

Estratto da:

Sandra Costa, Alessandro Paolo Lena e Anna Rosellini (a cura di) 2025. *Lo sguardo rinnovato*. Vol. 2. Pensiero Radicale Esibito. Bologna: Alma Mater Studiorum Università di Bologna. ISBN 9788854972285. <https://doi.org/10.60923/books/30>.

Il racconto sull'architettura nelle mostre del primo Novecento tra continuità e sperimentazione

Sandra Costa^a, Alessandro Paolo Lena^a, Anna Rosellini^{a, b}

a Università di Bologna

b ENSA Paris-Est, Université Gustave Eiffel

DOI: <https://doi.org/10.60923/books/30.330>

Pagine: 8-17

Copyright 2025, The Author(s)

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

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

**Alma
Diamond**

open scholarly
communication

AlmaDL University of Bologna

Il racconto sull'architettura nelle mostre del primo Novecento tra continuità e sperimentazione

Sandra Costa

Università di Bologna

Alessandro Paolo Lena

Università di Bologna

Anna Rosellini

Università di Bologna; ENSA Paris-Est,
Université Gustave Eiffel

“Uno dei più efficaci veicoli per la conoscenza, la diffusione e la saggiatura delle idee che presiedono al gusto moderno è rappresentato dalle esposizioni”: iniziava così il testo di Giuseppe Pagano dedicato alle esposizioni del primo Novecento pubblicato nel 1941 su “Casabella”. Qui l’autore sottolineava come proprio il carattere “provvisorio” e perlopiù considerato “vile” delle mostre temporanee rispetto alle architetture permanenti consentisse con maggiore facilità al “gusto nuovo” dell’architettura di esprimersi senza incontrare eccessive resistenze.

La storia delle mostre di architettura in Italia si sviluppa nella prima metà del Novecento secondo narrazioni articolate in funzione di obiettivi differenti e secondo una diversità di *display* e di scala che ne fanno un prisma di lettura pertinente per la comprensione dell’evoluzione dell’atteggiamento sociale e critico rispetto a temi di grande rilevanza, come la dimensione identitaria della cultura italiana nel rapporto con le altre nazioni, l’interesse verso nuovi equilibri tra spazi collettivi e spazi privati, l’attenzione verso il rapido cambiamento delle condizioni dell’abitare urbano rispetto alle priorità del secolo precedente. Le mostre dedicate all’architettura hanno rivolto una progressiva attenzione alla declinazione delle relazioni tra le singole architetture, l’urbanistica e la più ampia dimensione del territorio diventando strumento di educazione alla memoria collettiva e di formazione al gusto contemporaneo, ma hanno costituito anche elementi ideologici e leve di un diverso modo di concepire, proprio grazie all’architettura, il rapporto tra il passato e il presente, attraverso il *Cultural Heritage*, tra monumenti e presenze non monumentali, tra spazio costruito e paesaggio, tra *display* tradizionale e proposte radicali.

È dalla fine del XIX secolo che i monumenti hanno cominciato a essere considerati come realizzazioni la cui architettura era significativa dell’arte quanto della storia di un territorio e del rapporto di conoscenze, di fruizione, di consapevolezza identitaria dei cittadini di una particolare regione e nazione: in questo senso va ricordato l’apporto della teoria dei monumenti

di Alois Riegl (1858-1905). Ma l'interesse per il *Cultural Heritage* che si cominciava a esprimere nelle esposizioni d'architettura si rivolgeva sia al passato sia alle contemporanee proposte europee: all'inizio del Novecento, infatti, il pubblico italiano era stato sollecitato, proprio grazie alle architetture effimere presentate nelle esposizioni temporanee, ad accogliere anche le forme – già ben note – dell'Art Nouveau, abituandosi ad accettare le soluzioni architettoniche in evoluzione della modernità. L'Esposizione internazionale di Torino del 1902 ne può essere considerata un esempio significativo.

Il rinnovamento dello sguardo, che accompagnò tanto l'organizzazione quanto la fruizione delle esposizioni dedicate all'architettura, venne favorito anche dalla diffusione di una serie di mezzi tecnici e di riproduzione che, proprio nella prima metà del Novecento, acquisirono il diritto di entrare a far parte degli strumenti di una conoscenza non solo pubblica, ma anche istituzionale, al servizio di un Patrimonio italiano che proprio allora si andava costruendo come *Heritage* anche grazie alle prime campagne di ricognizione e catalogazione, spesso finalizzate al restauro, dei beni storico-artistici. Nelle esposizioni di architettura, accanto alle stampe o ai modellini in formato ridotto, le fotografie diventarono mezzo insostituibile per mostrare e raccontare al pubblico l'architettura nei suoi dettagli, ma soprattutto nel suo contesto urbano o paesaggistico. A questo proposito, per esempio, non si può non ricordare come Corrado Ricci (1858-1934) e Adolfo Venturi (1856-1941) avessero indicato proprio nella fotografia un dispositivo essenziale per la conoscenza, la conservazione e la catalogazione del Patrimonio.

La Prima guerra mondiale doveva costituire uno spartiacque fondamentale per la percezione pubblica dei monumenti e delle architetture storiche: bardato da sacchi di sabbia, sostenuto da improbabili impalcature di legno, il patrimonio architettonico diventò il corpo simbolico della Nazione di cui le fotografie divulgarono a livello internazionale immagini toccanti. Le testimonianze di architetture danneggiate

o distrutte, esposte in mostre documentarie anche prima della fine del conflitto, valorizzavano quello che potrebbe essere definito come il primo vero sforzo collettivo, popolare e nazionale di protezione del *Cultural Heritage* italiano.

Il *Cultural Heritage* di quale passato?

Nella prima metà del Novecento, anche grazie all'apporto di intellettuali come Ranuccio Bianchi Bandinelli (1900-1975), si sarebbe sviluppato un diverso modo di concepire l'archeologia superando, anche in questo caso, una visione dell'antichità "circoscritta" ai soli capolavori in favore di un esame ampliato al tessuto urbano e alla cultura materiale espressione dei luoghi. Si sarebbe articolata così una forma di narrazione dell'architettura antica in cui l'evocazione delle costruzioni romane, della loro grandezza e della loro essenza tecnica e materiale, diventava strumentale a un resoconto scientifico prima ancora che alla visione politica in cui il regime fascista avrebbe indugiato nella improbabile proposta di una *renovatio imperii*. Si trattava di una visione dell'architettura e delle antiche città romane come specchio di un contemporaneo primato culturale italiano, ancorato nella storia e nella grandezza universalmente riconosciuta di rovine millenarie. Architetture, materiali e forme costruttive dell'antica Roma vennero esposti al grande pubblico in mostre immersive e di successo popolare, la cui museografia tendeva consapevolmente a un *métissage*, oggi di particolare attualità, tra evocazione e documentazione.

Quali scale e quale geografia per la narrazione dell'architettura nel primo Novecento?

È da notare l'uso differenziato, che si viene attuando nelle esposizioni temporanee, dei frammenti architettonici già tanto cari all'estetica romantica: all'utilizzo dei calchi – spesso impiegati quali dispositivi di una personale contemplazione del bello e del sublime – si affianca, come nella mostra di

Siena del 1904, l'inedita esposizione di frammenti originali, certamente utili anche per offrire al pubblico una cognizione più condivisa delle esigenze di restauro ormai essenziali per molti monumenti italiani.

Intanto le esposizioni universali, ma anche le esposizioni etnografiche e coloniali, e perfino quelle regionali, che si erano susseguite in diversi Paesi europei e in Italia dalla fine dell'Ottocento, avevano proposto a un pubblico, ormai più vasto ma meno esperto e spesso internazionale, l'emozione di esperienze immersive grazie alla realizzazione di scenografie monumentali: basti pensare alla precoce esperienza del viale delle Nazioni realizzato nel 1878 al Campo di Marte per l'Esposizione universale di Parigi. A una dimensione più popolare si possono ricondurre anche le strade dalle facciate di legno dipinto, ma ricostituite a grandezza naturale, di quei "villaggi d'Italia" allestiti in molte esposizioni nazionali e internazionali. Qui la scala 1:1 delle strutture esposte passa dal vero al verosimile, dalla narrazione scientifica alla suggestione emotiva. Questo "gusto" per finti teatri urbani particolarmente apprezzati da un pubblico popolare avrebbe trovato un analogo riscontro anche in una dimensione intellettuale, se non già ideologica, che lungo il Novecento come in una sorta di *fil rouge* avrebbe portato a offrire attenzione, più che a singole architetture celebri e celebrate, all'insieme dei centri storici nel loro composito tessuto: il passaggio, fondamentale per la storia delle architetture e della città, ma anche per l'evoluzione di un diverso sguardo del pubblico, può essere collegato anche al progresso della critica d'arte, ormai pronta a passare dall'idea di capolavoro a quella di tessuto artistico e storico secondo le concezioni promosse dal metodo sociologico, ma anche dalle puntuali esigenze di ricostruzione o restauro dei centri storici sviluppatasi fin dal primo dopoguerra.

L'evoluzione della riflessione sulla scala ha avuto una tappa fondamentale, e in qualche modo conclusiva, nel 1954 con la mostra del QT8 alla X Triennale di Milano: qui il salto di scala avrebbe toccato l'intera dimensione dell'architettura e il

pubblico sarebbe stato invitato, con una soluzione totalmente immersiva, ma questa volta vera e non verosimile, a visitare appartamenti arredati e abitati. In questo caso il legame tra creazione architettonica, dimensione abitativa, spazio urbano configura la relazione tra l'abitare e il contesto, diventando oggetto di uno stretto rapporto che avrebbe coinvolto anche il ruolo dell'architetto rispetto a una scala progettuale non più solo architettonica ma urbana.

Specie a partire dagli anni trenta il ruolo rilevante delle riviste, basti solo pensare all'influenza di "Domus" e "Casabella", avrebbe poi contribuito a diffondere e valorizzare anche in una dimensione internazionale allestimenti ed esiti critici delle riflessioni italiane presso gli addetti ai lavori, ma anche nell'opinione di un pubblico estero sempre più attento agli aspetti culturali del turismo.

Nel primo Novecento le acquisizioni più significative rispetto al *Cultural Heritage* nel suo rapporto con le mostre di architettura sono forse due. La prima è che progressivamente l'interesse degli studiosi e dei curatori passa dall'esposizione dell'architettura in sé ai rapporti che essa stabilisce, tramite le sue forme storiche e i suoi materiali, all'esterno con il proprio contesto territoriale e all'interno con la diversa espressione dell'arte e delle arti decorative. In secondo luogo, la volontà di elaborare forme narrative che possano unire una dimensione scientifica a una più ampia comprensione e accessibilità per il pubblico.

Il rapporto tra le forme architettoniche del passato e l'insegnamento radicale modernista avrebbe trovato sia negli allestimenti museali sia in quelli "più sperimentali" delle mostre temporanee un luogo di incontro naturale in cui le nuove esigenze della museografia e della didattica museale offrivano un palcoscenico ideale per una riflessione sulle forme dello *storytelling*, ma anche sull'uso dei nuovi materiali della contemporaneità. Forme e materiali che in molti casi sarebbero passati dalle soluzioni di *display* effimere delle mostre a quelle permanenti dei musei, contribuendo ad abituare

il pubblico italiano a una fruizione culturale e visiva delle forme architettoniche e dei loro materiali anche nel contesto vivo e abitato delle città e dei territori.

Il pubblico al bivio? Modelli espositivi a confronto

Già a cavallo tra XIX e XX secolo, esperienze come le *period rooms* – le sale ambientate che ricostruivano gli interni domestici o architettonici di epoche passate – avevano posto al centro dell’attenzione museografica la possibilità di formare il gusto del visitatore attraverso dispositivi immersivi concepiti con finalità didattiche. Tale impostazione, fondata sulla trasmissione del patrimonio storico e sulla valorizzazione della tradizione, si traduceva in un uso pedagogico della ricostruzione ambientale, capace di guidare lo spettatore verso la conoscenza del passato e, allo stesso tempo, di offrire agli artigiani modelli di alta qualità da imitare.

Nel periodo compreso tra le due guerre, l’elaborazione e la diffusione di nuovi linguaggi architettonici e artistici, mirati a superare il decorativismo e il gusto borghese di derivazione ottocentesca, avrebbero trovato nelle esposizioni un terreno particolarmente fertile, in cui la sperimentazione formale e la funzione didattica si intrecciavano e si traducevano in una presenza concreta, immediatamente percepibile dai visitatori. In Europa, numerose esposizioni segnarono momenti cruciali nella ridefinizione del linguaggio architettonico e nella formazione di un gusto “moderno”: dall’“Exposition internationale des arts décoratifs et industriels modernes” di Parigi nel 1925, all’“Esposizione di Stoccolma” nel 1930 alla “Bauausstellung” di Berlino nel 1931, fino alle iniziative promosse dal Bauhaus. Pur nella diversità dei contesti e delle pratiche espositive, tutte queste esperienze convergevano sull’idea che la mostra temporanea potesse costituire un dispositivo privilegiato di mediazione culturale, capace di testare e insieme rendere tangibile la nuova relazione tra forma e funzione, tra architettura e società, presentando concretamente al pubblico la portata e i benefici di tali innovazioni.

Quale gusto “moderno”? Una molteplicità di linguaggi radicali

Le mostre tra le due guerre, infatti, riflettono la transizione da un gusto ancora legato alla tradizione e offrono casi emblematici dell'azione delle esposizioni come strumento di mediazione culturale e di costruzione del gusto. In questo percorso, che dal dibattito sulla questione dell'ornamento portò verso un linguaggio progettuale sempre più sobrio, funzionale e radicalmente “moderno”, si confrontarono e talvolta si scontrarono indirizzi differenti, testimoni della pluralità e della ricchezza di proposte del panorama culturale italiano. Il paragone tra due importanti rassegne, la “Mostra della Rivoluzione fascista” del 1932 e la V Triennale di Milano del 1933, consente di leggere la tensione tra modelli diversi: l'uno volto a costruire un ambiente di rottura e di immediata presa emotiva, l'altro orientato a favorire l'assimilazione della nuova architettura razionalista. Nel 1932 Roma ospitò la prima “Mostra della Rivoluzione fascista”, allestita da un gruppo omogeneo di artisti legati ai movimenti del Novecento e del futurismo. La mostra si poneva come un atto deliberatamente rivoluzionario, mirato a sancire un distacco netto dalle generazioni precedenti e a proporre un linguaggio visivo radicalmente antiaccademico. L'uso sistematico del fotomontaggio e di accorgimenti scenografici mutuati dall'arte russa – soprattutto nei riferimenti alle proposte di Konstantin Mel'nikov – costituiva uno strumento per generare un impatto emotivo immediato e drammatico sul visitatore, orientandolo verso una nuova sensibilità estetica e verso la percezione di un'unità di gusto e di clima assolutamente coerente, sino ad allora rara nelle esposizioni italiane. La mostra si distaccava completamente e con decisione dall'orientamento stilistico funzionalista dell'architettura europea dell'epoca, proponendo un linguaggio originale e autonomo, evidente nella spettacolarizzazione dell'allestimento, in netto contrasto con i coevi modelli razionalisti. Al di là dell'allineamento con le proposte internazionali, l'esposizione romana avrebbe offerto l'esempio di come la costruzione dello spazio espositivo, la sequenza dei percorsi e la coerenza stilistica potessero agire

come strumenti pedagogici capaci di guidare il pubblico nell'esperienza di una modernità radicale che abbracciava ogni aspetto della vita dell'uomo.

Solo un anno più tardi, nel 1933, la V Triennale di Milano, ordinata da Gio Ponti, Carlo Alberto Felice e Mario Sironi, si caratterizzò invece per una forte apertura internazionale e per l'adesione dei giovani architetti italiani ai principi del razionalismo. L'ampia partecipazione straniera permise al pubblico di confrontarsi con modelli europei che andavano consolidandosi e di leggerne le declinazioni nei progetti degli architetti italiani. Gio Ponti, infatti, garantì una grande libertà ai progettisti più giovani, come Giuseppe Terragni, Figini e Pollini e i BBPR, che poterono sperimentare concretamente i principi della nuova architettura razionalista attraverso i piccoli edifici della "Mostra dell'abitazione", allestita nel parco della Triennale. In questo contesto, la rassegna avrebbe favorito l'assimilazione di un linguaggio genuinamente moderno da parte del visitatore, che poteva fruire di forme e ambienti coerenti con i principi della nuova architettura.

L'architettura come laboratorio di sperimentazione formale e ideologica?

Tra Roma e Milano, il panorama espositivo italiano degli anni trenta si esprime dunque attraverso modalità complementari di mediazione culturale: da un lato, la creazione di un'intensa esperienza emotiva che educa alle innovazioni grazie a un *display* altamente scenografico e di grande impatto; dall'altro, percorsi progettati secondo i principi del razionalismo, che consentivano ai visitatori di familiarizzare con i nuovi modelli nel confronto internazionale. In entrambi i casi, la mostra diventava così strumento per la formazione del nuovo cittadino, laboratorio di gusto e palestra di modernità, confermando come lo spazio espositivo fosse non soltanto un campo di sperimentazione formale, ma anche un luogo di confronto culturale e politico, capace di riflettere le contraddizioni e le aspirazioni della società italiana del tempo.

Il ruolo di queste esperienze espositive si estese oltre il periodo fascista e trovò la sua piena maturazione nel secondo dopoguerra. Se le mostre degli anni trenta avevano già evidenziato una chiara tensione verso la costruzione di una nuova sensibilità estetica, i principi di chiarezza, funzionalità e coerenza formale vennero recepiti e applicati su larga scala nei progetti di ricostruzione del Paese. Negli anni del dopoguerra, le mostre di architettura e di design – come la prima edizione del Compasso d’Oro nel 1954 – proseguirono nel loro ruolo di laboratori sperimentali, concentrandosi sui temi della ricostruzione e della casa, fino a integrare sempre più le questioni del disegno industriale e della produzione in serie nella riflessione sull’abitare. Parallelamente, si sviluppò un modello di associazionismo che integrava architettura e politica nelle esperienze espositive, soprattutto quelle legate alla memoria della Resistenza. Le esposizioni temporanee si affermarono così come strumenti fondamentali per consolidare i nuovi gusti e promuovere una coscienza civica e un’identità culturale radicalmente rinnovate.