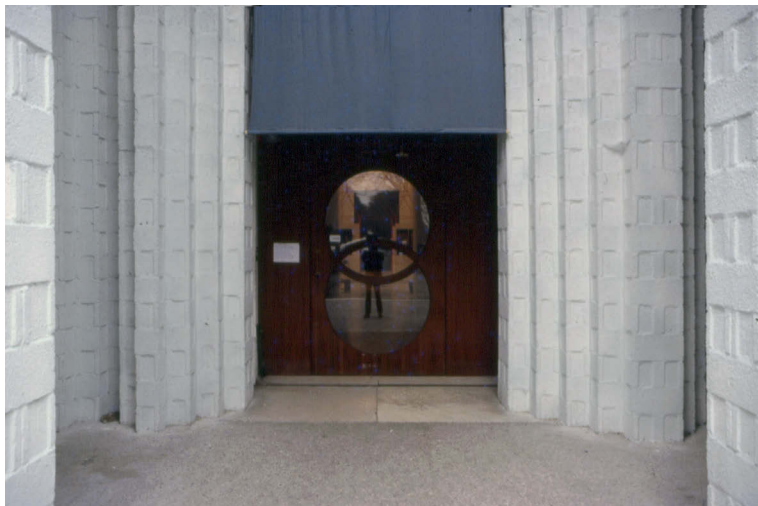
La mostra si sviluppava in nove sezioni ed era l’esito di una ricerca sul campo. Petruccioli racconta:

Mi ricordo benissimo che sono andato in Nord Africa e in India, mentre Micara in Iran e Turchia. Lì abbiamo contattato tutti quegli architetti che conoscevamo o che avevamo già rintracciato nelle riviste inglesi²⁸.

I risultati dello studio si concretizzarono nell’esposizione di due nuclei storici rivolti alle *Tradizioni dell’architettura islamica* e un omaggio a Sinan, quattro mostre monografiche dedicate ai maestri Hassan Fathy, Le Corbusier, Louis Kahn e Fernand Pouillon, la sezione delle partecipazioni contemporanee intitolata *Architettura e Urbanistica 1960-1980*, le sezioni



1 Progetto di allestimento di Francesco Cellini, Nicoletta Cosentino ed Enrico Valeriani, facciata del padiglione centrale, Il Mostra Internazionale di Architettura, La Biennale di Venezia, 1982 (courtesy archivio privato di Enrico Valeriani)



2 Progetto di allestimento di Francesco Cellini, Nicoletta Cosentino ed Enrico Valeriani, dettaglio dell'ingresso e della porta di Carlo Scarpa, Il Mostra Internazionale di Architettura, La Biennale di Venezia, 1982 (courtesy archivio privato di Francesco Cellini)

3 Progetto di allestimento di Francesco Cellini, Nicoletta Cosentino ed Enrico Valeriani, portale di ingresso *iwana* alla sezione *Architettura e Urbanistica 1960-1980*, Il Mostra Internazionale di Architettura, La Biennale di Venezia, 1982 (courtesy archivio privato di Francesco Cellini)



tematiche sul *Restauro e tutela dell'ambiente* e il rapporto tra la *Sicilia e l'architettura islamica*.

L'accesso alla mostra avveniva tramite l'avancorpo disegnato da Carlo Scarpa sulla facciata principale del padiglione (fig. 1), che anni dopo verrà demolito, lasciando interamente visibile il pronao di Duilio Torres. Per l'occasione l'elemento scultoreo avrebbe dovuto evocare lo "stile islamico", attraverso una dipintura color carta da zucchero molto chiaro e delle tessere riflettenti dorate e nere fissate sulla superficie muraria tramite dei chiodini. Il visitatore avrebbe attraversato questo spazio e varcato l'ingresso verso il vestibolo del padiglione tramite il portale di Carlo Scarpa (fig. 2). Cellini ne racconta il rinvenimento:

Durante i lavori di ripulitura del padiglione scoprimmo, sepolta sotto strati di legno, la porta di Scarpa; la restaurammo e la usammo come portone di ingresso. Adesso quella porta sta nel luogo originale, verso il canale²⁹.

Varcata la soglia d'ingresso ci si ritrova all'interno della prima sala, un'introduzione informativa all'esposizione. Subito a destra, un archetipo della tradizione architettonica islamica: l'*iwan* (fig. 3). Un portale di facciata chiuso, il cui arco a tutta parete dal tipico profilo a sesto acuto veniva sostituito da un profilo triangolare, a configurazione di una nicchia absidata. Le fasce laterali e i profili dei piedritti e dell'arco triangolare erano segnati da un apparato decorativo ricorrente in tutto il progetto di allestimento: una cornice a gradini, omaggio al Memoriale Brion di Carlo Scarpa³⁰. La rielaborazione dell'*iwan* in chiave absidata configurava l'ingresso alla sezione *Architettura e Urbanistica 1960-1980*. Questo oggetto architettonico, dipinto dello stesso colore dell'avancorpo Scarpa, esibiva al suo interno e su di un podio cubico un'opera di Paolo Portoghesi, un modellino di studio ispirato alla simbologia dell'architettura islamica³¹. Le sinuose nervature a configurazione di una cupola, coronata a sua volta da una luna crescente, richiamano il progetto per la Moschea di Roma e saranno gli elementi

rappresentativi del manifesto della mostra. Secondo le fonti, questo modellino rappresenta il progetto di un “padiglione da erigersi sulle fondamenta dei Giardini” in legno lamellare³².

L'edificio a pianta centrale, mai realizzato, era costituito da una porta di accesso decorata a *muqarnas* e otto archi che ne avrebbero formato la cupola, intrecciandosi in 24 punti, su cui posizionare otto bandierine metalliche.

Il colpo d'occhio proveniva guardando verso la sala successiva, il famoso cilindro cupolato allestito da Gio Ponti, dove qualche anno dopo Francesco Cellini scoprirà i dipinti murali di Galileo Chini, seguendo i lavori di restauro dell'originario impianto ottagonale³³. Nella sala si dispiega la tematica centrale della mostra, il rapporto dialettico tra le moderne tecnologie occidentali e l'eredità storica orientale, in quella che secondo la tassonomia portoghese sarebbe stata la ricerca di una nuova identità. Il primo colloquio dell'architettura contemporanea con la tradizione in area islamica era rappresentato da un percorso monografico, a cura di Attilio Petruccioli e Reinhard Goethert del MIT, sull'opera di un architetto autoctono, l'egiziano Hassan Fathy. Al centro dello spazio un'installazione come omaggio alla geometria quale elemento caratterizzante l'iconoclastia orientale³⁴ (fig. 4). La riflessione sul significato simbolico nella cultura architettonica e decorativa islamica è evidente nelle parole di Fathy:

È detto nel Corano che Abramo ha condotto il suo popolo in un deserto sterile per pregare. “Pregare” significa qui osservare, pensare... Da questo deriva l'astrazione nell'architettura islamica. Noi abbiamo scienze che sono cresciute nell'Islam: geometria, algebra e astronomia, poiché il cielo circonda l'uomo³⁵.

A partire da una base ottagonale inscritta nella decorazione circolare della pavimentazione marmorea, un telaio metallico dipinto di rosso guidava lo sguardo del visitatore verso “il cielo”, una struttura cupolare geodetica dalla sezione policentrica rialzata, la cui sommità coincideva geometricamente all'oculo

del padiglione (fig. 5). Il telaio ospita su soli quattro lati delle partizioni verticali, pareti dipinte di bianco e cinte all'imposta dalla consueta cornice a gradini. Sulle pareti dell'installazione erano esposti pannelli fotografici, mentre il perimetro murario del salone cilindrico accoglieva disegni originali e stampe. La collocazione di Hassan Fathy all'inizio del percorso espositivo ne poneva in rilievo la poetica radicale, che all'epoca sembrava muoversi marginalmente al dibattito occidentale sull'architettura dopo il Movimento Moderno, rappresentato dall'antagonismo tra Paolo Portoghesi e Vittorio Gregotti³⁶. Petruccioli ricorda:

Conoscevo Hassan Fathy ed ero andato in Egitto a intervistarlo. Questa cosa aveva una certa originalità, perché, credo, non era mai stato esposto in Italia³⁷.

All'interno del catalogo della mostra, Petruccioli seleziona alcuni scritti emblematici dell'autore egiziano, in cui vengono illustrate le implicazioni del paradigma capitalista nello sviluppo urbano delle città a discapito della tradizione:

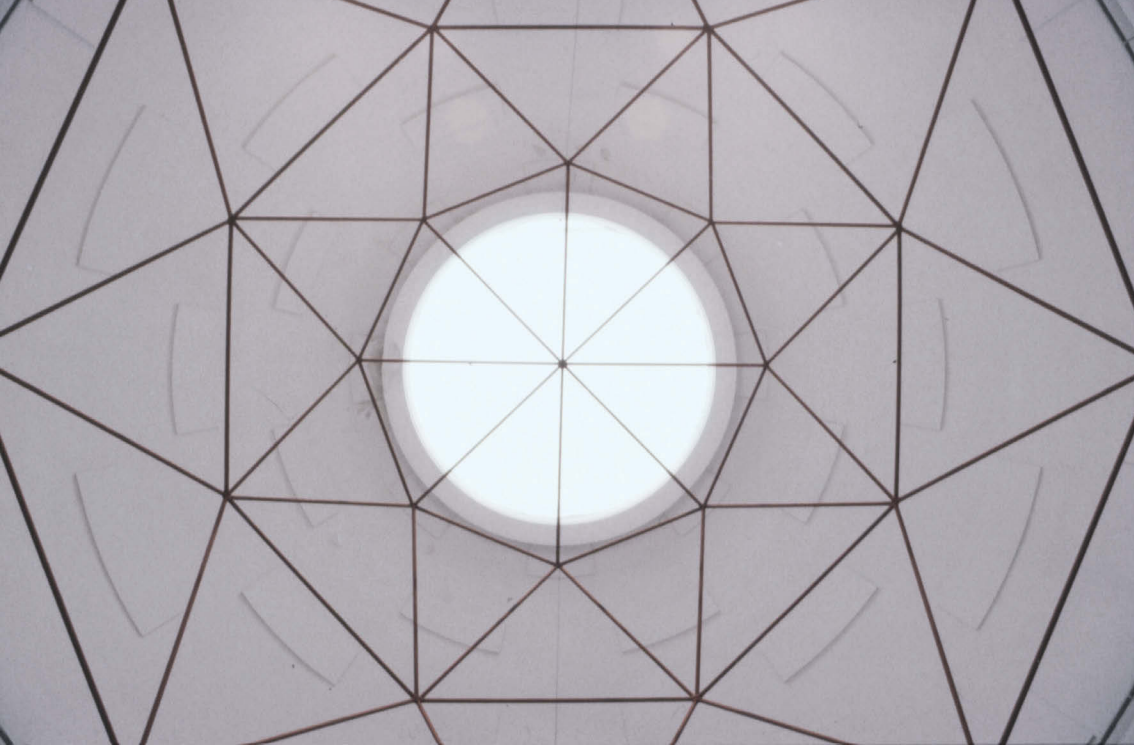
L'architettura moderna è più che altro una tecnica e non più un'arte [...] si bada soprattutto al lato economico, finanziario: ai soldi. Siamo in un'epoca in cui regna il dio denaro, e non più la spiritualità, l'arte, la cultura [...]. La tradizione [...] nasce quando gli uomini reagiscono direttamente al loro ambiente creando forme più o meno vere, corrispondenti alla loro vita interiore [...]. Grazie alla tradizione, l'artista è liberato da molte decisioni, ma è impegnato a prenderne altre altrettanto importanti perché non appassisca nelle sue mani. [...] Quando la potenza dell'immaginazione umana è sostenuta dal peso di una tradizione vivente, l'opera d'arte che nascerà sarà molto più grande di quel che si potrebbe creare senza la conoscenza di una tradizione³⁸.

La sostituzione di una committenza colta e devota al decoro dello spazio urbano, come quella rinascimentale, con una committenza tecnocratica e industriale, che ha sposato la



4 Progetto di allestimento di Francesco Cellini, Nicoletta Cosentino ed Enrico Valeriani, sala allestita da Gio Ponti prima della scoperta delle pitture murali di Galileo Chini,

sezione *Omaggio a Hassan Fathy*, Il Mostra Internazionale di Architettura, La Biennale di Venezia, 1982 (courtesy archivio privato di Francesco Cellini)



5 Progetto di allestimento di
Francesco Cellini, Nicoletta
Cosentino ed Enrico Valeriani,
sezione *Omaggio a Hassan Fathy*,
dettaglio della cupola, Il Mostra
Internazionale di Architettura,
La Biennale di Venezia, 1982
(courtesy archivio privato
di Francesco Cellini)

morfologia della standardizzazione proposta dal Movimento Moderno – scrive Fathy – è una delle conseguenze principali della perdita di significato dei luoghi. In questa cornice storica e di pensiero l'autore persegue una ricerca sulle proprie origini:

Non abbiamo mai studiato l'architettura classica egiziana, islamica, a scuola. Sì, l'abbiamo studiata nel corso di Storia dell'Architettura, in quanto architettura esotica, in 4 o 5 pagine del libro di storia. L'architettura islamica l'ho studiata dopo, per conto mio, cercando di capire il perché delle varie strutture [...]. Noi dobbiamo far dipendere la tecnologia dall'economia del povero. Far conoscere agli architetti queste tecniche, queste scienze in rapporto con l'abitazione, la sociologia, l'etnografia, la geografia umana [...] ³⁹.

La sezione successiva dedicava infatti un programma audiovisivo alle *Tradizioni architettoniche e urbane nel mondo islamico*. La curatela era dell'architetto Mehdi Kowsar dell'Università di Teheran, Ludovico Micara e Attilio Petruccioli in collaborazione con l'Aga Khan Trust for Culture.

Eravamo andati a Ginevra e avevamo incontrato i responsabili dell'Aga Khan, che iniziava la propria attività proprio in quegli anni. Ci finanziarono 11 proiezioni di diapositive. Per l'epoca era incredibile riuscire a fare una proiezione attraverso molti proiettori contemporaneamente. Il lavoro era stato commentato molto bene dallo storico dell'arte islamica Oleg Grabar ⁴⁰.

Il grande salone a tutta altezza, suddiviso in due sale consecutive tramite un cartongesso, ospitava al suo interno una sorta di baldacchino con drappeggio blu cobalto, bordatura e nappe rosse (fig. 6). Quest'ultimo creava uno spazio d'ombra sulla platea per la visione dello "spettacolo multivision" ⁴¹, proteggendo la proiezione dalla luce diretta dei lucernai superiori, a loro volta schermati da una garza



6 Progetto di allestimento di Francesco Cellini, Nicoletta Cosentino ed Enrico Valeriani, sezione *Tradizioni architettoniche e urbane nel mondo islamico*, Il Mostra Internazionale di Architettura, La Biennale di Venezia, 1982 (courtesy archivio privato di Francesco Cellini)

7 Progetto di allestimento di Francesco Cellini, Nicoletta Cosentino ed Enrico Valeriani, sezione *Omaggio a Sinan*, Il Mostra Internazionale di Architettura, La Biennale di Venezia, 1982 (courtesy archivio privato di Francesco Cellini)

bianca che, filtrando i raggi luminosi, offriva un'illuminazione diffusa. Tale era la strategia illuminotecnica adoperata in tutte le sale aventi dei pozzi di luce⁴². Lungo le due pareti laterali erano disposte delle tavole illustrative sulle tecniche tradizionali e, a sinistra, l'accesso alla seconda sezione storica, l'omaggio al maestro dell'architettura ottomana Mimar Sinan, curata dall'architetto Augusto Romano Burelli. Questa sezione si presentava come un "sistema di spazi poligonali concatenati"⁴³, confermando l'enfasi per la geometria nel progetto di allestimento. Di nuovo una pianta ottagonale a marcare il percorso, nella prima e nell'ultima sala, intervallate da una spazialità esagonale e una quadrata, definite a loro volta da pareti in cartongesso sormontate dalla cornice a gradini dipinta color verde salvia (fig. 7). L'esposizione illustrava, tramite raffinati rilievi provenienti dalla Turchia e lavorati a mano dallo studio Burelli⁴⁴, quattro moschee cinquecentesche di Sinan: le moschee di Rüstem Pascià, di Mihrimah Sultan, di Sokollu Mehmed Pascià a Istanbul e la moschea Selimiye a Edirne. Una modanatura a tondino continua lungo tutto il perimetro della parete, dipinta color porpora, incorniciava i disegni all'interno di un *display* a vetrine. Ritornando verso l'installazione audiovisiva si accedeva agli altri nuclei monografici, che Portoghesi aveva concepito come la presenza dell'Occidente in "Oriente". Due portali disposti simmetricamente conducevano agli omaggi a Le Corbusier e Louis Kahn. La ricostruzione di queste sezioni è stata possibile grazie all'unico disegno di allestimento esistente, redatto da Francesco Cellini⁴⁵, e alla memoria storica dei suoi curatori, in mancanza di testimonianze fotografiche dello spazio. La prima sala ospita due proiezioni video distinte, sormontate da un tendaggio pensato secondo la stessa logica della sezione precedente. Tramite una scalinata si scende nella sala posta al livello inferiore, in cui erano allestiti a parete prestiti originali e stampe di progetti che i due architetti avevano elaborato in area islamica. Tra questi, il piano urbanistico di Le Corbusier per Algeri, i progetti di Chandigarh, schizzi e disegni del suo viaggio in "Oriente". Nella stessa sala erano esposti i progetti di Louis

Kahn per Ahmedabad, Dacca e Islamabad, tramite disegni originali schizzati sulla *yellow tracing paper*⁴⁶.

La sezione successiva dedica l'ultimo percorso monografico a Fernand Pouillon, l'architetto francese attivo in Algeria e Iran. Petruccioli ripercorre la storia di questa partecipazione:

Ho insegnato ad Algeri per tanto tempo per conto del Ministero, dove ho scoperto Fernand Pouillon. In Francia era molto conosciuto, ma oggetto di una specie di *damnatio memoriae*. Portoghesi è stato d'accordo a dargli lo spazio che meritava e credo che forse la cosa più interessante di questa Biennale sia stata la sua scoperta. Ad Algeri aveva costruito in straordinari blocchi di pietra, che erano poi costati il 30% in meno di quelli in cemento armato. Era un architetto con una eccezionale capacità di organizzazione del progetto e di cantiere. Il materiale esposto era forse un po' debole, nel senso che essendo un costruttore aveva molte cianografie blu un po' usurate e poche prospettive delle sue opere. Nonostante ciò credo che il risultato fosse uno dei più belli⁴⁷.

Un percorso tripartito da due file di volumi in cartongesso a base quadrata, ospitanti su ogni prospetto cianografie e fotografie di progetti realizzati, mentre sulle pareti laterali piante e disegni. Similare era l'allestimento previsto per la sezione curata da Enrico Guidoni dedicata alla *Sicilia e l'architettura islamica*. Una scala conduceva poi al piano superiore, a cui si giungeva tramite un nuovo portale a copertura piramidale (fig. 8). Come vediamo, l'archetipo del triangolo è un simbolo ricorrente all'interno della mostra e sembra evocare la ricerca compositiva condotta da Aldo Rossi a partire dal monumento di Segrate. Francesco Cellini ricorda la bellezza e allo stesso tempo la complessità di questa sezione, curata dall'architetto Paolo Cuneo, intitolata *Restauro e tutela dell'ambiente*. All'interno del catalogo, Cuneo argomenta una critica alle conseguenze della "modernità" sull'abitato storico nelle città islamiche:



8 Progetto di allestimento di Francesco Cellini, Nicoletta Cosentino ed Enrico Valeriani, sezione *Restauro e tutela dell'ambiente*, Il Mostra Internazionale di Architettura, La Biennale di Venezia, 1982 (courtesy archivio privato di Francesco Cellini)

Un momento di particolare gravità per la storia di molte città islamiche fu quello in cui esse cominciarono a sentire l'impatto violento del mondo politico, economico e culturale dell'Occidente europeo, presentandosi talvolta sotto forma di conquista coloniale (Algeri, Tripoli, Lahore, Delhi), talvolta sotto forma di protettorato (Fez, Tunisi, Damasco, Baghdad), talaltra attraverso un'influenza indiretta (Istanbul, Beirut, Il Cairo, Riyad, Jeddah, Kuwait, Isfahan, Bukhara), sempre accompagnata però dall'introduzione di modelli di crescita e di sviluppo urbanistico importanti, macroscopici e sconvolgenti. L'impatto delle nuove strutture politiche, militari, amministrative, culturali e tecniche, sulle antiche e consolidate, ma deboli e inefficienti istituzioni urbane dei paesi occidentali, non portò di norma ad alcuna forma di collaborazione o di sincretismo tra le due componenti, ma finì per imporre quella più vitale e più organizzata, a danno del potere e del prestigio delle istituzioni, delle strutture legislative, delle consuetudini tradizionali, e talvolta degli stessi connotati spaziali degli ambienti urbani⁴⁸.

La sezione aveva dunque l'obiettivo di offrire una selezione di contributi positivi suddivisi secondo tre principali categorie: l'analisi storico-urbana, piani urbanistici e il rapporto tra proposte di "restauro scientifico" e "restauro critico":

Tali contributi [...] consentono di individuare una comune matrice culturale e una omogeneità di approccio che tende oramai ad affermarsi, basata sull'apprezzamento, il rispetto e quindi sul principio generale della intangibilità di tutte quante le manifestazioni della cultura urbana islamica [...] ⁴⁹.

Attraverso una serie di portali si accede ai vari nuclei espositivi nei quali sono illustrati casi studio in Afghanistan, Algeria, Arabia Saudita, Egitto, India, Iran, Iraq, Italia, Kenya, Marocco, Nord Yemen, Oman, Pakistan, Siria, Spagna, Sudan, Tanzania, Tunisia, Turchia. Ritornando al piano terra, ecco che ci addentriamo nel cuore contemporaneo della mostra, la sezione *Architettura e Urbanistica 1960-1980*, che occupa tutto il settore nordorientale del padiglione e di cui Portoghesi opera la selezione finale dei partecipanti, includendo architetti occidentali e autoctoni. L'elemento della tenda ritornava nei portali di accesso alle varie sale, a indicare quel carattere di temporaneità e nomadismo proprio all'immaginario "orientalista". La presenza di un dispositivo di allestimento pensato dall'architetto Nicoletta Cosentino segnava il percorso espositivo delle prime quattro sale, una "recinzione a griglia ispirata alle miniature persiane e alle pitture indiane moghul" ⁵⁰ (fig. 9) realizzata in legno e dipinta di rosso carminio, su cui erano applicate delle tessere dorate in corrispondenza dei giunti. Il grigliato rosso incorniciava infatti il nucleo baricentrico di ogni sala, mentre verso l'esterno la scomposizione della sua base – un rettangolo o un ottagono – permetteva una rigorosa suddivisione geometrica dei vani espositivi perimetrali, come stanze di una casa. Queste erano il luogo dedicato a singoli architetti o studi di progettazione, dove esporre disegni, fotografie e modellini. La recinzione a griglia si faceva infatti metafora della tipica corte interna della casa, il *sahn*:

Tutti i paesi arabi si trovano in una striscia di territorio caldo e arido che si estende dall'Iran fino alle coste dell'Adriatico e comprende il Medio Oriente e il Nord Africa. Così il deserto ha determinato





9 Progetto di allestimento di Francesco Cellini, Nicoletta Cosentino ed Enrico Valeriani, primo allestimento della sezione *Architettura e Urbanistica 1960-1980*, Il Mostra Internazionale di Architettura, La Biennale di Venezia, 1982 (courtesy archivio privato di Francesco Cellini)

10 Progetto di allestimento di Francesco Cellini, Nicoletta Cosentino ed Enrico Valeriani, secondo allestimento della sezione *Architettura e Urbanistica 1960-1980*, Il Mostra Internazionale di Architettura, La Biennale di Venezia, 1982 (courtesy archivio privato di Francesco Cellini)

la filosofia dell'arabo, la sua cultura, la sua inclinazione per l'astronomia e ha dato forma alla sua casa e all'architettura. Poiché durante il giorno il deserto brucia, è abbagliante e produce tempeste di sabbia, l'arabo non trova nessun conforto nell'aprire la sua casa alla natura. Il solo aspetto piacevole della natura per lui è il cielo che promette frescura nella notte e rende persino piccola la grandezza del deserto con l'infinito stellato dell'universo. Così l'arabo cerca di tenere fuori il deserto con la sua sabbia soffocante e apre la sua casa sul sahn o corte interna⁵¹.

La pianta del secondo allestimento di questa sezione era caratterizzata da elementi puntiformi, i "pali rossi" (fig. 10):

Le sale con i pali rossi, realizzati da una ditta veneziana che fa le briccole e remi, erano una variante delle sale con le "griglie". Analogamente seguivano l'ispirazione di tendaggi e degli accampamenti indiani e persiani⁵².

Un sistema di tiranti metallici, collegati ai pali e alla muratura tramite giunti verniciati color oro, disegnava una griglia aerea entro cui predisporre il vano espositivo e dunque agganciare i cartongessi. Per concludere, la terza tipologia di allestimento si sviluppa all'interno del percorso a "L", originato dall'*iwan* di ingresso al padiglione. La stessa modanatura a gradini in polistirolo, dipinta di verde salvia e di bianco, cingeva in maniera continua le pareti perimetrali delle sale, in alcuni casi interrotta da motivi decorativi per l'esposizione di disegni, come in Robert Venturi. L'esposizione di ogni partecipante si dispiega dunque sulle pareti esistenti, su cui erano allestiti disegni e oggetti rappresentativi, come in Alessandro Mendini, talvolta anticipati da piccoli podi con modellini di studio, come in Benjamin Brown e Spero Daltas o con l'introduzione di bassi *display* a vetrina, come in Lucio Barbera. La mostra veniva prodotta secondo criteri di economicità, rievocando tramite il linguaggio moderno una "immagine dell'architettura islamica"⁵³.

Conclusioni

In prima istanza si osserva che l'interesse che aveva mosso la scelta di una mostra internazionale dedicata all'architettura nel "Terzo Mondo" non è direttamente attribuibile alla paternità di Paolo Portoghesi, quanto alla volontà dell'Ente Biennale di Venezia di inserirsi in un discorso di rilevanza globale.

La linea programmatica delineata nel piano quadriennale di Giuseppe Galasso si poneva infatti in continuità con quella del predecessore Carlo Ripa di Meana, che già nel 1974 affermava l'esigenza di dedicare al "Terzo Mondo" "la creazione in seno alla nuova Biennale di una sezione particolarmente destinata a far conoscere la cultura di esso"⁵⁴. Nel 1975 Ripa di Meana assicurava lo sforzo in atto per il coinvolgimento culturale dei "paesi esterni alla consueta ecumene artistica contemporanea (Europa, Nord-America, Giappone)", in modo da entrare in contatto con le "antiche culture asiatiche, con le contestazioni rivoluzionarie dei paesi latino-americani, con la domanda civile delle nuove comunità arabo-africane"⁵⁵. L'obiettivo era dunque quello di stimolare nuovi indirizzi di ricerca provenienti dalle culture non occidentali⁵⁶. In linea con la generale tendenza dell'Occidente a studiare gli esiti delle lotte di liberazione coloniale, Ripa di Meana auspicava l'inclusione dei "Paesi di cultura recente", mentre Galasso rivolgeva "una particolare attenzione ai Paesi emergenti", affidando al Settore Architettura il compito di rappresentare la "creatività ambientale delle classi subalterne"⁵⁷. Nonostante il tentativo virtuoso di apertura verso la conoscenza dell'*altro*, l'uso di tali locuzioni rivela un paradigma di pensiero che non riconosce a queste popolazioni una dimensione culturale originaria propria e precedente alla colonizzazione, dando per assunto il carattere di subordinazione dei "Paesi sottosviluppati". Come suggerito dal sociologo Gennaro Ascione, "negli anni cinquanta del Novecento [...] il concetto di 'Terzo Mondo' veicolava già due significati cruciali, e cioè un deficit di potere rispetto a Stati Uniti e Urss, ma simultaneamente la propensione a produrre uno spazio politico alternativo a entrambi"⁵⁸. Lo storico

Massimo De Giuseppe inquadra il termine “Terzo Mondo” nel contesto italiano, distinguendo quattro periodi fondamentali, a partire dal 1955 – anno della conferenza di Bandung – fino al 1980⁵⁹. Il terzo periodo (1968-1973) vedrebbe la diffusione di massa di questa espressione come “specchio critico delle responsabilità dell’Occidente”⁶⁰. Come suggerito da Leone Radiconcini, in questa fase la sua definizione appare “sempre più problematica e ambivalente nell’ambito di studio e ricerca” fino a giungere agli anni 1973-1980, che De Giuseppe definisce “periodo di tecnicizzazione”, ovvero del suo uso negli organismi sovranazionali e internazionali⁶¹. Le diverse locuzioni utilizzate nei carteggi di Biennale sembrano inserirsi in questa narrazione ambivalente che, seppur riconoscendo un’apertura verso la dimensione culturale di questi Paesi, ne evidenzia la relazione di dipendenza al fenomeno coloniale. In contrapposizione, la critica postcoloniale ha rilevato che il colonialismo costituirebbe invece una “interruzione minore” nella lunga e complessa storia dei popoli colonizzati⁶². Tale affermazione non è da considerarsi parte di un cambio di paradigma successivo alle mentalità degli anni ottanta, poiché attinge la propria fonte conoscitiva da studi precedenti all’opera di Said e al relativo dibattito accademico sull’interpretazione di “Terzo Mondo” sollevato dalla rivista “Third World Quarterly” a partire dal ’79. Sarà proprio grazie al contributo dello psichiatra e filosofo Frantz Fanon che il colonialismo verrà inquadrato nella sua dimensione distruttiva di identità culturali e psichiche originarie dei popoli colonizzati da parte del colonizzatore⁶³. Il saggio seminale *Les damnés de la terre*, pubblicato nel 1961 dalla casa editrice Maspero, sarà stampato in italiano da Einaudi nel luglio 1962 con una prefazione di Jean-Paul Sartre, grazie all’impegno dello scrittore Giovanni Pirelli⁶⁴. È così che proprio nel periodo di diffusione di massa del termine “Terzo Mondo”, *I dannati della terra* diveniva un caposaldo del pensiero anticolonialista, “nonché un testo di riferimento per una parte della sinistra-antimperialista”⁶⁵. Le intenzioni delineate dalla Biennale sembrano invece derivare dalla

narrazione dominante, collocando lo sviluppo programmatico di Portoghesi all'interno di un approccio *eurocentrico* erede degli *studi d'area*, ma che l'autore avrebbe potuto ribaltare alla luce del pensiero anticoloniale. Come si è visto, Portoghesi introduce la bozza preparatoria alla mostra sul "Terzo Mondo" domandandosi perché risulti "significativa un'area geografica che comprende meno del dieci per cento della popolazione mondiale"⁶⁶. Questa premessa sappiamo essere basata su un presupposto impreciso, poiché la crescita demografica mondiale avvenuta nella seconda metà del Novecento era dovuta proprio all'area del "Terzo Mondo" e, come evidenzia Eric J. Hobsbawm, al contrario "se consideriamo i paesi ricchi, membri dell'OCSE, che rappresentano il mondo sviluppato, la loro popolazione complessiva alla fine degli anni '80 rappresentava appena il 15% dell'umanità"⁶⁷. Nonostante il tentativo di proporre un pensiero d'avanguardia, la frase "il sentiero della decolonizzazione è lungo e difficile ma sarebbe discriminatorio e razzista pensare che esso vada percorso senza un coinvolgimento e una partecipazione della cultura occidentale", contenuta sia nel primo progetto di mostra dedicato a "L'altra sponda del Mediterraneo" che nel catalogo *Architettura nei Paesi islamici*, conferma la sostanziale dipendenza del colonizzato dal colonizzatore, ovvero la persistenza di quella *relazione asimmetrica* di radice occidentale che Fanon aveva decostruito⁶⁸. L'attenzione verso i Paesi islamici era dunque motivata dalla loro affermazione sulla scena internazionale grazie "all'assorbimento" dei metodi e delle "ideologie" dai "Paesi industrializzati"⁶⁹. Centrale al dibattito è proprio il termine "sviluppo", che connota la critica "all'universalismo" della "modernità" nella narrazione "postmoderna" di Portoghesi. Ma nelle fonti primarie il concetto di "moderno" acquisiva segno negativo o positivo in base all'area geografica in cui operava, risultando "proibitivo e colonialista" nella critica alla città moderna dei "Paesi industrializzati", possibilità di emancipazione per la pratica architettonica nei "Paesi emergenti"⁷⁰.

Da un punto di vista comparativo è possibile osservare che il tema “storia e progetto” veniva dunque declinato attraverso categorie tassonomiche differenti: “tendenza” nel caso del “postmoderno”, analisi geografico-culturale comparata all’Occidente nella mostra sul “Terzo Mondo”. La narrazione “postmoderna” si esplica come opposizione, rifiuto, liberazione dal “moderno” imposto dall’Occidente in “La Presenza del Passato”, ricognizione e analisi della presenza della “modernità” e quindi dell’Occidente nel confronto con l’eredità e il linguaggio di geografie decolonizzate. Si nota che Portoghesi si porrà negativamente rispetto alla volontà istituzionale di avviare una “co-produzione” con il Centre Pompidou, legando le ricerche comuni sulla contemporaneità dell’architettura vernacolare in terra cruda di Jean Dethier e quelle sul “Terzo Mondo” volute dalla Biennale⁷¹. La motivazione che giustifica nel poco tempo rimasto a disposizione il cambio della tematica della mostra sul “Terzo Mondo”, focalizzando l’attenzione verso i Paesi di cultura islamica, è sicuramente plausibile, ma non esaustiva. Nel nastro audio a documentazione di una riunione preparatoria, Portoghesi afferma infatti:

[...] noi dovremmo dire contemporaneamente che ci occupiamo dei Paesi di religione islamica, che questo interesse viene dal Mediterraneo e ci interessiamo al fatto che i Paesi islamici abbiano avuto improvvisamente una specie di Rinascimento⁷².

Radiconcini rileva che “per l’Italia, il Terzo Mondo veniva ad assumere una connotazione specifica, alla metà degli anni cinquanta, che era sì quella delle nazioni emergenti, ma quasi esclusivamente limitata al bacino del Mediterraneo”⁷³. Questa attenzione derivava dunque da una maggiore conoscenza di quei territori e allo stesso tempo dall’interesse politico verso i Paesi che ne facevano parte⁷⁴. Nella discussione con i suoi collaboratori, Portoghesi evidenzia infatti l’interesse mostrato

da parte del Ministero degli Affari Esteri verso l'iniziativa, il quale avrebbe potuto richiedere il trasferimento all'estero della mostra⁷⁵. Kenneth Frampton suggerisce di considerare questo cambio di orientamento come riflesso nelle economie della cultura e della produzione architettonica, degli interessi geopolitici americani nei confronti del Medio Oriente successivi alla crisi petrolifera del '73⁷⁶:

Credo sia interessante che la mostra sia stata orientata teoricamente prima verso il "Terzo Mondo" in generale e poi abbia finito per enfatizzare il Medio Oriente. Direi che forse non è del tutto casuale che siano questi Stati arabi produttori di petrolio a emergere improvvisamente con l'OPEC. Questi Paesi, fondamentali per la linfa economica degli Stati Uniti e di altri Stati occidentali, erano diventati all'improvviso estremamente ricchi e potenti⁷⁷.

Quest'ipotesi trova delle affinità sia nelle intenzioni della Commissione Architettura di "non sentirsi né perplessa né titubante di fronte ad una esposizione che potrebbe anche essere criticamente definita la mostra dell'architettura dei 'petrodollari'"⁷⁸, sia nel rapporto che Portoghesi creava con questi Paesi nella prima metà degli anni settanta, prestando consulenze professionali per la Mefit s.p.a., una società di progettazione operante in Medio Oriente e in Africa, specializzata nella "vendita di *know-how* e servizi di prefabbricazione"⁷⁹. L'esperienza dell'architetto con il "mondo orientale" è strettamente legata a questo periodo, durante il quale progetterà l'aeroporto internazionale e la torre panoramica a Khartum in Sudan (1973 e 1974), il nuovo Palazzo di Stato ad Amman in Giordania (1973-1975) e il complesso della Moschea di Roma (1975-1995)⁸⁰. Ripercorrendo un'intervista del 2002, Portoghesi fornisce indizi cruciali alla comprensione del suo rapporto con "l'Oriente" e dunque al pensiero che probabilmente informerà le scelte operate per "Architettura nei Paesi islamici":

Ha influito molto, vedendo le cose in Medio Oriente – sono stato soprattutto in Giordania, in Libano e in Sudan – mi sono letto con cura il Corano e ho cercato di mettere in relazione un credo religioso con un genere di architettura. Ho avuto anche occasione di vedere l'uso che veniva fatto della Moschea, sicuramente questo mi ha colpito molto, però i ricordi più pregnanti sono quelli dell'Andalusia, soprattutto Cordova e Granada. Ho lavorato anni fa in Giordania all'epoca di Hussein, per il progetto della sua Reggia, che doveva essere anche il Palazzo dei Congressi per la Pace. La Giordania è un Paese interamente costruito a tavolino dagli inglesi, una monarchia portata da fuori che si era riuscita a creare una sua aura. L'esperienza è stata interessante, soprattutto come mio primo contatto con il mondo islamico, che noi occidentali conosciamo solo superficialmente. Noi conosciamo questo mondo attraverso l'immagine che ci arriva con l'immigrazione, ed è un mondo gelosamente custode della propria identità⁸¹.

Il progetto espositivo della mostra, nel suo indirizzo programmatico, sarà infatti definito da un team occidentale e fornirà una lettura del “mondo islamico” attraverso archetipi rielaborati alla maniera europea⁸². La presentazione dell'opera di Hassan Fathy, nominato Aga Khan Chairman's Award for Architecture nel 1980, e di Fernand Pouillon sarà inglobata all'interno di un generale criterio di lettura atto a documentare la presenza della “modernità” nei Paesi di cultura islamica, secondo un “immaginario orientalista”. A quest'ultimo sembra attingere l'idea iniziale di affidare ad Aldo Rossi la progettazione di strutture temporanee esterne a mo' di tendaggi, “una specie di Teatro del Mondo a terra”, in cui allestire la mostra⁸³. La creazione di una grande tenda effimera circondata da un pavimento di tappeti da installare in piazza San Marco o campo San Polo era considerata “una idea molto araba”⁸⁴. Questa immagine “dell'Oriente” fonda le proprie radici a partire dalla fascinazione per l'*esotico*, fenomeno che attraverserà la cultura architettonica occidentale

tra i secoli XVIII e XX attraverso la trattatistica e le esposizioni universali⁸⁵. La storica dell'architettura Zeynep Çelik approfondisce proprio le ragioni che motivano la predilezione dell'Occidente a rappresentare il “mondo islamico” nelle esposizioni universali dell'Ottocento, contribuendo alla formazione di questo “immaginario” nell'ambito dell'architettura⁸⁶. Nel riconoscere dunque che la lezione di Said non viene recepita all'interno della progettazione di “Architettura nei Paesi islamici”, Attilio Petruccioli suggerisce l'esistenza di un “problema cronologico”:

In Italia, il dibattito di Edward Said è arrivato dopo ed è rimasto nell'ambito degli studi storici e dell'arte, giungendo più tardi nel mondo degli architetti. Infatti, io, Ludovico Micara e Paolo Cuneo eravamo molto impegnati ad un livello precedente, ovvero quello di scoprire le architetture... a misurarle... facendo quel *fieldwork* che è alla base e che era stato alla base degli studi dei grandi orientalisti, i quali venivano attaccati da Said. Allora la mia opinione su questo dibattito è la seguente: è indubbio che i grandi orientalisti abbiano preso degli abbagli dovuti alla loro origine e formazione occidentale, ma al tempo stesso hanno gettato le basi per lo studio del mondo islamico con libri che ancora oggi, a cento anni di distanza, sono fondamentali. Viceversa, gli epigoni di Said ne hanno giustamente messo in evidenza un aspetto inevitabile: il pregiudizio⁸⁷.

Tale constatazione riflette sicuramente la realtà, ma allo stesso tempo propone la non assimilazione del pensiero anticoloniale, ampiamente divulgato in Italia già a partire dagli anni sessanta. L'asimmetria storiografica riscontrata nella documentazione delle due mostre sembra dunque confermare un percorso di continuità con la narrazione “postmoderna” che non riconosce l'autenticità delle contaminazioni *transnazionali*, ponendo l'eredità storica dell'Occidente prima, e il suo sviluppo tecnologico poi, quale continuo termine di paragone⁸⁸.
Come scrive Said,

un aspetto del mondo elettronico, postmoderno, è il rafforzamento degli stereotipi a proposito dell'Oriente. Televisione, film e le risorse dei mezzi di comunicazione di massa in genere costringono l'informazione entro schemi sempre più standardizzati⁸⁹.

Nonostante la consapevolezza della lacuna conoscitiva dell'Occidente nei confronti del "mondo orientale" e le dinamiche politiche verso queste nuove aree di influenza globale, Portoghesi sembra non discostarsi dalla narrazione dominante. Gli apporti di ricerca sul campo, analisi iconografica e critica urbana condotti da alcuni dei suoi organizzatori come Cellini, Cosentino, Petruccioli e Cuneo vengono dunque inglobati all'interno del criterio generale di rilettura del "mondo orientale" attraverso la lente del linguaggio moderno. Tramite la narrazione "postmoderna", Portoghesi realizza una mostra sull'"Architettura nei Paesi islamici" attualizzando la continuità con l'eredità storica "dell'immagine europea dell'Oriente"⁹⁰.

- 1 Ente Biennale di Venezia 1979, p. 15.
- 2 Cfr. l'intera opera di Ernesto Nathan Rogers e Christian Norberg-Schulz.
- 3 Traduzione dell'autore dall'originale. Cohen 2012, p. 320.
- 4 Cfr. Hobsbawm 2024, pp. 405-435.
- 5 Cfr. Sauvy 1952.
- 6 Cfr. Unesco 1952, pp. 633-691.
- 7 Traduzione dell'autore dall'originale. Duroselle 1952, pp. 636-646.
- 8 Traduzione dell'autore dall'originale, <https://www.britannica.com/topic/area-studies>.
- 9 Cfr. Portoghesi 1979; 1980; 1982.
- 10 Portoghesi 1980, pp. 25-26.
- 11 Archivio Storico delle Arti Contemporanee della Biennale di Venezia, Fondo Storico, Serie Architettura (d'ora in poi ASAC, F-S, S-A), b. 5, verbale dattiloscritto prima riunione commissione architettura, p. 3.
- 12 Si veda l'intera opera di Szacka, in particolare Szacka 2016b; cfr., a titolo esemplificativo e non esaustivo, Tafuri 1986, p. 229; Nicolini 1995, p. 65; Curtis 2006, p. 605; De Fusco 2007, p. 525; Biraghi 2008, p. 320; Zevi 2010, p. 444; Benevolo 2011 p. 958; Cohen 2012, p. 412; Deschermeier 2014.
- 13 Nel 2023 gta Verlag ha pubblicato la traduzione inglese di alcuni saggi contenuti nel catalogo della mostra "Architettura nei Paesi islamici". Cfr. Thomas 2023.
- 14 Cfr. ASAC, F-S, S-A, b. 26, foglio dattiloscritto "Mostra sull'Architettura del Terzo Mondo".
- 15 ASAC, F-S, S-A, b. 26, foglio dattiloscritto "Mostra sull'Architettura del Terzo Mondo", pp. 1-2.
- 16 lvi, p. 2.
- 17 lvi, p. 3.
- 18 Cfr. ASAC, F-S, S-A, b. 26, foglio dattiloscritto "Mostra sull'Architettura del Terzo Mondo".
- 19 lvi, p. 3.
- 20 lvi, p. 4.
- 21 *ibidem*.
- 22 Cfr. ASAC, F-S, S-A, b. 26, foglio dattiloscritto "Mostra sull'Architettura del Terzo Mondo"; ASAC, F-S, S-A, b. 24/4, Materiale relativo alla mostra "Architectures de terre".
- 23 ASAC, F-S, S-A, b. 26, foglio dattiloscritto "Mostra sull'Architettura del Terzo Mondo", p. 5.
- 24 Cfr. ASAC, F-S, S-A, b. 26, foglio dattiloscritto "MOSTRA SUL TERZO MONDO".
- 25 ASAC, F-S, S-A, b. 26, foglio dattiloscritto "MOSTRA SUL TERZO MONDO", p. 1.
- 26 *ibidem*.
- 27 Intervista dell'autore a Francesco Cellini, dicembre 2024.
- 28 Intervista dell'autore ad Attilio Petruccioli, gennaio 2025.

- 29 Intervista dell'autore a Francesco Cellini, dicembre 2023.
- 30 Intervista dell'autore a Francesco Cellini, dicembre 2024.
- 31 Comparazione tra l'intervista dell'autore a Francesco Cellini e Nicoletta Cosentino, dicembre 2024, e ad Attilio Petruccioli, gennaio 2025.
- 32 ASAC, F-S, S-A, b. 30, Allestimento 1982-1983, fogli sciolti.
- 33 Intervista dell'autore a Francesco Cellini, dicembre 2024.
- 34 Bettetini 2006, p. 92.
- 35 Edizioni La Biennale 1982, p. 49.
- 36 Chavardès, Ciccarelli 2023.
- 37 Intervista dell'autore ad Attilio Petruccioli, gennaio 2025.
- 38 Edizioni La Biennale 1982, pp. 45-46.
- 39 Ivi, pp. 48-49.
- 40 Intervista dell'autore ad Attilio Petruccioli, gennaio 2025.
- 41 ASAC, F-S, S-A, b. 26, foglio dattiloscritto "MOSTRA SUL TERZO MONDO", p. 2.
- 42 Intervista dell'autore a Francesco Cellini, dicembre 2024.
- 43 Intervista dell'autore a Francesco Cellini, dicembre 2023.
- 44 Intervista dell'autore ad Attilio Petruccioli, gennaio 2025.
- 45 ASAC, F-S, S-A, b. 30, Allestimento 1982-1983, foglio sciolto.
- 46 Intervista dell'autore ad Attilio Petruccioli, gennaio 2025.
- 47 *Ibidem*.
- 48 Edizioni La Biennale 1982, p. 224.
- 49 Ivi, p. 234.
- 50 Intervista dell'autore a Nicoletta Cosentino e Francesco Cellini, dicembre 2024.
- 51 Edizioni La Biennale 1982, p. 49.
- 52 Intervista dell'autore a Francesco Cellini, gennaio 2025.
- 53 Intervista dell'autore a Francesco Cellini, dicembre 2024.
- 54 Archivio Storico delle Arti Contemporanee della Biennale di Venezia, Fondo Storico, Organi di Gestione, reg. 7, III riunione del consiglio direttivo 27 aprile 1974, p. 6.
- 55 Archivio Storico delle Arti Contemporanee della Biennale di Venezia, Fondo Storico, Serie Arti Visive, b. 25, 14, "30 aprile 1975: discorso del presidente alla Fondazione Cini", p. 2.
- 56 ASAC, F-S, S-A, b. 217, 4, "Proposte 1975-1976: documento programmatico per il convegno internazionale sulla nuova Biennale", p. 3.
- 57 Ente Biennale di Venezia 1979, p. 15.
- 58 Ascione 2009, p. 26.
- 59 De Giuseppe 2011.
- 60 Ivi, p. 44.
- 61 Radiconcini 2021, p. 22.
- 62 Cfr., a titolo esemplificativo e non esaustivo, Appiah 1991a; 1991b, Vaughan 1993, Loomba 2006.
- 63 Cfr. Fanon 1962.
- 64 Cfr. Scotti 2018.

- 65 Radiconcini 2021, p. 22.
- 66 ASAC, F-S, S-A, b. 26, foglio dattiloscritto “Mostra sull’Architettura del Terzo Mondo”, pp. 1-2.
- 67 Hobsbawm 2023, p. 406.
- 68 Cfr. Fanon 1962; 2015; Moise 2020.
- 69 ASAC, F-S, S-A, b. 26, foglio dattiloscritto “MOSTRA SUL TERZO MONDO”, p. 1.
- 70 Cfr. Portoghesi 1980, pp. 9-14; ASAC, F-S, S-A, b. 05, Prima riunione 14-15 settembre 1979; foglio dattiloscritto “MOSTRA SUL TERZO MONDO”.
- 71 Cfr. ASAC, F-S, S-A, b. 26, audiocassetta riunione 23.01.1982.
- 72 *Ibidem.*
- 73 Radiconcini 2021, p. 17.
- 74 Cfr. Romano 1993, p. 86; De Leonardis 2003; Mammarella, Cacace 2006, pp. 226-215; De Giuseppe 2011, p. 30.
- 75 Cfr. ASAC, F-S, S-A, b. 26, audiocassetta riunione 23.01.1982.
- 76 Petrini 2012.
- 77 Traduzione dell’intervista dell’autore a Kenneth Frampton, febbraio 2024.
- 78 ASAC, F-S, S-A, b. 26, verbale dattiloscritto riunione 14 maggio 1982, p. 2.
- 79 Mefit 1977, p. 1.
- 80 Portoghesi 1975.
- 81 Coppa 2002, p. 73.
- 82 Per il riferimento a Carlo Scarpa, si veda Giusti, Godoli 1999, pp. 251-256.
- 83 Cfr. ASAC, F-S, S-A, b. 26, audiocassetta riunione 23.01.1982.
- 84 *Ibidem.*
- 85 Cfr. Giusti, Godoli 1999; Davì, Mauro 2015, pp. 287-310.
- 86 Cfr. Çelik 1992.
- 87 Intervista dell’autore ad Attilio Petruccioli, gennaio 2025.
- 88 Nell’intervista dell’autore a Kenneth Frampton, l’architetto inglese ha aderito nel considerare il *Regionalismo Critico* come *controstoria* di quello che la storiografia ha definito essere l’architettura “postmoderna”. Per inquadrare il tema, cfr. Ricoeur 1965; Frampton 1974; 1980; 1983a; 1983b; Lefaivre, Tzonis 1981; Habermas 1983; Avermaete, Patteeuw, Teerds, Szacka 2019.
- 89 Said [1978] 2024, p. 35.
- 90 Cfr. *ivi*.

Bibliografia

- K.A. Appiah, *Is the Post- in Postmodernism the Post- in Postcolonial?*, in "Critical Inquiry", 2, 17, 1991a, pp. 336-357.
- K.A. Appiah, *Out of Africa, Topologies of Nativism*, in D. La Capra (a cura di), *The Bounds of Race: Perspectives on Hegemony and Resistance*, Ithaca, New York – Cornell University Press, London 1991b, pp. 134-163.
- G. Ascione, *A sud di nessun Sud. Postcolonialismo, movimenti antisistemici e studi decoloniali*, Odoja, Bologna 2009.
- T. Avermaete, V. Patteeuw, H. Teerds, L.-C. Szacka (a cura di), *OASE. Critical Regionalism Revisited*, in "Journal of Architecture", 103, 2019.
- L. Benevolo, *Storia dell'architettura moderna*, Laterza, Roma-Bari 2011.
- M. Bettetini, *Contro le immagini: le radici dell'iconoclastia*, Laterza, Roma-Bari 2006.
- M. Biraghi, *Storia dell'architettura contemporanea II*, Einaudi, Torino 2008.
- Z. Çelik, *Displaying the Orient. Architecture of Islam at Nineteenth-Century World's Fairs*, University of California Press, Berkeley 1992.
- F. Cellini, C. D'Amato (a cura di), *Controspazio. La presenza del passato: numero speciale*, Dedalo, Bari 1980.
- B. Chavardès, L. Ciccarelli, *L'antagonista perfetto*, in "Vesper", 9, 2023, pp. 118-120.
- J. Clifford, *I frutti puri impazziscono*, Bollati Boringhieri, Torino 1993.
- J.L. Cohen, *The Future of Architecture Since 1889*, Phaidon, London 2012.
- A. Coppa (a cura di), *La Moschea di Roma. Paolo Portoghesi*, Motta, Milano 2002.
- G. Crainz, *Il paese mancato. Dal miracolo economico agli anni ottanta*, Donzelli, Roma 2005.
- W. Curtis, *L'architettura moderna dal 1900*, Phaidon, London 2006.
- G. Davì, E. Mauro (a cura di), *La casina cinese nel regio Parco della Favorita di Palermo*, C.R.I.C.D., Palermo 2015.
- R. De Fusco, *Storia dell'architettura contemporanea*, Laterza, Roma-Bari 2007.
- M. De Giuseppe, *Il "Terzo Mondo" in Italia. Trasformazioni di un concetto tra opinione pubblica, azione politica e mobilitazione civile (1955-1980)*, in "Ricerche di Storia Politica", 1, 2011, pp. 29-52.
- M. De Leonardis (a cura di), *Il Mediterraneo nella politica estera italiana del secondo dopoguerra*, il Mulino, Bologna 2003.
- D. Deschermeier, *L'architettura postmoderna*, in U. Eco (a cura di), *Storia della civiltà europea*, Istituto della Enciclopedia Italiana, Roma 2014, [https://www.treccani.it/enciclopedia/l-architettura-postmoderna_\(Storia-della-civilt%C3%A0-europea-a-cura-di-Umberto-Eco\)/](https://www.treccani.it/enciclopedia/l-architettura-postmoderna_(Storia-della-civilt%C3%A0-europea-a-cura-di-Umberto-Eco)/).
- C. de Seta (a cura di), *Ernesto Nathan Rogers. Gli elementi del fenomeno architettonico*, Marinotti, Milano 2006.
- B. Dubor (a cura di), *Fernand Pouillon: architetto delle 200 colonne*, Electa, Milano 1987.
- J.B. Duroselle, *Area Studies: Problems of Method*, in "UNESCO International Social Science Bulletin", 4, 1952, pp. 636-646, <https://unesdoc.unesco.org/ark:/48223/pf00000059694>.

- Edizioni La Biennale, *Catalogo della 1. Mostra Internazionale di Architettura*, Electa, Venezia 1980.
- Edizioni La Biennale, *Catalogo della 2. Mostra Internazionale di Architettura*, Electa, Venezia 1982.
- Ente Biennale di Venezia, *Piano quadriennale di massima delle attività e delle manifestazioni, 1979-1982*, La Biennale di Venezia, Venezia 1979.
- R. Ettinghausen, O. Grabar, M. Jenkins-Medina, *The Art and Architecture of Islam 650-1250*, Yale University Press, New Haven – London 2001.
- F. Fanon, *I dannati della terra*, Einaudi, Torino 1962.
- F. Fanon, *Pelle nera, maschere bianche*, ETS, Pisa 2015.
- K. Frampton, *On Reading Heidegger*, in “Opposition”, 4, 1974, pp. I-IV.
- K. Frampton, *Modern Architecture. A Critical History*, Thames & Hudson, London 1980.
- K. Frampton, *Prospect for a Critical Regionalism*, in “Perspecta: The Yale Architecture Journal”, 20, 1983a, pp. 147-162.
- K. Frampton, *Towards a Critical Regionalism: Six Points for an Architecture of Resistance*, in H. Foster (a cura di), *The Anti-Aesthetic. Essays on Postmodern Culture*, Bay Press, Port Townsend 1983b, pp. 16-30.
- P. Ginsborg, *Storia d'Italia dal dopoguerra ad oggi*, Einaudi, Torino 2006.
- M.A. Giusti, E. Godoli (a cura di), *L'orientalismo nell'architettura italiana dell'Ottocento e del Novecento*, Macchietto, Firenze 1999.
- G. Gresleri, *Le Corbusier, Viaggio in Oriente: gli inediti di Charles Edouard Jeanneret fotografo scrittore*, Marsilio, Venezia 1984.
- P.M. Guerrieri, M. Biraghi, *Post-Western Histories of Architecture*, Routledge, Abingdon 2023.
- J. Habermas, *Modernity – An Incomplete Project*, in H. Foster (a cura di), *The Anti-Aesthetic. Essays on Postmodern Culture*, Bay Press, Port Townsend 1983, pp. 3-15.
- D. Harvery, *The Condition of Postmodernity*, Blackwell, Oxford 1992.
- J.D. Hoag, *Architettura islamica*, Electa, Milano 1975.
- E.J. Hobsbawm, *Il Secolo Breve (1914-1991)* [1994], Bur, Milano 2014.
- C. Jencks, *The Language of Post-Modern Architecture*, Academy Editions, London 1971.
- P. Johnson, J. Tucker, *Middle East Studies Network in the United States*, in “MERIP Reports”, 38, 1975, pp. 3-26.
- L. Lefavre, A. Tzonis, *The Grid and the Pathway. An Introduction to the Work of Dimitris and Susana Antonakakis*, in “Architecture in Greece”, 15, 1981, p. 178.
- A.I. Lima, *L'Oriente in Carlo Scarpa*, in M.A. Giusti, E. Godoli (a cura di), *L'orientalismo nell'architettura italiana dell'Ottocento e del Novecento*, Macchietto, Firenze 1999, pp. 251-264.
- A. Loomba, *Colonialismo/Postcolonialismo*, Meltemi, Roma 2006.
- G. Mammarella, P. Cacace, *La politica estera dell'Italia: dallo Statuto unitario ai giorni nostri*, Laterza, Roma-Bari 2006.

- Mefit, *Mefit consulting engineers Roma*, Galli e Thierry, Milano 1977.
- M. Moise, *Non ancora donna, non del tutto uomo. Una lettura afrofemminista della soggettivazione politica in Frantz Fanon*, tesi di dottorato in Filosofia, Università degli Studi di Padova, 2020.
- P. Morando, *Dancing Days. 1978-1979. I due anni che hanno cambiato l'Italia*, Laterza, Roma-Bari 2009.
- P. Nicolini, *Notizie sullo stato dell'architettura in Italia*, Bollati Boringhieri, Torino 1995.
- C. Norberg-Schulz, *Genius loci: paesaggio, ambiente, architettura*, Electa, Milano 2023.
- J. Otero-Pailos, *Architecture's Historical Turn: Phenomenology and the Rise of Postmodern*, University of Minnesota Press, Minneapolis 2013.
- F. Petrini, *La crisi energetica del 1973. Le multinazionali del petrolio e la fine dell'età dell'oro (nero)*, in "Contemporanea", 3, 15, 2012, pp. 445-471.
- P. Portoghesi, *La ricerca continua*, in "Constrospazio", 4, 1975, pp. 78-79.
- P. Portoghesi, *Le inibizioni dell'architettura moderna*, Laterza, Bari 1979.
- P. Portoghesi, *Dopo l'Architettura moderna*, Laterza, Bari 1980.
- P. Portoghesi, *Postmodern. L'architettura nella società postindustriale*, Electa, Firenze 1982.
- L. Radiconcini, *Il terzomondismo in Italia: intellettuali e politici della sinistra di fronte al nuovo paradigma (1954-1968)*, tesi di dottorato, ciclo XXXIII in Studi Politici, Università degli Studi di Roma La Sapienza, 2021.
- P. Ricoeur, *History and Truth*, Northwestern University Press, Evanston 1965.
- S. Romano, *Guida alla politica estera italiana. Dal crollo del fascismo al crollo del comunismo*, Rizzoli, Milano 1993.
- E.W. Said, *Orientalismo: l'immagine europea dell'Oriente* [1978], Feltrinelli, Milano 2024.
- A. Sauvy, *Trois mondes, une planète*, in "L'Observateur", 14, agosto 1952, pp. 3-5.
- M. Scotti, *Vita di Giovanni Pirelli*, Donzelli, Roma 2018.
- E. Sessa, *L'orientalismo nell'architettura occidentale d'età contemporanea tra fascino esotico e ricerca del vero*, in G. Davì, E. Mauro (a cura di), *La casina cinese nel regio Parco della Favorita di Palermo*, C.R.I.C.D., Palermo 2015, pp. 287-310.
- L.-C. Szacka, *The 1980 Architecture Biennale. The Street as a Spatial and Representational Curating Device*, in "OASE Journal of Architecture", 88, 2012, pp. 14-25.
- L.-C. Szacka, *Criticism from Within: Kenneth Frampton and the Retreat from Postmodernism*, in "OASE. Action and Reaction in Architecture", 97, 2016a, pp. 109-119.
- L.-C. Szacka, *Exhibiting the Postmodern. 1980 Venice Architecture Biennale*, Marsilio, Venezia 2016b.
- L.-C. Szacka, *Insight: Life, Death, and Ephemerality of Postmodern Architecture*, in "Architectural Research Quarterly", 22, 3, 2018, pp. 271-274.
- M. Tafuri, *Storia dell'architettura italiana 1944-1985*, Einaudi, Torino 1986.

H. Thomas (a cura di), *Architecture in Islamic Countries. Selection from the Catalogue for the Second International Exhibition of Architecture Venice 1982/1983*, gta Verlag, Zürich 2023, https://verlag.gta.arch.ethz.ch/en/gta:book_a09b262a-5469-4487-9566-a88861b93fc4?schema:inLanguage=gta:language_3aae96f1-baeb-4b28-a0ba-837a56fc075a.

Unesco, "International social science bulletin", IV, 4 (74) / "Bulletin international des sciences sociales", IV, 4 (72), 1952, <https://unesdoc.unesco.org/ark:/48223/pf0000059694>.

M. Vaughan, *Madness and Colonialism, Colonialism as Madness. Re-Reading Fanon. Colonial Discourse and the Psychopathology of Colonialism*, in "Paideuma: Mitteilungen Kulturkunde", 39, 1993, pp. 45-55.

R. Venturi, *Complexity and Contradiction in Architecture*, The Museum of Modern Art, New York, 1966.

M. Weber, *L'etica protestante e lo spirito del capitalismo*, Sansoni, Firenze 1977.

L. Zangheri (a cura di), *Mimar Sinan: architettura tra oriente e occidente*, Alinea, Firenze 1992.

B. Zevi, *Storia dell'architettura moderna. Volume II*, Einaudi, Torino 2010.

Teoremi costruiti in legno

Allestimenti di Gehry, Krier,
Rossi, Purini & Thermes
e Gabetti & Isola
alla Biennale di Venezia
e alla Triennale di Milano

Roberto Gargiani

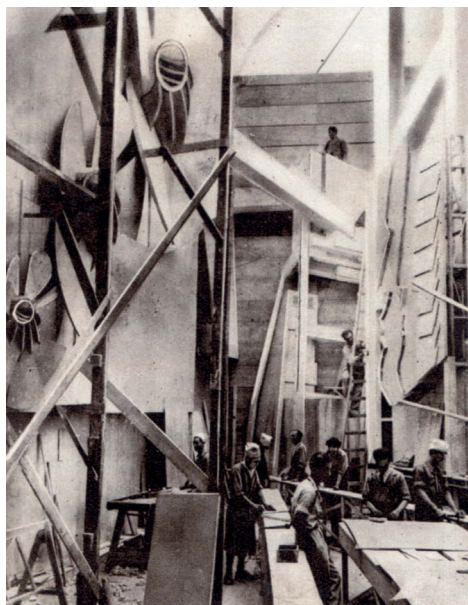
EPF Lausanne; Politecnico di Bari;
ENSA Paris-Est, Université Gustave Eiffel

Il traliccio prospettico di Gehry

La meccanica psicofisiologica per il coinvolgimento emotivo dei visitatori, nelle forme inaugurate in Italia con la “Mostra della Rivoluzione Fascista” nel decennale della marcia su Roma, traversa fasi alterne nella messa a punto dei dispositivi, passando dall’esibizione delle certezze della propaganda di regime in una “maniera architettonica scenografica”, studiata per “suscitare l’atmosfera degli anni”¹, al rispecchiamento dei piaceri illusori del boom economico italiano, alle inquietudini culturali per le sorti di una disciplina in crisi nella società del Post-Modern. I materiali si adeguano alla messa in scena delle diverse istanze ideologiche, in un trascorrere di soluzioni che vanno dal grandioso collage policromo dispiegato da Giuseppe Terragni nello spazio con il celare gli sghembi sostegni in legno al fine di immergere i visitatori in un’estasi mistica (figg. 1-2), allo spazio caleidoscopico allestito sotto la guida di Umberto Eco e

La serie degli allestimenti a vocazione retorica, realizzati in Italia dagli architetti, ha inizio con la sala di Terragni alla Mostra della Rivoluzione Fascista e prosegue nelle Biennali di Venezia e nelle Triennali di Milano dei primi anni ottanta. Il pretesto per la selezione delle opere, da quelle di Gehry e di Krier, a quelle di Rossi, di Purini & Thermes, e di Gabetti & Isola, è affidato allo studio del modo in cui il legno, materiale privilegiato negli allestimenti, abbia reagito con le intenzioni culturali degli autori, nella speranza che l’analisi possa aver prodotto qualche indizio utile per comprendere le questioni teoriche del progetto. Furono, quegli allestimenti, scintille di una disciplina in corso di profondi mutamenti, e di cui oggi si può apprezzare il senso delle diverse aspirazioni sociali, sino alla posizione espressa da Krier: “Non costruisco perché sono architetto”.

Vittorio Gregotti, luminoso come schermi televisivi e insegne pubblicitarie, e affollato dall’accumulo di prodotti di consumo. La comparsa del legno, sia nella sua essenza visibile, sia attraverso la metafora dell’albero, in alcune installazioni degli anni a cavallo del 1980, è indizio di rivolgimenti in corso conseguenti alcuni alla crisi energetica, altri a una presa di distanza critica contro la società dei consumi, e altri ancora alla ricerca di sicuri fondamenti teorici nelle mitiche origini dell’architettura.



1-2 Giuseppe Terragni, Sala O,
"Mostra della Rivoluzione Fascista",
Roma, 1932

Il successo dell'evento di Roma è replicato a Venezia con la prima Biennale d'Architettura che apre le porte alla partecipazione di architetti e critici internazionali al fine di tratteggiare un articolato bilancio sugli orientamenti in corso, dopo la scomparsa dei "maestri" e dopo il passeggero tramonto della rivolta dei "radicali". Nell'Arsenale vengono innalzate delle facciate per allestire la scenografia di una *Strada Novissima*, voluta da Paolo Portoghesi e realizzata dalle maestranze di Cinecittà. Non tutti gli autori delle facciate seguono i criteri della finzione teatrale. Frank Gehry e Léon Krier progettano le loro facciate per farne il manifesto di un genere di costruzione incardinato su una verità dei materiali tradizionali che rimanda a diverse implicazioni ideologiche per le sorti dell'architettura. Anche Aldo Rossi realizza opere alla Biennale dalle analoghe caratteristiche, ma con altre intenzioni culturali. Ognuno di loro coglie l'occasione della manifestazione di Venezia per distillare l'essenza della propria poetica e presentarla al pubblico in una sintesi da manifesto in grado di rivelare questioni percettive, istanze ecologiche e frammenti di ricordi.

Il traliccio di legno innalzato da Gehry nella *Strada Novissima* riassume nei suoi lineamenti una traiettoria di ricerca, avviata sin dalla fine degli anni sessanta, sulla possibilità di trasformare il *Balloon Frame* della tradizione costruttiva americana in un dispositivo artistico che interroghi le certezze della percezione. I piani di copertura inclinata, costruiti con carpenteria di legno, della Hay Barn di Richard e Donna O'Neill a San Juan Capistrano, California, del 1967, e della casa-studio di Roland (Ron) Davis, a Malibu, California, del 1968, hanno i lati irregolari studiati per rendere enigmatica la figura nella percezione in lontananza. Quel genere di deformazione geometrica si iscrive in una ricerca sugli illusionismi prospettici che va dai capannoni dipinti da Ed Ruscha ad architetture di Koolhaas/OMA, sino a quelle di Office KGDVS². L'ampliamento della propria casa in stile coloniale olandese, a Santa Monica, California, del 1977-1978 corona la ricerca di Gehry sul potenziale creativo di

una carpenteria frammentata in lucernari di vetrate con falde variamente inclinate, in modo da ottenere finestre prospettiche per vedute di molteplici panorami. L'invenzione di Gehry per una carpenteria della visione labirintica si rivela in tutta la sua potenza espressiva durante la notte, con le superfici vetrate stratificate di riflessi (fig. 3).

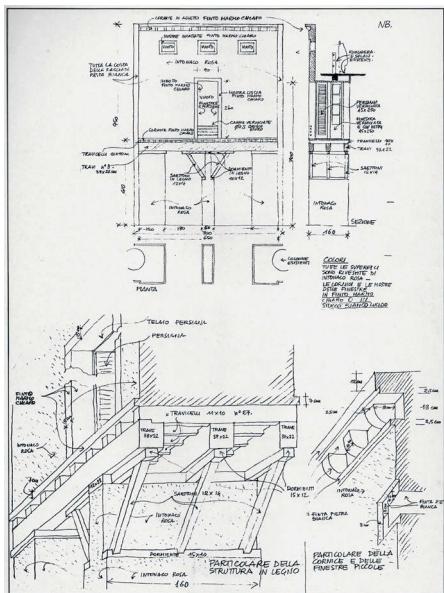
Le aste di legno vengono diversamente apparecchiate nell'allestimento per la *Strada Novissima*, ma sempre con lo scopo di trasformare la carpenteria in quadro per la visione. Nel riproporre il *Balloon Frame* che lo ha reso celebre grazie alla sua casa, Gehry adegua quella tecnica alla cultura italiana, e al quadro prospettico definito dalle file di colonne dell'Arsenale, nella Venezia dove si trovano le celebri tarsie marmoree prospettiche della Scuola Grande di San Marco (fig. 4). La decisione di montare un traliccio ligneo fa sì che la facciata diventi uno schermo visivo trasparente, che è al tempo stesso negazione della facciata per il suo essere *non-finito* e trasformazione in ideogramma teorico dei lucernari della casa a Santa Monica. Ma nel transfert del *Balloon Frame* nella laguna, la carpenteria diventa una costruzione prospettica al punto che le sue linee si palesano essere un omaggio alla tradizione rinascimentale che si era distinta proprio attraverso la scoperta della prospettiva. Le aste della carpenteria sono montate non secondo la logica del carpentiere americano, ma in modo che i controventamenti creino linee simmetriche diagonali che si dirigono verso il vuoto rettangolare aperto tra le aste, al centro di un fuoco prospettico che inquadra la finestra aperta sul fondo del muro dell'Arsenale. Nel *De Pictura*, la cui versione in italiano era stata dedicata a Brunelleschi, Alberti aveva usato l'immagine della "finestra" per spiegare il significato della prospettiva, come se un quadro costruito secondo le logiche geometriche insegnate da Brunelleschi fosse una finestra ideale aperta su uno spazio fantastico che è quello rappresentato nel quadro. Gehry sembra voler seguire il costruito teorico della prospettiva rinascimentale nel delineare la sua carpenteria in modo che le aste lascino al centro una



3 Frank Gehry, Casa Gehry, 1002 22nd Street, Santa Monica, California, 1977-1978

4 Frank Gehry, installazione nella *Strada Novissima*, Arsenale di Venezia, I Mostra Internazionale di Architettura "La Presenza del Passato", La Biennale di Venezia, 1980





5-6 Léon Krier, installazione nella Strada Novissima, Arsenale di Venezia, I Mostra Internazionale di Architettura "La Presenza del Passato", La Biennale di Venezia, 1980. Disegni, tavola pubblicata in "Controspazio", 1-6, 1980, e fotografia

finestra che in concetto è quella albertiana. Il fatto che Gehry, dopo l'installazione nella *Strada Novissima*, non componga più le aste della carpenteria secondo un disegno geometrico simmetrico, sta a dimostrare quanto quel traliccio per la Biennale fosse un suo modo di interpretare la cultura storica italiana. "I did a perspective drawing, in the country where perspective drawings started", affermerà³.

Il progetto ecologico di Krier e il tradimento di Cinecittà

Quando Krier realizza la facciata nella *Strada Novissima*, è logico che essa esprima il sistema di struttura che ormai contraddistingue il suo prototipo d'architettura collettiva: una casa di città in pietre e legno, con un portico formato dal pilone ramificato in puntoni per concorrere a sostenere la facciata. Quella facciata è disegnata per essere "alla veneziana", nei materiali, nei dettagli e nelle proporzioni. L'apertura al pianterreno evoca un "sotoportego" con i puntoni e le travi di legno. Nei documenti di progetto, la muratura è prevista in mattoni con un intonaco del colore somigliante al rivestimento in cocchiopesto delle case nelle calli. La porta-finestra con la cornice di pietra al primo piano è una rielaborazione delle misure di quelle veneziane. Il coronamento in mensole di pietra ravvicinate e contratte è quello tipico dell'edilizia veneziana. Proprio perché Krier mira a ricostruire la logica tecnica dell'architettura nei materiali tradizionali, la sua facciata è prevista in muratura vera e intonacata, con le cornici di marmo e con le altre strutture in legno di quercia. Nel disegno inviato per consentire agli assistenti di Portoghesi, Francesco Cellini e Claudio D'Amato, di sorvegliare la costruzione secondo le sue indicazioni tecniche, sono scritte a mano le precisazioni sui materiali da usare: "massive oak" per travi, travetti e puntoni; e marmo da dipingere come il "venetian marble" per le cornici di porta e finestre, per il cornicione e per le lastre che formano i capitelli dei due piloni che inquadrano la facciata all'altezza del portico⁴ (figg. 5-6). Nella lettera indirizzata a Portoghesi, Krier è categorico circa i materiali:

I send drawings and indications for the facade. The main idea is to construct a venetian facade with typical venetian elements. The cornice, the window-frames, lintels should be exactly done as most houses in Venice. It is essential that all wooden pieces be real wood (including the venetian blinds and the window frames), stained dark-oak, the walls should be the venetian red-ochre, and all typical marble pieces, floor-band, window lintels, elements of the cornice should be in off-white stucco. All this must be realized in a correct way otherwise there would be no point in the exercise⁵.

All'insaputa di Krier, la facciata viene realizzata, come quasi tutte le altre nella *Strada Novissima*, in materiali leggeri mascherati dagli abili operai di Cinecittà⁶. Consapevole del tradimento commesso ai danni del progetto teorico di Krier, Portoghesi definisce la facciata “effimera nella sostanza quanto solida e reale nel suo carattere architettonico”, con un abile slittamento degli attributi “solida e reale” dalla materia alla forma – l'esatto contrario di quanto professato da Krier⁷. Una volta varcato il “sotoportego” di Krier, i visitatori della Biennale possono osservare i fermenti sociopolitici in corso a Bruxelles, nei programmi di ricerca e nei “contre-projets” promossi dalla cerchia di Maurice Culot. Il monito di Krier nella chiusura della lettera a Portoghesi – “otherwise there would be no point in the exercise” – annuncia il destino della sua opera.

Dalle “Cabine dell’Elba” al “Teatro del Mondo” di Rossi: materia della felicità e naufragio di un sogno

Al pari di quelle di Gehry e di Krier, le opere di Rossi per la Biennale appartengono a una personale traiettoria di ricerca che trova nell'occasione offerta da Portoghesi il modo di manifestarsi in forma di assunto teorico. Il legno è il suo materiale privilegiato non perché adatto alla costruzione di una installazione effimera. I materiali spiegati nei manuali di tecnica, con le loro logiche statiche e tecniche, non sono quelli che interessano Rossi, il quale matura il credo fanciullesco che non possa esservi che



una materia capace di far scaturire dei sentimenti estremi, di morte o di felicità: costruire con la *Stimmung* sembra essere il suo modo di mettere in opera i materiali al di là delle loro qualità tecniche. Nel perseguire questo traguardo, Rossi finisce per associare al legno un sentimento che gli viene dai ricordi d'infanzia: la felicità. Costruire in legno per lui significa raccontare una favola, così come costruire in mattoni è, sempre per lui, un atto che rimanda alla presenza di un'autorità dispensatrice di sicurezza e stabilità. Il legno e il mattone possono anche rappresentare momenti diversi della vita, il primo una gaia spensieratezza giovanile, il secondo una posata attitudine verso la vita. Messi assieme costruiscono

il racconto dell'esistenza di esseri umani, e in definitiva sono frammenti mnemonici; e la memoria è il dispositivo cruciale della *Stimmung* di Rossi.

Il significato del legno viene scoperto da Rossi attraverso il ricordo degli spogliatoi per i bagnanti sulle spiagge dell'Elba, di quando trascorreva le vacanze estive sull'isola. Senza l'evocazione del sentimento del ricordo di un tempo felice, quei piccoli casotti non sarebbero potuti diventare le *Cabine dell'Elba*, il loro legno non sarebbe altro che legno, e la loro forma non sarebbe altro che quella di uno spogliatoio balneare. Le *Cabine dell'Elba* consentono a Rossi di trovare lo slancio teorico per tradire uno dei fondamenti della prima fase del suo Razionalismo Esaltato: la copertura piana (fig. 7). Quell'assioma lascia il posto al tetto a falde in forza della scoperta di un archetipo che non viene preso dalla fonte celebrata nella teoria dell'architettura e resa attuale nel 1972 dal libro *La casa di Adamo in Paradiso*⁸. La data del 1973 del disegno di Rossi intitolato *Le Cabine dell'Elba* è testimonianza cronologica decisiva per comprendere la tendenza nel dibattito internazionale verso la ricerca dell'archetipo, dopo il libro di Joseph Rykwert. Nel disegno, Rossi raffigura a colori ventidue cabine accatastate come in una veduta di città per bambini⁹. Le cabine terminano con lo stesso tetto a due falde, tranne quattro che sono coperte con una volta a botte. Le cabine sono a strisce di due colori alternati. Il colore non è quello unito degli spogliatoi dell'Elba, ma sottolinea il sistema tecnico fondativo della piccola capanna rustica di Rossi: le assi di legno. Quando disegna *Le Cabine dell'Elba*, Rossi è impegnato al progetto, nel 1973, della villa con padiglione sulle ripide pendici delle colline boschive di Borgo Ticino, impostata su alti pali metallici che trascrivono il sistema delle palafitte in uso nelle "capanne dei pescatori" lungo laghi o fiumi – "una tipologia senza storia", come la definisce¹⁰. Dato che *Le Cabine dell'Elba* sono diventate, prima ancora che archetipi di costruzione, dei dispositivi mnemonici per far scaturire il sentimento della "felicità", allora esse divengono

il modello per un'opera che mette in scena casette in forma di capanne addossate e disposte attorno a una grande casa comune. Il progetto per la Casa dello Studente a Chieti, redatto nel 1976 da Rossi con Gianni Braghieri, è il primo diretto transfert delle *Cabine dell'Elba* in architettura. “[...] il progetto di Chieti era basato sulla felicità”, affermerà Rossi¹¹. Benché quelle cabine-case possano essere costruite anche in legno, mentre la grande casa comune è raffigurata in mattoni, la questione dei materiali e delle loro verità è secondaria rispetto alla *Stimmung* del complesso. “L’indicazione dei materiali serve per un preventivo circostanziato ma rimanda alla possibilità di uso di ogni tecnica o materiale del mercato locale”, si legge nella relazione del progetto¹². Del legno delle *Cabine dell'Elba* è rimasta l’essenza simbolica decisiva per la costruzione mnemonica di Rossi: le fasce bicrome.

Le prime apparizioni nell’opera di Rossi di un volume monumentale dalle facciate analoghe a quelle delle *Cabine dell'Elba* risalgono al 1977. Per “Roma Interrotta”, nella tavola del progetto di Rossi e Braghieri *Ricostruzione delle Terme Antoniane e dell'antico acquedotto* figura una Tea House nella forma di un volume ottagonale derivato dal Battistero fiorentino, compresa la copertura a spicchi triangolari. Le facciate sono contraddistinte da linee verticali che non possono che essere riferite al legno tipico delle *Cabine* di Rossi. Nello stesso periodo, tra il 1976 e il 1977, Rossi e Braghieri, assieme a Carlo Aymonino, propongono un museo analogo a quel Battistero, per il concorso del Centro Direzionale di Firenze. In schizzi di studio, le facciate del volume ottagonale sono nuovamente rigate da linee verticali allusive a una costruzione di legno. Nei disegni finali, i muri sono previsti in “pietra”, mentre i solai, le gallerie e la scala con gli ascensori sono in profilati industriali di metallo, con le falde del tetto cuspidato in rame¹³.

È sullo sfondo dei progetti per Roma e Firenze che matura l’idea dell’opera proposta da Rossi nel quadro della Biennale a Venezia: il *Teatro del Mondo*, che viene messo in acqua nel novembre 1979 per iniziativa del Settore Teatro diretto da Maurizio Scaparro

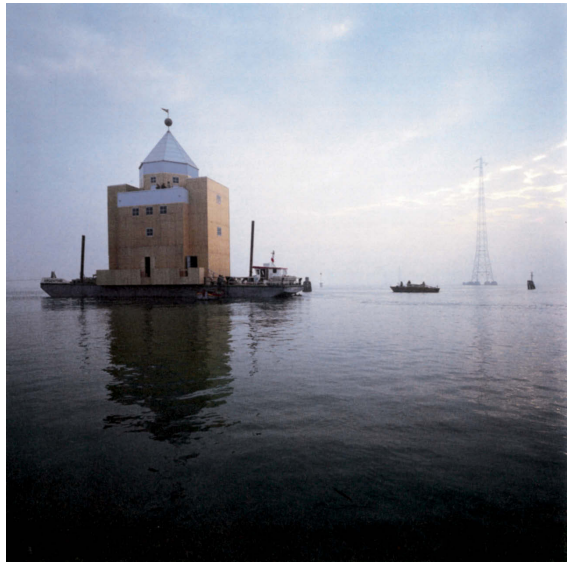
e del Settore Architettura di Portoghesi. Nel *Teatro del Mondo* la questione del legno riguarda la natura dell'opera e non tanto la sua leggerezza per il galleggiamento o la sua esistenza effimera. Il teatro, nell'accezione di Rossi, non può che essere un sistema ligneo come quello del Teatro di Parma, del Teatro Olimpico di Palladio e Scamozzi, del Teatro Anatomico a Pavia e dei vari teatri galleggianti per Venezia, da quello di Rusconi al *Teatro del Mondo* di Scamozzi. Tuttavia il *Teatro del Mondo* di Rossi appartiene a quella genealogia solo per via del materiale, al punto che si può affermare che il concetto, e non il "tipo", di teatro, viene messo in scena attraverso il legno (fig. 8). Nessun teatro, né stabile, né provvisorio, né galleggiante, possiede la forma di quello di Rossi che con quell'opera ha deliberatamente distrutto ogni "tipo", ogni regola di rappresentazione scenografica e ogni legge dell'acustica stabiliti nel corso dei secoli. I posti per gli spettatori, il palcoscenico, le quinte scenografiche: tutto il sistema ligneo, non di rado mascherato da pitture e stucchi, e che nei secoli dopo l'antichità aveva accolto il teatro costituendone la sua essenza cartilaginosa, va in scena nel *Teatro del Mondo* attraverso la sua memoria resa possibile grazie al legno. Lo straniamento del *Teatro del Mondo* deriva dalla sua forma geometrica chiusa e composta come quella di un Battistero in muratura, per nulla analoga alle aeree costruzioni galleggianti nei canali della Venezia cinque-seicentesca. La scelta dei volumi, la loro combinazione e i loro rapporti lasciano trasparire non il "teatro" bensì una scamozziana "idea generale di architettura". La spiegazione di Rossi a proposito del progetto è emblematica del cristallizzarsi, in quello che è detto *Teatro del Mondo*, di figure a lui care, viste in varie parti del mondo e rimontate in una combinazione da "teatrino scientifico" della memoria:

La sua struttura non poteva che essere in legno e non certo solo per il tempo della costruzione, ché il legno è materiale solidissimo e forte nel tempo. Ma perché è legato all'architettura di questo teatro non in un senso funzionalistico

(anche e certamente), ma perché esprime questa architettura: le barche di legno, il legno nero delle gondole, le costruzioni marinare. Nel Maine, sulla costa settentrionale americana, vi sono ancora meravigliose e altissime costruzioni di legno, gli antichi fari, il lighthouse che è più propriamente la casa della luce che osserva ed è osservata. Infine il teatro, stabile o provvisorio, era una grossa opera di carpenteria appena mascherata dagli ori e dagli stucchi¹⁴.

Nei documenti precedenti la costruzione del *Teatro del Mondo* non figurano i tubi metallici dell'impalcatura usati come scheletro da impiallacciare con le assi di legno. In una descrizione iniziale, Rossi fa riferimento alla "struttura" da realizzare in legno ("non so se e come questo teatro o teatrino veneziano sarà costruito", scrive¹⁵). Portoghesi ricorda che la struttura era prevista in legno, e che il ricorso ai tubi metallici si era imposto per fare economie di denaro e tempi di esecuzione¹⁶. L'originaria carpenteria di legno avrebbe

⁸ Aldo Rossi, *Teatro del Mondo*,
Settori Teatro e Architettura,
La Biennale di Venezia, 1979-1980



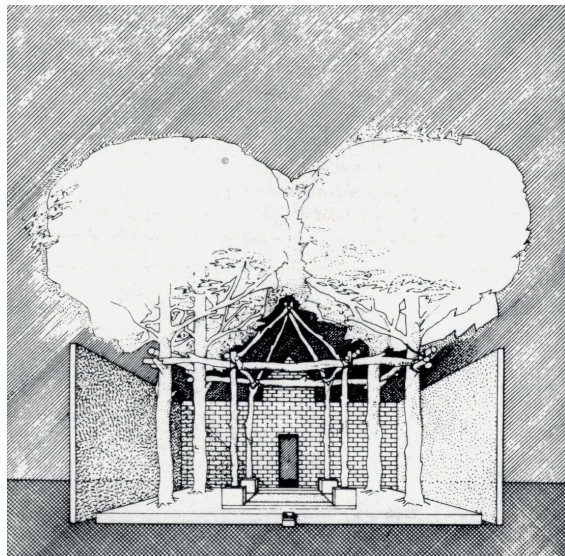
conferito all'edificio l'autorevolezza di una costruzione massiva, sebbene galleggiante, e quindi in grado di rivaleggiare con quella in muratura di chiese e palazzi della laguna. La massa di legno si sarebbe erta orgogliosa contro quelle in pietra d'Istria di Palladio, Longhena e Sansovino. Il *Teatro del Mondo* avrebbe potuto presentarsi nelle sembianze di un edificio all'antica, autentico nell'accezione di costruzione di legno ancestrale, senza le gracili ossature metalliche che hanno ridotto quel legno a maschera. Tuttavia Rossi non è animato dall'attitudine rigorista di Krier verso i materiali della tradizione costruttiva, perché la sua architettura mira a far rivivere le sembianze di un'immagine sepolta nella memoria. Così il disegno di Rossi nella fase della costruzione è costretto a farsi figura fragile; né Rossi rilascia indizi circa un'intenzione diversa da quella di mirare al traguardo della sola consistenza dell'immagine; né fa trasparire un sentimento di rimpianto o di tradimento dell'idea originaria. Un suo studio per la decorazione a fasce bicrome rosa e celeste, stese secondo l'andamento delle assi, lascerebbe presupporre il desiderio di farsi partecipe della festosità cromatica veneziana attraverso la memoria delle sue *Cabine dell'Elba*¹⁷, anche se per comprendere appieno il significato di quello studio occorrerebbe sapere se esso è stato eseguito prima o dopo la decisione di usare i tubi metallici dell'impalcatura. Il progetto esecutivo passa nelle mani della Ponteggi Dalmine, la quale trasforma l'opera in un impalcato da cantiere avvolto da assi di legno. A Rossi non resta che dorare i nodi tra i tubi per trasformarli in decorazioni analoghe a quelle delle chiese in pietra dipinta, o dei teatri. Il legno non appare nel suo colore naturale, ma viene dipinto di giallo (e non più a strisce), mentre con la pittura celeste vengono create delle alte fasce di coronamento che introducono al colore della lamiera zincata del manto di copertura.

Il fiero senso originario dell'opera è andato irrimediabilmente perduto. È lo stesso destino che attende, pochi mesi dopo il varo del *Teatro del Mondo*, la costruzione della facciata di Krier per la stessa Biennale dove i materiali da lui previsti sono

ridotti a maschere. Entrambi i casi di Rossi e Krier lasciano intravedere quale sarebbe stata la fine delle visioni poetiche e delle aspirazioni rigoriste dei principali architetti europei impegnati a ridefinire i fondamenti di una nuova architettura, con la differenza che Rossi si lascia trasportare dagli eventi senza troppi rimpianti verso il naufragio del sogno. Solo per via degli esiti della costruzione del *Teatro del Mondo*, la critica a quell'“oggetto pago della sua inessenzialità”, scritta da Tafuri in *Aldo Rossi a Venezia*, appare fondata: Rossi “non insegue più il mito dell'“origine””¹⁸. Invece proprio su quella origine si incardina con ostinazione il ragionamento di Krier, che non a caso sconfinava nell'ecologia, mentre quello di Rossi si perde in un “collage di memorie” (per riprendere sempre la critica di Tafuri). Immagine e materiale: in questa dialettica sta racchiusa la sfida lanciata da Krier, e sul quel fronte avviene la ritirata di Rossi dalle barricate per un nuovo Razionalismo di sostanza ecologica, e prende avvio il suo successo internazionale. Le installazioni di Rossi e Krier alla Biennale annunciavano tutto questo.

Il “Teatrino Scientifico” di Purini e Thermes, o dell'enigma del legno prima e dopo il “Teatro del Mondo”

Mentre la fugace apparizione in Italia della costruzione prospettica di Gehry e dell'impegno ecologico di Krier non lascia che tracce effimere, di contro il racconto di Rossi andato in scena con le *Cabine dell'Elba* e il *Teatro del Mondo* appartiene a pieno titolo a una cultura italiana impegnata a riflettere sulla storia dell'architettura e sulle origini dell'atto del costruire. In disegni di Franco Purini della fine degli anni settanta, il tetto a due falde e l'albero ricorrono con frequenza, sullo sfondo della presenza della mitica capanna. Tuttavia soltanto nel progetto per il “completamento del mattatoio e la ricostruzione della casa romana”, al Testaccio di Roma, risalente al 1979 e fatto con Massimo Fazzino, Purini arriva a rendere evidente, senza ancora esplicitarlo, come il nucleo teorico della sua capanna e del suo albero vada individuato nel disegno del frontespizio dell'*Essai sur l'architecture*. Purini prevede un parco tematico congegnato



9 Franco Purini, con Massimo Fazzino, *La capanna*, progetto di completamento del Mattatoio e ricostruzione della Casa Romana, 1979

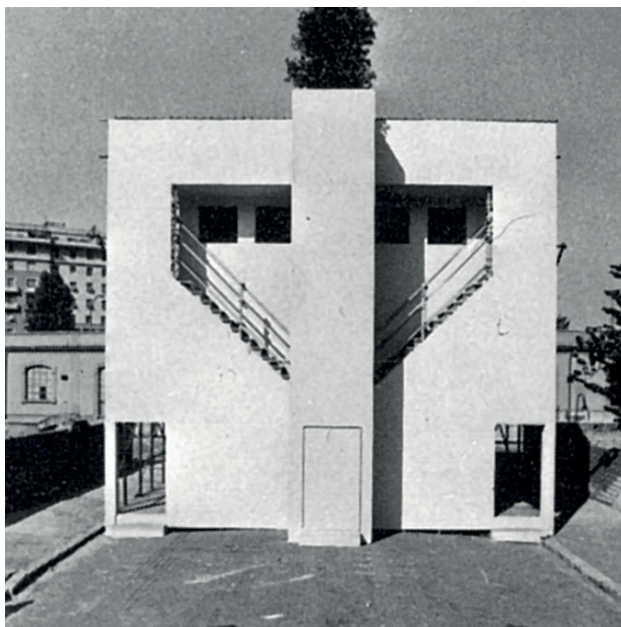
come le pagine di un trattato, dove non può mancare quella che, dopo il saggio di Rykwert, si è nuovamente imposta quale figura archetipa nell'architettura contemporanea. Nel disegno prospettico intitolato *La capanna*, per un recinto tematico al Testaccio, Purini mette in scena la propria interpretazione critica del frontespizio dell'*Essai* in cui già tratteggia, benché in forma grafica, la risoluzione della contraddizione, che lo stesso Purini rileverà in uno scritto successivo, di una capanna "colta in una fase 'intermedia' nella quale la sua distinzione dagli elementi naturali non è ancora definitiva [...]"¹⁹ (fig. 9). La capanna di Purini non ha, come quella del frontespizio di Laugier, le travi del tetto disposte sui quattro alberi a formare due falde e due frontoni. Quella disposizione, che coincide con il modello delle *Cabine dell'Elba* di Rossi, potrebbe essere stata ritenuta illogica da Purini per una pianta quadrata, stando alla sua ricostruzione in cui i quattro tronchi diagonali si diramano dai quattro tronchi verticali infissi ai vertici della pianta quadrata, per riunirsi lungo il centro geometrico, senza originare alcun frontone (ma in altri disegni di sue capanne

teoriche, Purini proporrà altre soluzioni tecniche). Nel recinto di Purini figurano i quattro alberi del frontespizio dell'*Essai* affinché l'installazione possieda la forza teorica del confronto con le ipotesi di Laugier; ma l'ossatura essenziale della capanna di Purini è indipendente dagli alberi e riunita a essi soltanto da quattro tronchi orizzontali che sono indispensabili per la messa in scena del mitico frontespizio con la correzione della "distinzione" tra tronchi tagliati ed "elementi naturali".

La capanna viene progettata in un anno emblematico per il ruolo che il modello di Laugier sta assumendo nell'opera di Purini. Tra il 1979 e il 1980, grazie a due installazioni provvisorie a Roma e Venezia, Purini e Laura Thermes si misurano con un genere di costruzione a vocazione metaforica, in entrambi i casi dipendente da una ricerca di principi fondativi per il progetto contemporaneo – dei veri e propri teoremi sull'origine dell'architettura. Per la terza edizione dell'Estate Romana promossa da Renato Nicolini nel 1979, Purini e Thermes, con Ugo Colombari, Giuseppe De Boni e Duccio Staderini, realizzano il *Teatrino Scientifico* in via Sabotino, oltre ad altre opere provvisorie. Il soggetto e la costruzione del *Teatrino Scientifico* anticipano un'altra opera provvisoria, il *Teatro del Mondo* di Rossi (figg. 10-11). Per alcuni motivi messi in scena, il *Teatrino Scientifico* è anche la prefigurazione dell'installazione di Purini e Thermes lungo la *Strada Novissima*. Il richiamo al *Globe Theater*, suggerito da Purini²⁰, serve a comprendere quanto la precarietà dell'opera, lignea, nel caso della costruzione di Shakespeare come poi anche di quella di Rossi, non intacchi il disegno del *Teatrino Scientifico*.

L'opera di Purini e Thermes per l'Estate Romana è realizzata con la struttura in tubi metallici dei ponteggi da cantiere e con le assi di legno che formano le pareti lisce e dipinte di bianco, per potersi presentare in una veste astratta (il *Teatro del Mondo* verrà costruito con una tecnica simile). Lo strato di vernice steso sull'assito è indispensabile all'annullamento del potere espressivo del legno al quale Purini preferisce non concedere di appartenere al catalogo della costruzione, se non per il suo

essere l'albero delle origini da cui tutto è stato generato. È logico per l'architettura di Purini che il materiale del *Teatrino Scientifico* debba restare indicibile, al fine di poter mettere in scena l'idea senza essere distratti da alcuna intessitura costruttiva. I ritagli quadrati sono praticati lungo l'assito delle pareti attorno alla cavità teatrale cubica con la geometria di una griglia che viene offerta agli spettatori per affacciarsi a contemplare il concetto stesso di abitare collettivo, come se fossero alle finestre di un edificio del Razionalismo Esaltato. Il *Teatrino Scientifico* rivela di essere una scena del vivere in comune che non a caso Carmelo Bene ritiene inadatta alla recitazione individuale. L'accesso alle due scalinate ritagliate nella facciata del *Teatrino Scientifico* genera una torre a pianta quadrata che viene addossata al volume cubico per diventare l'alto podio dell'albero d'arancio messo alla sommità. È questo il motivo simbolico ormai



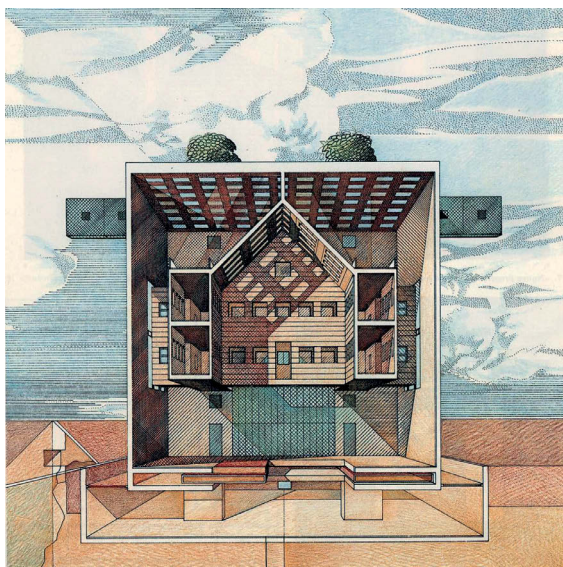
10-11 Franco Purini, con Ugo Colombari, Giuseppe De Boni, Duccio Staderini, Laura Thernes, *Teatrino Scientifico* per il Parco Centrale, Architetture effimere per l'Estate Romana, 1979 (Roma, Archivio Franco Purini, Laura Thernes)



diventato cruciale nell'opera di Purini. Il sistema teorico e formale di Purini e Thermes ha raggiunto una complessità tale da poter essere tradotto nell'ideogramma allestito nella *Strada Novissima*. Dopo la costruzione del *Teatrino Scientifico*, nei disegni sulla casa originaria eseguiti da Purini nel corso del 1980 in forma di capanna rustica o di casa infantile talvolta riappaiono alcuni lineamenti sperimentati in quell'opera²¹; lo stesso spazio introverso della scena definita dalle pareti traforate rivive nella tavola intitolata *La casa capovolta*²².

A seguito della realizzazione del *Teatro del Mondo* di Rossi, Purini e Thermes tornano a considerare il *Teatrino Scientifico* per proporre delle declinazioni che tengano anche conto dell'effetto del legno ricercato da Rossi nell'opera per Venezia. Il *Nuovo progetto per un teatro*, messo a punto nel 1980, discende da una revisione critica del *Teatrino Scientifico* dell'Estate Romana, fatta alla luce della costruzione in legno del *Teatro del Mondo* (fig. 12). La macchina teatrale congegnata da Purini e Thermes si avvicina a quella del Teatro Olimpico di Palladio e Scamozzi per i materiali della rappresentazione incentrata sull'idea di architettura, non certo nel rapporto tra attori e spettatori. Ma il ragionamento di Purini e Thermes sul materiale si fa complesso rispetto sia alla certezza delle finzioni di un Palladio o uno Scamozzi, sia all'astrazione senza eccezioni sperimentata nel *Teatrino Scientifico*, sia ai giochi mnemonici inscenati da Rossi con il *Teatro del Mondo*. Nel vuoto del grande cubo riproposto da Purini e Thermes sta sospesa la scenografia fissa della casa originaria, con anche il tetto a due falde. Le linee del disegno suggeriscono una costruzione con assi apparecchiate in orizzontale e con il legno lasciato a vista. La macchina teatrale di Purini e Thermes mette in scena il teorema di Laugier sull'origine dell'architettura, secondo una modalità che discende da quanto già proposto in *La capanna* al Testaccio. Il loro grande cubo mostra volti diversi, secondo un sofisticato gioco di mascheramenti e verità, di rivestimento a stucco liscio e carpenteria di travi e assi a vista, reso visibile da linee di separazione spezzate. Nel progetto per il nuovo

teatro riaffiorano alcune tensioni tra ossatura, tamponamento e rivestimento portate da Terragni a livello teorico insuperato nella Casa del Fascio – un’opera cara a Purini. Mentre Terragni tesseva l’elogio del regime fascista nel declinare il proprio ragionamento sull’evidenza o meno degli elementi della costruzione del suo cubo, da parte loro Purini e Thermes si affidano, per inventare la dialettica tra gli stessi elementi nel loro cubo, al concetto di casa originaria racchiuso in ogni edificio, anche in un teatro. Al regime Terragni aveva offerto il credo in un solido blocco di fondazione; le fragili e inquiete speranze degli intellettuali più avvertiti vengono rappresentate da Purini e Thermes con la messa in scena della casa delle origini, nel momento storico in cui la società italiana sta sospesa tra il compimento della propria costruzione post fascista e le prime macerie della sua imminente rovina.



12 Franco Purini, Laura Thermes,
Nuovo Progetto per un Teatro, 1980,
sezione prospettica



13 Franco Purini, Laura Thermes, installazione nella *Strada Novissima*, Arsenale di Venezia, I Mostra Internazionale di Architettura

“La Presenza del Passato”, La Biennale di Venezia, 1980 (Roma, Archivio Franco Purini, Laura Thermes)

Variazioni sul frontespizio di Laugier

Se si ripercorrono le traiettorie di ricerca di Purini e Thermes, allora si potrà constatare come la loro installazione alla Biennale di Venezia del 1980 sia stata congegnata con uno spessore spaziale tale da poter essere attraversata nella contemplazione di elementi costruttivi primordiali che sono stati riuniti in una *summa* teorica sulle origini dell'architettura; e si potrà anche capire meglio il ruolo preminente attribuito all'evocazione dell'albero e quindi l'eccezionalità della capanna di Purini rispetto a quella degli epigoni di Rykwert (fig. 13). Anziché essere una delle varie facciate della *Strada Novissima*, l'installazione è la trascrizione dell'accesso difficoltoso alla teoria in corso di definizione per una nuova razionalità che sia capace di trascinare le invenzioni otto-novecentesche, rappresentate dai tralicci reticolari, nell'alveo del mito delle origini senza alcuna nostalgia – quegli stessi tralicci sono scomposti per rivelare la figura archetipa del tetto della casa originaria. Il materiale su cui si fonda il mito delle origini non può essere convocato nell'installazione, se non attraverso la sua trascrizione in un modellato scultoreo spinto al dettaglio della rappresentazione della corteccia, affinché l'astratto cilindro rizzato nel varco di accesso dichiari al visitatore la propria origine nell'albero (un modellato che lascia trasparire il desiderio di rizzare un vero e proprio tronco). Sempre più la "facciata" di Purini e Thermes nella *Strada Novissima* appare un discorso figurativo congegnato come il retablo spaziale per la comprensione critica della teoria dell'architettura. In fondo, la contaminazione di modelli sulle origini serve a portare la "figurazione a livelli di impenetrabilità che non sono più razionalisti", come lo stesso Purini aveva scritto nel 1968 a proposito di due progetti di Terragni²³.

Il frontespizio dell'*Essai sur l'architecture* prende una consistenza scultorea nell'installazione di Purini e Thermes lungo la *Strada Novissima*. Laugier si conferma essere diventato per loro il teorico di riferimento al fine di riconsiderare, attraverso lo scheletro di tronchi della capanna

nella versione del frontespizio priva di chiusure, il valore storico dell'ossatura contemporanea. Non pochi sono i passi negli scritti di Purini, e le figure nei suoi disegni, dedicati a dimostrare questa continuità teorica. “La Maison Domino ha costruito la Roma residenziale degli ultimi vent’anni. Il fatto che nel nostro caso parli il romanesco o gli altri dialetti imbastarditi degli immigranti a Roma, non deve farci dimenticare la sua discendenza dalla ‘capanna primitiva’ nella sua declinazione gallica, da Laugier a Le Corbusier”, afferma nel 1981²⁴.

L’allestimento sulla “conoscenza” di Gabetti & Isola

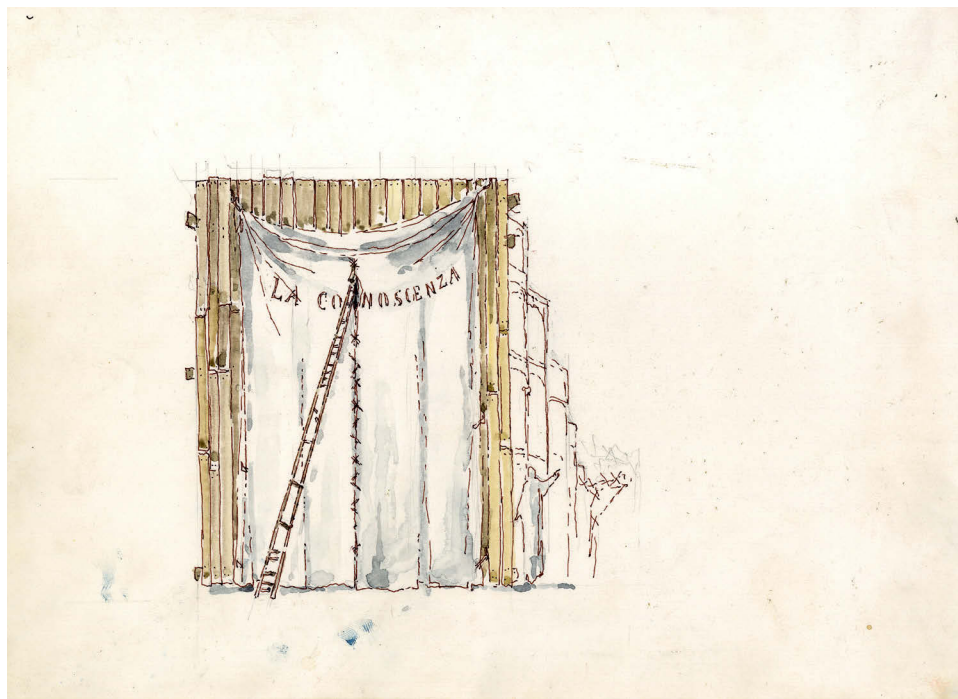
Il legno nella forma di impalcati è il materiale della messa in scena di Roberto Gabetti e Aimaro Isola, nel quadro della XVI Triennale di Milano tenutasi dal dicembre 1979 al gennaio 1982, della “conoscenza” in architettura, vista quale sapere tecnico da cantiere edile. Quella conoscenza è da contrapporre all’“idea” rappresentata nell’allestimento di Rossi alla stessa Triennale, e alla “parata dell’architettura” di “facciate” della *Strada Novissima*²⁵ (figg. 14-15). Nel presentare la successione delle trasformazioni tecniche del cantiere edile italiano, il percorso storico dell’allestimento di Gabetti e Isola si snoda attraverso puntoni e assi assemblati come nei ponteggi dei cantieri, per condurre i visitatori attraverso una sequenza di pannelli con riproduzioni di sezioni tratte da manuali otto-novecenteschi. Impalcature lignee da cantiere e sezioni costruttive vengono esibite in atto di critica ironica alle maschere di facciate allestite nella *Strada Novissima*, per quanto le opere di Gehry o di Krier contenessero indicazioni per una verità dei materiali e della tecnica analoghe a quelle adesso rappresentate da Gabetti e Isola. Il percorso da cantiere inscenato in *Architettura Conoscenza* ha inizio con un *Decorated Shed* formato da un telo inchiodato su un assito di legno, e montato per creare un panneggio da sipario barocco, con una scala a pioli appoggiata a indicare, come una freccia simbolica, il titolo dell’allestimento; poi si penetra nelle reti dei condotti visibili attraverso le sezioni, in un percorso teorico

contro ogni facciata, e in una “storia della tecnica” che è “storia della casa”²⁶. I visitatori si aggirano tra gli sghembi sostegni in legno delle nude e rudimentali impalcature a vista, senza più né le maschere della *Strada Novissima*, né la retorica spaziale inscenata da Terragni.

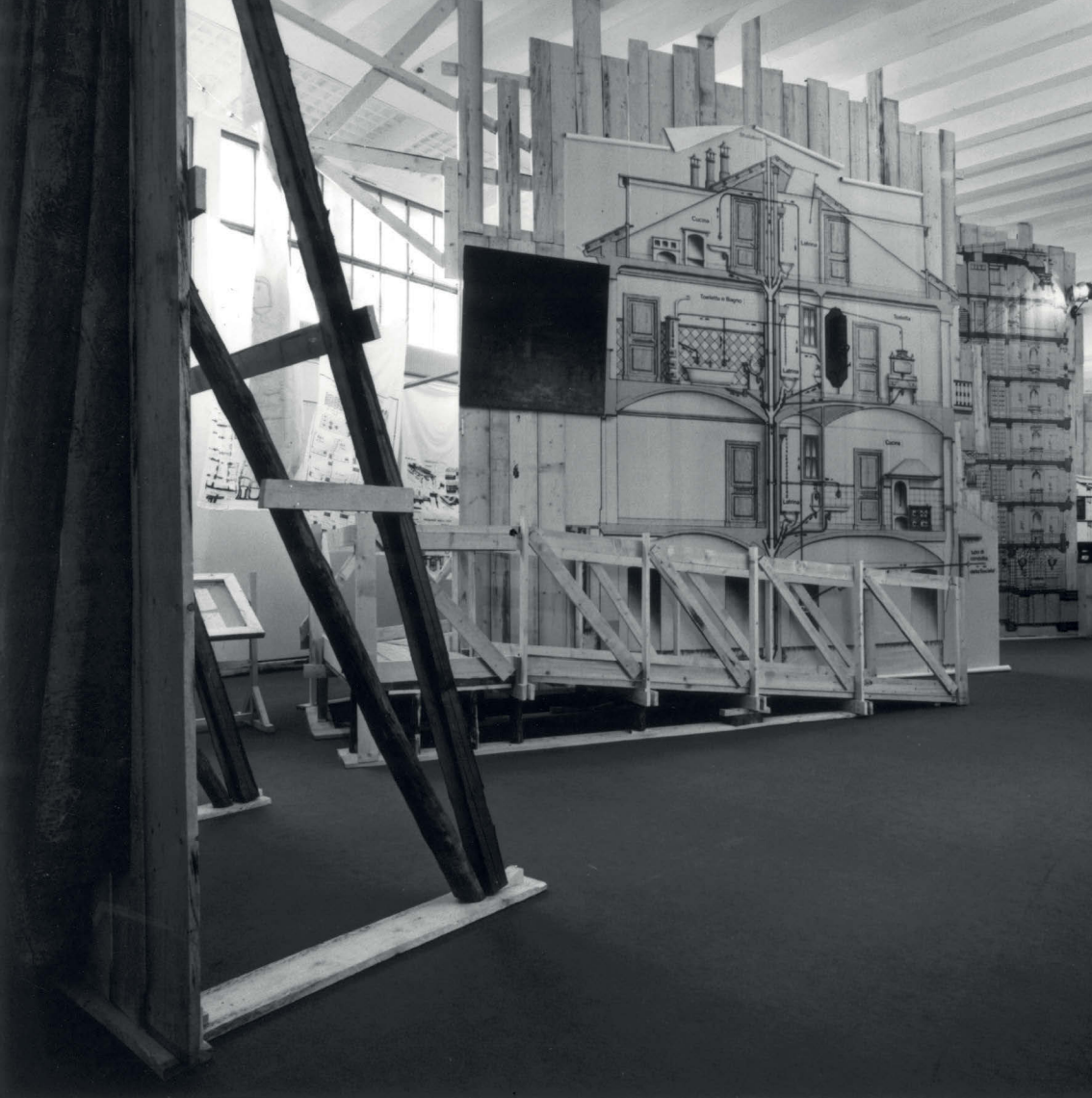
Un nuovo “Danteum”: trascrizione spaziale del saggio di Laugier

Dopo l’installazione nella *Strada Novissima*, a Purini e Thermes si presenta un’altra occasione per tornare a proporre un’interpretazione del mito delle origini dell’architettura. Per iniziativa di Georges Teyssot, la XVII Triennale di Milano viene dedicata al *Progetto Domestico*, presentato nella dimensione storica, attraverso saggi che vanno dai saloni cerimoniali alla sala da bagno, e nella dimensione del progetto contemporaneo, attraverso il coinvolgimento di architetti internazionali chiamati a prendere posizione su un tema assegnato a ciascuno di loro da Teyssot con Mario Bellini. Nella copertina del volume dedicato ai saggi viene pubblicato il disegno di Jean-Jacques Lequeu *L’intérieur de la laiterie*, perché configurato alla stregua di una capanna primitiva in tronchi di legno, ma talmente alterata rispetto ai modelli teorici di ascendenza vitruviana da apparire surreale. Il convitato di pietra degli organizzatori della Triennale è Rykwert per via della sua *Casa di Adamo in Paradiso*. L’esordio del saggio di Teyssot chiama in causa il titolo del celebre saggio di Rykwert senza nominarne l’autore: “Una riflessione sulla cultura della casa dell’uomo occidentale potrebbe iniziare con la casa di Adamo in Paradiso, se non fosse che Adamo non solo non aveva alcuna casa in Paradiso, ma neppure sentiva la necessità di averla”²⁷.

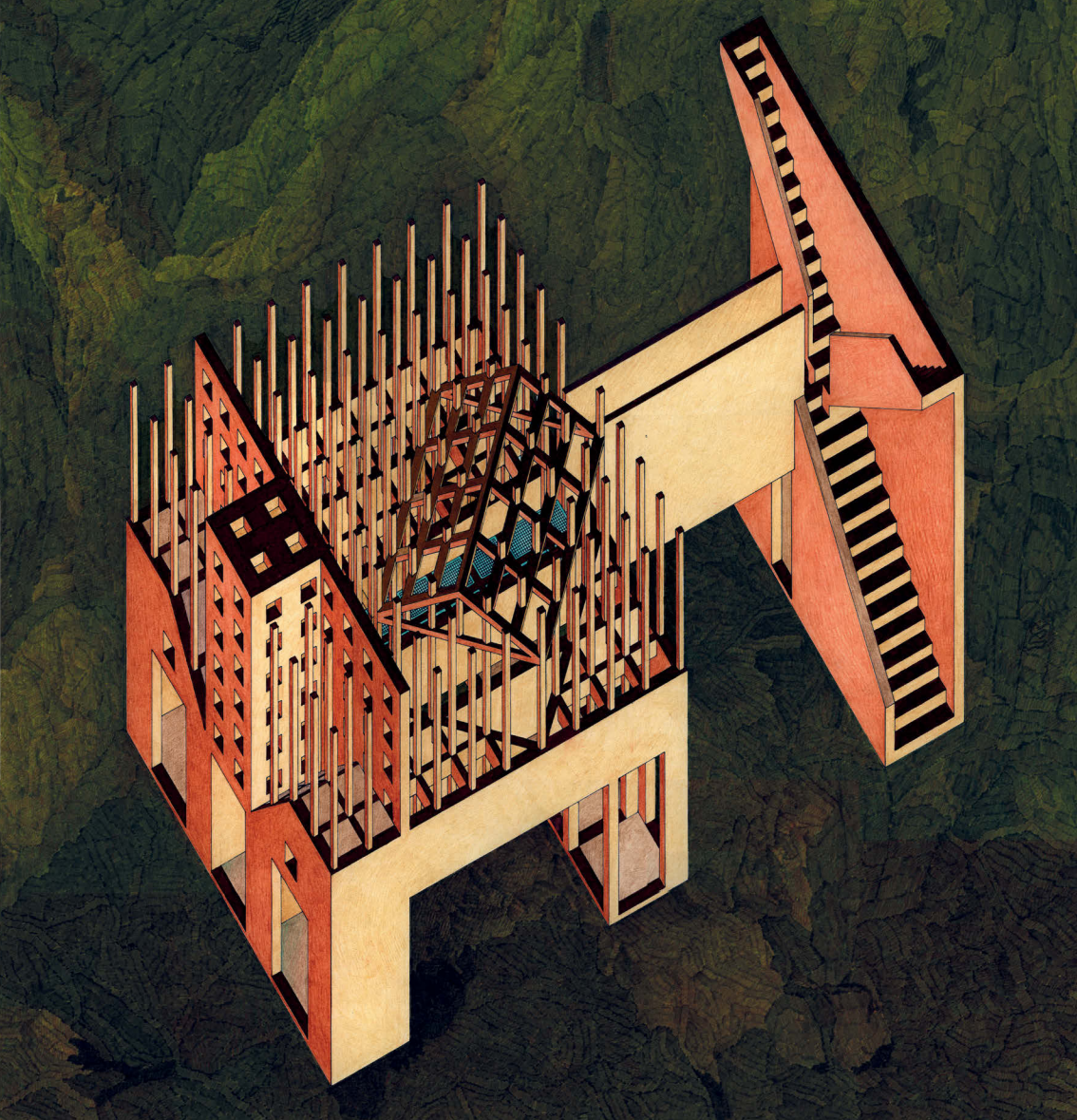
È logico che a Purini e Thermes sia assegnato un ruolo preminente nell’allestimento della Triennale, se si considerano le ormai numerose declinazioni proposte in loro progetti e disegni della capanna rustica, e il recente saggio di Purini sul frontespizio di Laugier. A introdurre il percorso attraverso la mostra viene eretta l’installazione intitolata *La Capanna*



14-15 Roberto Gabetti, Aimaro
Isola, *Architettura Conoscenza*,
installazione, XVI Triennale di
Milano, 1981-1982, disegno di studio
e veduta (Torino, Archivio Isola;
fotografia di Matteo Piazza)



Primitiva, che costituisce un altro episodio della costruzione spaziale ispirata al frontespizio dell'*Essai*, dopo quelli per il Testaccio, l'Estate Romana e la *Strada Novissima* (fig. 16). *La Capanna Primitiva* è dedicata ad accogliere alcune illustrazioni sette e ottocentesche della capanna originaria discussa nella trattatistica, oltre a proporre una rappresentazione concettuale: un'installazione congegnata per immergere il visitatore nelle pagine di un trattato, secondo un'ispirazione creativa analoga a quella dell'allestimento di Terragni per la "Mostra della Rivoluzione Fascista". Il centro teorico scelto a fondamento dell'installazione di Purini e Thermes risiede nell'imponderabile concetto della metamorfosi che da sempre aveva costituito il principio creativo incarnatosi nel mito della capanna. Quella metamorfosi viene eletta a presupposto teorico per inventare un dispositivo spaziale in grado di accompagnare il visitatore nel cuore di una teoria che ha ritrovato una sua attualità nella crisi ultima del razionalismo. L'installazione diventa complessa anche perché quella teoria riguarda l'origine non solo della capanna fattasi casa e poi tempio (era questo il tema inscenato da Purini e Thermes alla Biennale di Venezia), ma investe anche la costruzione della città, sempre secondo la teoria di Laugier. Per inscenare alla Triennale il teorema di Laugier alla scala della città, Purini e Thermes inventano quella che definiscono una "macchina rievocativa" articolata in scene ricomprese in una forma cubica a pianta quadrata, come lo era la "Petite cabane rustique": la foresta, la capanna, le case e la strada. Le parti sono riunite in modo che vi sia un trascorrere del visitatore da un tema all'altro per scorgerne le connessioni concettuali nella forma di elementi visibili (quindi un'architettura che si può leggere come le pagine di un trattato). Due rampe di scale posizionate a debita distanza dal congegno a pianta quadrata completano la "macchina rievocativa" della *Capanna Primitiva*, facendo riapparire alcuni tratti del *Teatrino Scientifico* e del *Nuovo progetto per un teatro*. Nel percorso processionale attraverso l'installazione, il visitatore si imbatte in sacre stazioni con tabernacoli decorati dalle figure iconiche



16 Franco Purini, Laura Thermes,
La Capanna Primitiva, installazione
per il *Progetto Domestico*,
XVII Triennale di Milano, 1986

tra cui spicca il frontespizio dell'*Essai sur l'architecture*. Il punto di effetto più sensazionale della dimostrazione inventata da Purini e Thermes è quando il visitatore attraversa lo spazio tra la coppia di case separate dalla strada, perché da sotto il soffitto vede spuntare i pali della foresta da cui tutto ha origine, secondo la narrazione di Laugier. “I ‘tronchi’ degli alberi scendono sino alla quota +2,50: è possibile quindi dal basso vedere la loro ‘radice’ omessa”, spiegano Purini e Thermes²⁸. Alla sommità delle rampe di scale, il visitatore può contemplare dall’alto la foresta di pali, la capanna e la quinta muraria urbana traforata da finestre. La macchina rievocativa possiede i tratti di un’installazione scenica alla Vesnin, ma trascritta nei lineamenti di una geometria da Razionalismo Esaltato. Nessuna delle rappresentazioni secolari del mito della capanna primitiva aveva assunto la forma complessa inscenata da Purini e Thermes. Le stesse contemporanee trascrizioni in opere concrete non vanno oltre la forma letterale del tempietto innalzato con tronchi d’albero. Semmai va di nuovo ricordato Terragni, che aveva congegnato il *Danteum* in modo da trascrivere il poema di Dante in una macchina rievocativa traversata da una *promenade* teorica ed emotiva, come fanno Purini e Thermes con la loro *Capanna Primitiva*. È lo stesso Purini che nel descrivere il proprio progetto del 1985 per un *Museo della Letteratura (Danteum)* a Roma, ricorre all’espressione “l’ombra di Terragni”, che è quella che lo guida dal non deflettere mai dall’astrazione della griglia durante il suo procedere tra le sirene della retorica delle forme, come sempre aveva fatto Terragni. Il legno è il materiale eletto da Purini e Thermes per costruire la *Capanna Primitiva* alla Triennale, e non solo per ragioni di economia e provvisorietà dell’allestimento, ma perché quello è il materiale della forma teorica e narrativa del racconto di Laugier (quindi un concetto di legno analogo a quello di Rossi). Prima della realizzazione della *Capanna Primitiva*, la descrizione ne precisa il sistema di ossatura e rivestimento: “La struttura portante della ‘macchina’ è costituita da una intelaiatura in legno ricoperta da fogli di compensato o da lastre di truciolare”.

Sempre da quella descrizione risulta che il legno deve essere dipinto. Il fatto che Purini e Thermes non esibiscano il legno allo stato naturale, come invece avviene nei tempietti postmodernisti, ma lo dipingano di bianco, sempre come indicato nella descrizione precedente la realizzazione, è essenziale per attribuire alla “macchina rievocativa” il grado di astrazione necessario per attualizzare i processi creativi racchiusi nel teorema della “Petite cabane rustique”. Colore e installazione obbediscono a quella che Purini e Thermes definiscono “astrazione formale”: il processo creativo che affiancano a quello della “metamorfosi” e dell’“imitazione”. È soltanto grazie all’“astrazione formale” che nella loro “macchina rievocativa” il mito della capanna può ridare impulso teorico al razionalismo ed esaltarlo nella contemporaneità. L’“attenuata cancellazione”, di cui scrivono nella spiegazione, è il segreto ingrediente per rendere attuale il mito. A loro modo, Purini e Thermes, come del resto Krier benché con intenzioni diverse, riescono a individuare una traiettoria culturale che traversa le derive accademiche e i compiacimenti stilistici, non si chiude nel gioco della memoria come fa Rossi, e riconsidera i significati della capanna primitiva in modo da distillarne una lezione e da aggirare le insidie formali di quella altrimenti “difficile traducibilità operativa del principio che [quella capanna primitiva] sottintende” (è la formula usata da Purini e Thermes²⁹).

Un’ultima considerazione scaturisce dalla scelta del colore bianco da stendere sul legno e che, come spiegato da Purini e Thermes, avrebbe dovuto essere “corretto da una punta di verde che ha il compito di conferire al tutto una tonalità ‘acida’”. Grazie alla selezionata gradazione cromatica si precisa ulteriormente l’arcano congegno teorico che traspare dall’installazione; e la “macchina rievocativa” può essere decifrata nei suoi vari significati. I due volti della costruzione cubica mostrano la coppia di case con il tetto a falde da una parte e un’architettura delineata alla stregua di una variante del Razionalismo Esaltato dall’altra. Quei due volti

sono la quintessenza delle correnti più sperimentaliste in atto nell'architettura italiana tra gli anni settanta e ottanta. Da quel congegno teorico inscenato nel basamento spuntano i tronchi prismatici della foresta originaria da cui rinasce una capanna. Il bianco sporcato di verde, assieme ai ritagli verticali, alle finestre quadrate e alla composizione ritmica delle aperture, avrebbe dovuto indicare la prospettiva della rifondazione di un razionalismo diversamente esaltato dalla "tonalità 'acida'" che i miti vitruviani non potranno trascinare verso l'accademismo. Altre "macchine rievocative" in legno vengono costruite per dimostrare i vari aspetti di un *Progetto Domestico* pervaso dalle ossessioni poetiche degli autori. L'installazione di Gabetti e Isola era immune da quelle ossessioni. Del resto lo specchio messo nella torretta della *Capanna Primitiva* serve a "ricordare quel minimo di narcisismo che è presente nelle riflessioni degli architetti sull'abitare", come spiegato da Purini e Thermes³⁰.

- 1 Alfieri, Freddi 1933, p. 8. Cfr. Gargiani 2020, pp. 102-105.
- 2 Gargiani 2008, pp. 146-147; 2023, pp. 126-128.
- 3 Cit. in Szacka 2016, p. 156.
- 4 Il disegno con le indicazioni manoscritte è conservato presso la Biblioteca del Politecnico di Bari, Fondo Claudio D'Amato.
- 5 Léon Krier, lettera a Paolo Portoghesi, s.d., Venezia, Archivio della Biennale di Venezia (documento gentilmente trasmessomi da Raffaele Cinotti). La lettera è accompagnata da disegni a mano dei dettagli di costruzione, con note sui materiali. I disegni e le note di Krier sono stati trascritti nella tavola pubblicata in *"La presenza del passato"* 1980, p. 34.
- 6 Si veda Szacka 2016, p. 161.
- 7 Portoghesi 1995, p. XII.
- 8 Rykwert 1972.
- 9 Moschini 1979, fig. 4.
- 10 Rossi 1981, p. 16 (2009, p. 38).
- 11 Ivi, p. 24 (2009, p. 47).
- 12 Ferlenga 1999, p. 70.
- 13 Aymonino, Rossi 1978, p. 80.
- 14 Cit. in Ferlenga 1999, p. 89.
- 15 Ivi, p. 88.
- 16 Portoghesi 1982.
- 17 Si veda lo schizzo di studio in Tafuri 1980.
- 18 *Ibidem* e Fabbrini 2022.
- 19 Purini 1984, n. 8, ora in Moschini, Neri 1992, p. 81 (ringrazio Franco Purini e Laura Thermes per avermi trasmesso alcuni documenti).
- 20 Purini 1981b, p. 269.
- 21 Si veda ivi, figg. 465, 466, 467, 469.
- 22 Ivi, fig. 469.
- 23 Purini 1969, ora in Moschini, Neri 1992, p. 368.
- 24 Purini 1981a, n. 49, ora in Moschini, Neri 1992, p. 204.
- 25 Si veda Gabetti 1981, p. 20. Si veda Dal Co, Guerra, Morresi 1996, pp. 190-192 (ringrazio Saverio Isola, e con lui anche Ivan Lombardo, per avermi trasmesso i documenti dell'installazione di Gabetti & Isola).
- 26 Gabetti 1981, p. 21.
- 27 Teyssot 1986, p. 18. Oltre a Marco De Michelis, i consulenti di Teyssot per la Triennale, tra cui non figura Rykwert, sono esperti di miti vitruviani: Anthony Vidler e Robin Middleton.
- 28 *La capanna primitiva* 1986, p. 14.
- 29 *Ibidem*.
- 30 *Ibidem*.

Bibliografia

- D. Alfieri, L. Freddi (a cura di), *Mostra della Rivoluzione Fascista*, Partito Nazionale Fascista, Roma 1933.
- C. Aymonino, A. Rossi con G. Braghieri, *1977: un progetto per Firenze, Tavola 5. Museo*, Officina, Roma 1978.
- La capanna primitiva, Progetto Franco Purini e Laura Thermes, collaboratore Efisio Pitzalis*, in *Il Progetto Domestico. La casa dell'uomo: archetipi e prototipi. Progetti*, Electa, Milano 1986, pp. 14-15.
- F. Dal Co, A. Guerra, M. Morresi, *Gabetti e Isola: Catalogo delle opere*, Electa, Milano 1996.
- S. Fabbrini, *Non è il Teatro del Mondo*, in G. Rakowitz, S. Tomassini (a cura di), *Non è Venezia. Invenzioni fuori dal mondo*, DCP/IUAV, Venezia 2022, pp. 48-65.
- A. Ferlenga, *Aldo Rossi, tutte le opere*, Electa, Milano 1999.
- R. Gabetti, *Architettura/Conoscenza*, in R. Gabetti, A. Isola, *XVI Triennale di Milano. Architettura/Conoscenza*, Fratelli Alinari, Firenze 1981, pp. 17-27.
- R. Gargiani, *Rem Koolhaas/OMA: Construction of Merveilles*, EPFL Press, Lausanne 2008.
- R. Gargiani, *Eretici italiani dell'architettura razionalista. Razionalismo retorico per il regime fascista, 1914-1944*, Skira, Milano 2020.
- R. Gargiani, *The Incomplete Rationalism of OFFICE Kersten Geers David Van Severen*, Walther König, Berlin 2023.
- F. Moschini (a cura di), *Aldo Rossi. Progetti e disegni 1962-1979*, Centro Di, Firenze 1979.
- F. Moschini, G. Neri (a cura di), *Dal progetto: Scritti teorici di Franco Purini, 1966-1991*, Edizioni Kappa, Roma 1992.
- P. Portoghesi, *Il Teatro del Mondo*, in M. Brusatin, A. Prandi (a cura di), *Aldo Rossi: Teatro del Mondo*, Cluva, Venezia 1982, pp. 133-138.
- P. Portoghesi, *L'ambasciatore di un impero perduto o di una nuova modernità?*, in L. Krier, *Architettura. Scelta o fatalità*, Laterza, Roma-Bari 1995, pp. IX-XV.
- "La presenza del passato". Numero speciale dedicato alla I Mostra Internazionale di Architettura della Biennale di Venezia*, in "Controspazio", 1-6, XII, 1980.
- F. Purini (Atrio Testaccio), *Intervento al convegno 'L'eredità di Giuseppe Terragni'. (Elogio dell'incultura)*, in "Grammatica", 3, luglio 1969 (ora in F. Moschini, G. Neri [a cura di], *Dal progetto: Scritti teorici di Franco Purini, 1966-1991*, Edizioni Kappa, Roma 1992, pp. 367-368).
- F. Purini, *Due paradossi sulle borgate*, in "Rassegna dell'Istituto di architettura e urbanistica della Facoltà di Ingegneria", 49, aprile 1981a (ora in F. Moschini, G. Neri, a cura di, *Dal progetto: Scritti teorici di Franco Purini, 1966-1991*, Edizioni Kappa, Roma 1992, pp. 204-205).
- F. Purini, *Luogo e progetto* [1976], Edizioni Kappa, Roma 1981b.
- F. Purini, *Il frontespizio del "Saggio sull'Architettura" di Marc-Antoine Laugier. Tre paesaggi per l'architettura: la teoria contro il linguaggio*, in "Figure", 8, 1984

(ora in F. Moschini, G. Neri [a cura di], *Dal progetto: Scritti teorici di Franco Purini, 1966-1991*, Edizioni Kappa, Roma 1992a, pp. 79-85).

A. Rossi, *A Scientific Autobiography*, Institute for Architecture and Urban Studies, The MIT Press, Cambridge (MA) 1981 (trad. it., *Autobiografia Scientifica*, il Saggiatore, Milano 2009).

J. Rykwert, *La casa di Adamo in Paradiso*, Adelphi, Milano 1972.

L.-C. Szacka, *Exhibiting the Postmodern: The 1980 Venice Architecture Biennale*, Marsilio, Venezia 2016.

M. Tafuri, *Aldo Rossi a Venezia*, in "Domus", 602, 1980, pp. 7-11.

G. Teysot, *Figure d'interni*, in Id. (a cura di), *Il progetto domestico. La casa dell'uomo: archetipi e prototipi*, Electa, Milano 1986, pp. 18-27.

Chief Executive Officer
Catherine Castillon

Head of Business Development
Edoardo Ghizzoni

Managing Editor and Head of Production
Manuela Calandra

Project Manager
Giulia Bassoli

Design
Luigi Fiore

Coordinamento redazionale
Emma Cavazzini

Redazione
Giovanna Rocchi

Impaginazione
Evelina Laviano

Prima edizione settembre 2025
Skira editore srl
via Agnello, 18
20121 Milano
skira-arte.com

ISBN: 978-88-572-5424-1 (stampa)
ISBN 978-88-5497-201-8 (PDF)

© 2025 Gli autori per i loro testi
© 2025 Skira editore, Milano
© Gianfranco Baruchello by SIAE 2025

DOI: <https://doi.org/10.60923/books/pre-2025-1>

Alma Mater Studiorum Università
di Bologna
Alma Diamond – open scholarly communication
Via Zamboni 33,
40126 - Bologna (Italia)

Tutti i diritti d'autore e di pubblicazione dell'opera appartengono agli autori senza restrizioni.

Eccetto ove diversamente indicato l'opera è pubblicata con la licenza Creative Commons Attribution-NonCommercial 4.0 International License (CC BY-NC 4.0).
<https://creativecommons.org/licenses/by-nc/4.0/legalcode>

Questa licenza consente a chiunque di riprodurre, distribuire, comunicare al pubblico, esporre in pubblico, rappresentare, eseguire, recitare e modificare, trasformare l'opera e basarsi su di essa con qualsiasi mezzo e formato per qualsiasi fine, a esclusione degli scopi commerciali, a patto che venga adeguatamente attribuita agli autori, che ciascuna modifica all'opera sia indicata e che sia fornito un link alla licenza.

A partire dagli anni sessanta, con l'emergere di fenomeni sociali che vanno dalla controcultura agli *hippies*, fino alle contestazioni studentesche, *le* e *i* giovani dell'architettura italiana propongono alternative per manifestare i loro ideali con forme di progetto che rifiutano le consuetudini, sia nella sostanza delle opere, sia nella loro presentazione.

Tramite modalità non dissimili da quelle promosse dagli artisti impegnati nella creazione di happening, scenografie e installazioni, anche le mostre di architettura ripensano la loro natura. Le esposizioni accolgono contaminazioni disciplinari che nascono da sperimentazioni didattiche alternative o dalla prefigurazione di possibili futuri per contesti cittadini o agresti.

Attraverso l'occupazione di alcuni spazi, la riappropriazione di luoghi urbani o periferici in chiave ecologica e la richiesta di partecipazione delle comunità, vengono ridefinite le modalità di pensare al progetto. Le esperienze delineatesi alla fine degli anni sessanta persistono nel corso degli anni successivi nonostante il mutamento dell'orizzonte culturale.

Ciò che è accaduto a partire dagli anni ottanta, in celebri sedi istituzionali nazionali, con le installazioni a tema affidate a noti architetti italiani e stranieri, ha segnato un capitolo decisivo nella forma dell'enunciazione del progetto d'architettura in continuità con gli strumenti creativi e teorici che erano stati sperimentati nel corso degli anni sessanta.