

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>.

“Italian Contemporary Architecture” (1952-1955). Riflessioni su una mostra e sulle pratiche espositive per l’architettura nel dopoguerra

Paola Cordera^a

a Politecnico di Milano

DOI: <https://doi.org/10.60923/books/30.336>

Pagine: 204-229

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

“Italian Contemporary Architecture” (1952-1955).

Riflessioni
su una mostra
e sulle pratiche
espositive per
l'architettura nel
dopoguerra

Paola Cordera

Politecnico di Milano

Più che semplici vetrine di prodotti e immagini, le esposizioni internazionali del secondo dopoguerra operarono come complessi dispositivi narrativi, destinati a proiettare all'estero una nuova identità italiana. Le implicazioni politiche, economiche e culturali di queste iniziative ben spiegano l'impegno – diplomatico, finanziario e organizzativo – profuso da enti e istituzioni pubbliche e private: non si trattava solo di mettere in mostra oggetti od opere d'arte, quanto di offrire al mondo il volto di un Paese impegnato a reinventare se stesso e il proprio ruolo.

Sebbene molte di queste rassegne siano state materia d'indagine da parte di diverse discipline – secondo angolazioni distinte ma spesso convergenti – l'architettura non ha ricevuto un'attenzione critica commisurata al ruolo che ha effettivamente ricoperto. Essa, infatti, non occupava affatto una posizione marginale: prodotti e manufatti venivano spesso integrati in allestimenti articolati, ambientazioni calibrate o ricostruzioni d'interni, funzionali a restituire un affresco corale di un'Italia in trasformazione. In buona sostanza, non si trattava di proporre una dimensione puramente estetica, ma di esprimere una più ampia visione, nella quale

Il saggio prende in esame l'esposizione "Italian Contemporary Architecture", allestita nel 1952 presso il Royal Institute of British Architects di Londra, quale momento emblematico del dibattito culturale e architettonico del secondo dopoguerra. Collocata al crocevia tra narrazione storica e sperimentazione visiva, la mostra offriva una selezione rappresentativa dell'architettura italiana dal 1930 al 1951. Attraverso l'analisi del catalogo, della stampa periodica e della documentazione inedita conservata in diversi archivi, il saggio ne ricostruisce l'articolato impianto critico e allestitivo, collocandola nel più ampio contesto delle pratiche espositive del dopoguerra intese come strumenti di mediazione culturale e costruzione identitaria. Infine, il contributo mette in evidenza la definizione di un format e la dimensione itinerante dell'iniziativa – Parigi (1954), Livorno (1954) e Firenze (1955) – insieme ad aspetti finora inediti, come la reiterazione dello schema a Stoccolma e a Helsinki, a conferma dell'efficacia di un dispositivo espositivo funzionale all'affermazione dell'architettura italiana e dell'immagine del Paese sulla scena internazionale.

l'architettura contribuiva a comunicare un'idea di modernità radicata nella tradizione. Le fotografie delle nuove strutture che stavano ridefinendo la fisionomia dell'Italia andavano così ad affiancarsi agli oggetti esposti, innestandosi in una strategia comunicativa diffusamente adottata in scenari anche molto diversi, come dimostrano, tra le altre, la mostra itinerante "Italy at Work" (1950-1953), l'esposizione "Olivetti: Design in Industry" al Museum of Modern Art di New York (1952) o la "Mostra Ufficiale Italiana a San Paolo del Brasile nel IV Centenario della Città" (1954)¹.

Quasi paradossalmente, in molte di queste manifestazioni la "cultura del costruire" sembrava rivestire una posizione ancillare rispetto alle "arti minori", sovvertendo la consueta gerarchia disciplinare. L'inversione di paradigma dei modelli consolidati è probabilmente riconducibile al necessario impiego di riproduzioni fotografiche che, per loro stessa natura, non erano in grado di restituire la pienezza dell'esperienza spaziale. Non di rado, tali illustrazioni finivano per essere ridotte a puri fondali visivi che accompagnavano la narrazione senza mai diventarne il fulcro, contribuendo così a una rappresentazione parziale, se non marginale, dell'architettura. Ciononostante, essa risultava indispensabile a rafforzare l'immaginario di una nazione tesa ad affermarsi nel più vasto scenario del confronto sovranazionale, avanzando posizioni originali anche nel campo del progetto. È in questo contesto – marcato dal confronto tra la cultura architettonica ed espositiva italiana e i modelli internazionali – che si colloca il presente contributo. Basato su materiali d'archivio e fonti iconografiche in larga parte inediti, esso intende indagare l'esposizione "Italian Contemporary Architecture" (1952-55) non solo come episodio significativo della diplomazia culturale italiana del dopoguerra, ma anche quale momento di affermazione di un'identità architettonica ed espressione di un modello allestitivo consapevolmente allineato al più ampio dibattito museologico e museografico.

Dalle reti CIAM alla scena londinese: la genesi della mostra

L'ideazione di "Italian Contemporary Architecture" affonda le sue radici nella fitta trama di relazioni coltivate nel secondo dopoguerra tra il gruppo italiano dei Congrès Internationaux d'Architecture Moderne (CIAM) e il Modern Architectural Research Group (MARS Group) britannico². Maturati in una stagione di rinnovato slancio internazionale, tali rapporti trovarono alimento in una serie di esperienze che favorirono un più serrato confronto sui temi dell'architettura moderna.

Un momento cruciale in questo processo fu la prima edizione della *summer school* CIAM, svoltasi a Londra nel 1949 presso l'Architectural Association School of Architecture (AA) sotto l'egida di Maxwell Fry. L'occasione contribuì al consolidamento del legame tra l'architetto Ernesto N. Rogers e Fry, la cui collaborazione risultò decisiva per il buon esito della mostra³: insieme ai colleghi Lodovico Barbiano di Belgiojoso ed Enrico Peressutti, Rogers sarebbe stato invitato l'anno successivo a svolgere attività didattica per un intero semestre presso l'istituzione londinese. In un clima di scambio formativo e intellettuale germinò l'idea – promossa dai rappresentanti inglesi dei CIAM in collaborazione con l'AA e l'Istituto Italiano di Cultura – di organizzare un'esposizione sull'architettura italiana contemporanea.

Più volte rinviata, l'iniziativa – affidata alla curatela di Rogers, coadiuvato da Franco Albini e Peressutti quali delegati del gruppo italiano dei CIAM – vide infine la luce presso il Royal Institute of British Architects (RIBA) il 24 marzo 1952. Alla realizzazione contribuirono anche alcuni studenti, tra cui Giotto Stoppino e Toni Bonfante, il cui coinvolgimento rafforzava non solo la cifra plurale della manifestazione, ma anche il suo scopo educativo unito alla volontà di favorire il dialogo intergenerazionale.

Consapevoli dei limiti di un'impresa che non avrebbe potuto essere esaustiva, i curatori optarono per una selezione rappresentativa di trent'anni di architettura, privilegiando interventi

indirizzati alle più urgenti questioni dell'abitare. Era questa una scelta che rifletteva la visione di Rogers – membro, tra l'altro, del Consiglio Nazionale delle Ricerche (CNR) per la ricostruzione –, convinto che un approccio fondato su contenuti sociali e funzionali, piuttosto che su aspetti meramente formali, potesse risultare convincente presso un pubblico straniero, sensibile alla dimensione culturale e umanistica dell'architettura italiana e incline a riconoscerne i valori positivi⁴. La mostra si configurava dunque come un luogo di mediazione fra tradizioni diverse, ma legate da un impegno civile condiviso. Proprio su questa affinità si fondava l'auspicio, espresso fin da subito, di dare vita anche in Italia a un'iniziativa analoga sull'architettura contemporanea inglese⁵. Fu il marchese Livio Theodoli, *chargé d'affaires* presso l'ambasciata italiana a Londra, a leggere nell'evento un'opportunità per consolidare l'immagine nazionale in Europa: durante l'inaugurazione, egli si soffermò sul fatto che le tendenze in mostra riflettessero non solo una ricerca progettuale, ma anche le più profonde trasformazioni del Paese⁶. A questa visione politico-culturale corrispose un notevole sforzo sul piano operativo. L'organizzazione si sarebbe rivelata, per usare le parole dello stesso Rogers, un'impresa "erculea" anche per la necessità di coordinare oltre settanta architetti, sollecitandoli nella raccolta e nella trasmissione di materiali eterogenei – fotografie, disegni, biografie, relazioni descrittive dei progetti – indispensabili alla costruzione di un racconto corale. Il fatto che molti dei progettisti coinvolti appartenessero a una rete articolata di relazioni culturali e professionali – che trovava i suoi interlocutori privilegiati nel gruppo italiano dei CIAM, nel Movimento di Studi per l'Architettura (MSA) presieduto dallo stesso Albini (che in quegli anni ricopriva anche la carica di commissario straordinario presso l'Ordine degli Architetti della Lombardia), e nell'Istituto Nazionale di Urbanistica (INU)⁷ – influenzò significativamente la selezione degli *exempla* esposti. Al tempo stesso, fu proprio l'appartenenza a questi circuiti ad agevolare il reperimento del materiale documentario, delegando ai singoli la responsabilità di presentare il proprio lavoro.

Le opere erano proposte secondo una progressione temporale volta a enfatizzare la continuità storica della contemporaneità con il patrimonio del modernismo italiano prebellico, rivelando il nesso tra l'esperienza razionalista degli anni trenta e le pratiche del dopoguerra. La coerenza di tale visione non sfuggì ai promotori britannici: nella prefazione al catalogo di "Italian Contemporary Architecture", Andrew Graham Henderson, in qualità di presidente del RIBA, riconosceva proprio questa capacità dell'architettura italiana di proiettarsi nel futuro senza smarrire la memoria del passato⁸.

Soluzioni espositive e strategie allestitiva

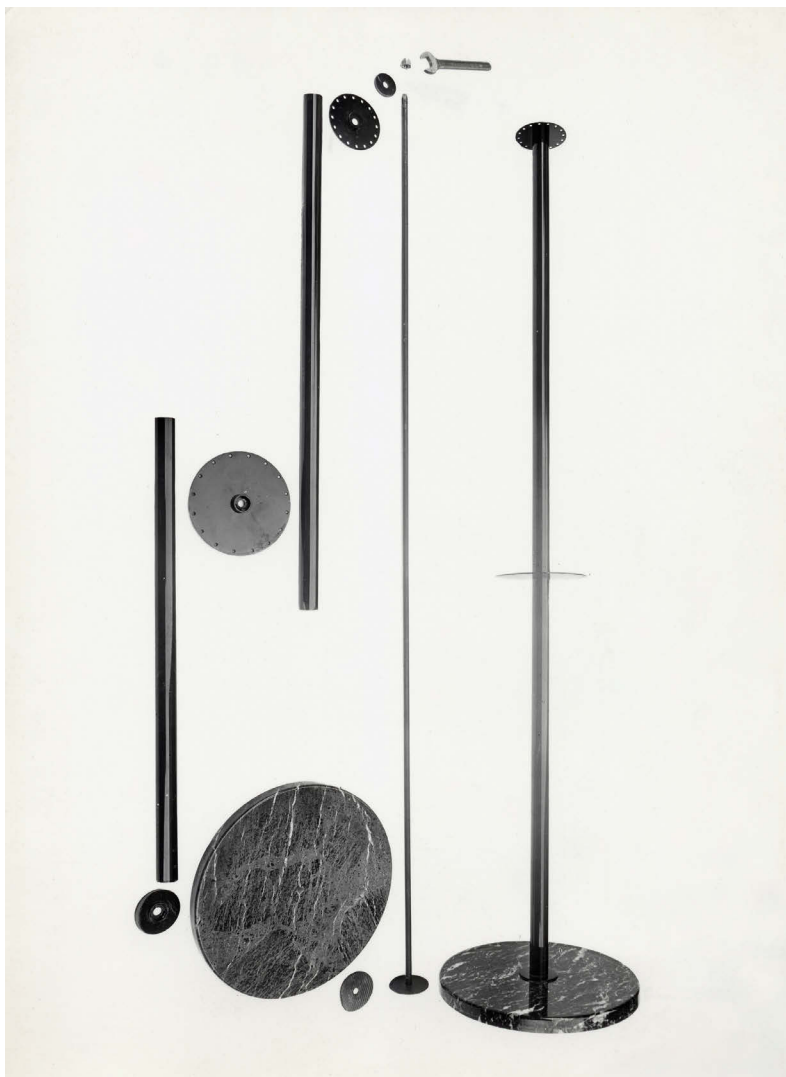
In linea con un'impostazione votata alla chiarezza comunicativa e al riconoscimento della coerenza storica, anche le strategie allestitiva della mostra riflettevano l'intento di conciliare rigore scientifico e fruibilità. Sebbene promossa all'interno di un contesto accademico e professionale, o comunque per "addetti ai lavori", "Italian Contemporary Architecture" mirava, infatti, a proporre un discorso adeguato anche a un pubblico non specializzato. Questa tensione verso un allargamento della ricezione indusse a optare per un formato itinerante, adatto a raggiungere una platea ampia e diversificata anche al di fuori della capitale inglese⁹. Le cronache locali fanno affiorare una mappa articolata di tappe finora ignorate dalla storiografia, rivelando una diffusione capillare che interessò tanto i contesti espositivi – come a Eastbourne¹⁰ e Plymouth¹¹ – quanto le sedi accademiche, tra cui Belfast¹².

La documentazione d'archivio testimonia come l'iniziativa fosse stata concepita fin dalle fasi preliminari con una chiara vocazione trans-nazionale. Già nel 1950 l'Istituto Italiano di Cultura – responsabile dell'organizzazione logistica, della distribuzione e della promozione dell'evento – aveva valutato l'ipotesi di esportarla anche in Belgio, Danimarca, Francia, Germania, Norvegia, Olanda, Finlandia, Svezia e Svizzera. Non disponendo di spazi propri, il coinvolgimento delle rappresentanze diplomatiche e delle reti professionali locali

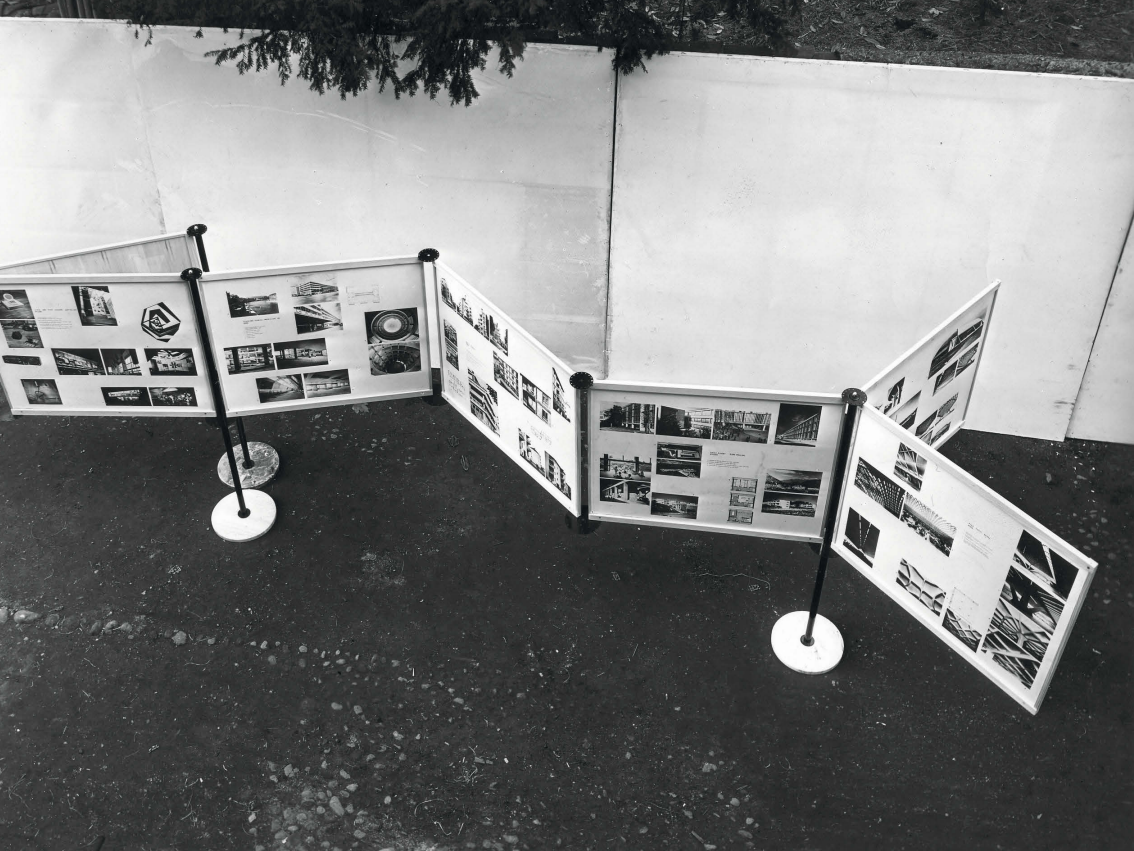
avrebbe garantito il necessario supporto operativo. Infine, il programma prevedeva la possibilità di integrare proiezioni cinematografiche, conferenze e iniziative collaterali, “a seconda delle situazioni e delle possibilità dei singoli Paesi”¹³.

Non è superfluo ricordare che il formato adottato si iscriveva in una più ampia tendenza del secondo dopoguerra a riconoscere nelle rassegne itineranti una modalità espositiva autonoma, oggetto di crescente attenzione sul piano teorico e museografico, in virtù della sua efficacia comunicativa e della sostenibilità economica¹⁴. In questa prospettiva, “Italian Contemporary Architecture” si collocava all’interno di un quadro internazionale in cui tali pratiche assumevano un ruolo chiave nella diffusione della cultura architettonica, come dimostra anche la (pressoché) coeva mostra “The Modern Movement in Italy: Architecture and Design” (1953-1958) negli Stati Uniti¹⁵. In contesti diversi e con logiche differenti, entrambe le esperienze segnarono un passaggio cruciale nel processo di riconoscimento dell’architettura italiana, non più relegata a semplice quinta per altri linguaggi espressivi, ma come autentico *sujet à exposer*, capace di dispiegare un elevato potenziale narrativo. Il processo di legittimazione appena delineato trovò eco parallela in ambito editoriale, con la pubblicazione presso importanti case editrici internazionali di volumi monografici – come quelli di Paolo Nestler e George Everard Kidder Smith – dedicati al tema¹⁶. Da prospettive distinte ma complementari, iniziative di questo tipo contribuirono a consolidare la ricezione critica del tema, prolungando e rafforzando l’impatto delle esperienze espositive a esso dedicate.

Fin dalla sua genesi, la mostra “Italian Contemporary Architecture” fu ideata per collocarsi entro un orizzonte internazionale, avvalendosi di un impianto espositivo deliberatamente concepito per integrarsi nei più svariati contesti. L’attenzione alla flessibilità e alla mobilità, propria del formato itinerante, fu manifestamente riconosciuta dallo stesso Albini in occasione dell’inaugurazione dell’anno accademico 1954-1955 allo IUAV di Venezia:



1 Sostegni ideati per la mostra "Italian Contemporary Architecture", smontati (a sinistra) e assemblati (a destra): aste metalliche, dischi orientabili e basi circolari in marmo, 1952 (© Milano, Fondazione Franco Albini)



2 Allestimento per "Italian Contemporary Architecture", 1952
(© Milano, Fondazione Franco Albini)

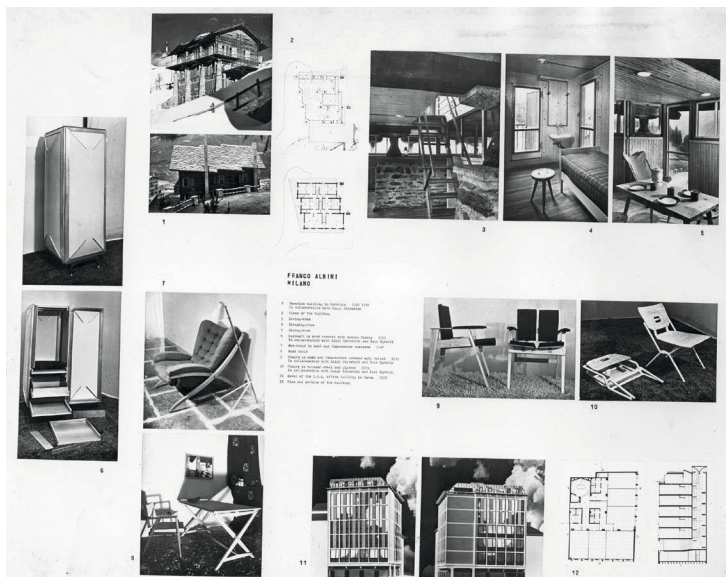
Uno speciale aspetto assumono [...] le mostre viaggianti. Per questo occorre uno studio approfondito: i materiali devono resistere a montaggi plurimi, tutti gli elementi devono essere riducibili a dimensioni di facile trasporto, il montaggio deve essere semplice e occorre soprattutto che gli elementi della mostra soddisfino le evidenti esigenze di flessibilità e di intercambiabilità¹⁷.

Il progetto si tradusse così nell'adozione di una struttura modulare (fig. 1), pensata per coniugare efficienza logistica e rigore contenutistico. La soluzione contemplava l'impiego di 65 pannelli in compensato (1 × 1,20 m), sostenuti da aste metalliche ancorate a basi circolari in marmo. Ciascun elemento era incorniciato da una struttura in legno di faggio evaporato e collegato al successivo da un disco circolare che ne consentiva la rotazione, assicurando una versatilità adattabile alle esigenze delle sedi ospitanti¹⁸ (fig. 2). Per facilitare le operazioni di montaggio e di *mise en espace*, ogni componente era stata numerata: un accorgimento che agevolava gli allestitori e, al tempo stesso, offriva al visitatore un orientamento chiaro.

Sulla base di una scansione ordinata, era stato impostato un ordine cronologico con pannelli di taglio monografico, ciascuno dedicato a un singolo architetto di cui veniva documentato il lavoro attraverso fotografie, disegni tecnici e didascalie esplicative. La struttura narrativa permetteva di mettere in relazione il modernismo prebellico con le esperienze contemporanee, costruendo un itinerario comprensibile anche a un'utenza non specializzata, ispirato ai principi di chiarezza e accessibilità teorizzati da Herbert Bayer nel quarto decennio del Novecento¹⁹ e pienamente condivisi da Albini: "Occorre sempre interessare il pubblico al tema. Occorre prevedere le possibili sue reazioni e le possibili origini di queste reazioni [...]. Credo che l'interesse venga suscitato ogni volta che la mostra, tema e presentazione, entra nella sfera delle possibilità di comprensione e di accettazione del pubblico [...]"²⁰.

Una prima proposta di integrazione del percorso con modelli architettonici, disegni originali, filmati e pubblicazioni²¹ dovette essere infine accantonata per contenere i costi e garantire un'ampia circolazione dell'iniziativa anche presso istituzioni culturali di dimensioni (e possibilità economiche) ridotte²². Rimase parimenti inattuato il proposito – forse espresso più come auspicio – di corredare l'esposizione con “esempi di mobilio (lampade, oggetti e stoffe d'arredamento) significativi di una concezione integrale dell'architettura”²³. Alcune immagini di arredi vennero tuttavia accolte nei pannelli, a segnalare almeno “virtualmente” la peculiare tensione del progetto italiano verso un approccio unitario (fig. 3).

La coerenza dell'allestimento, nonostante i limiti imposti da vincoli economici e logistici, si deve in larga parte all'esperienza maturata da Franco Albini nel campo della museografia e delle mostre temporanee, già evidente nei lavori prebellici e pienamente espressa nei primi anni cinquanta. La sua conoscenza dei meccanismi dello spazio espositivo contribuì in modo decisivo alla definizione di un impianto coerente, perfettamente allineato alle finalità divulgative della proposta²⁴. Le riproduzioni fotografiche qui pubblicate per la prima volta restituiscono con chiarezza l'intelligenza progettuale di un sistema allestitivo semplice ma funzionale, facilmente riconfigurabile in contesti differenti senza perdere coerenza comunicativa (fig. 4). Una formula, questa, che non sfuggì ai promotori britannici: il vicepresidente del RIBA, Roderick E. Enthoven, ne lodò infatti il rigore formale e l'efficacia espressiva, sottolineando come l'intera struttura si imponesse all'interno della galleria per la propria qualità intrinseca, senza espedienti “decorativi che potessero distogliere l'attenzione dai contenuti”²⁵.



3 Esempio di pannello espositivo per "Italian Contemporary Architecture" con progetti di architettura e d'arredo di Franco Albini, 1952 (© Milano, Fondazione Franco Albini)

4 Allestimento per "Italian Contemporary Architecture", 1952 (© Milano, Fondazione Franco Albini)

Oltre il contesto britannico.

Una mostra, molte traiettorie (inedite)

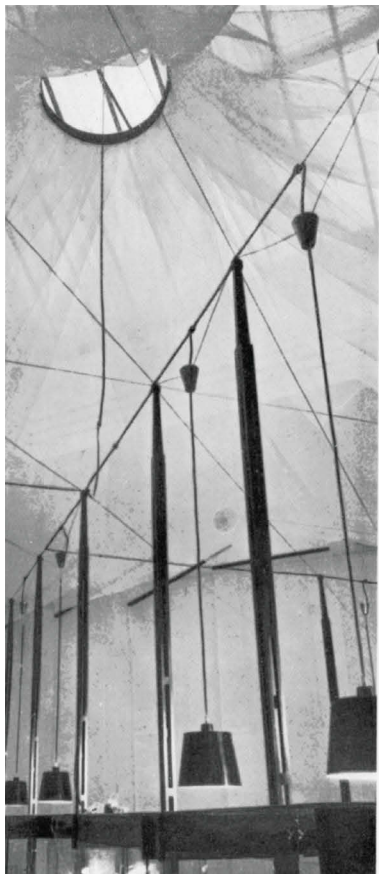
Sebbene il trasferimento della mostra sul continente fosse contemplato fin dal principio²⁶, azioni tangibili in tale direzione si registrarono solo nel 1953, a un anno dall'inaugurazione londinese. Fu allora che vennero avviati i contatti per una presentazione a Parigi, promossa dall'Union Internationale des Architectes (UIA) e dall'Associazione per i rapporti culturali italo-francesi. Le fonti d'archivio relative a questa fase, così come la copertura sui periodici dell'epoca, si rivelano tuttavia avare di informazioni, rendendo difficile ricostruirne gli esiti²⁷.

Meglio documentato appare il capitolo relativo alla circolazione della mostra in Italia, dove l'ipotesi di un itinerario articolato su più sedi – la Strozzi di Firenze, l'Università di Pisa e la Casa della Cultura di Livorno²⁸ – fu sostenuta dal critico e storico d'arte Carlo Ludovico Ragghianti, figura centrale nella promozione e divulgazione dell'architettura contemporanea del dopoguerra²⁹. A ripercorrerne per prima le dinamiche è stata Stefania Aimar, sulla base dei materiali custoditi presso l'Archivio della Fondazione Ragghianti³⁰. Da tali documenti emerge come difficoltà di natura logistica e operativa abbiano ostacolato la piena realizzazione del progetto, rimasto solo parzialmente attuato: la mostra fu infatti allestita a Livorno dal 14 al 31 agosto 1954 e poi a Firenze, alla Strozzi, tra aprile e maggio del 1955.

Alla luce delle evidenze documentarie, è emersa l'esigenza di estendere l'indagine per verificare la circolazione della mostra e la riproposizione del modello albiniano in contesti differenti attraverso un lavoro sistematico sulle carte conservate nei fondi dei soggetti coinvolti nell'iniziativa. In questa direzione, i primi sondaggi condotti sugli archivi di Franco Albini e della Biennale di Venezia hanno dato risultati promettenti, portando alla luce un aspetto del tutto inedito: l'impianto espositivo ideato per la rassegna inglese fu riproposto nella mostra "Nutida Italiensk Konst", allestita a Stoccolma nel 1953 sotto l'egida della Biennale di Venezia – su incarico dei Ministeri degli Affari Esteri e della



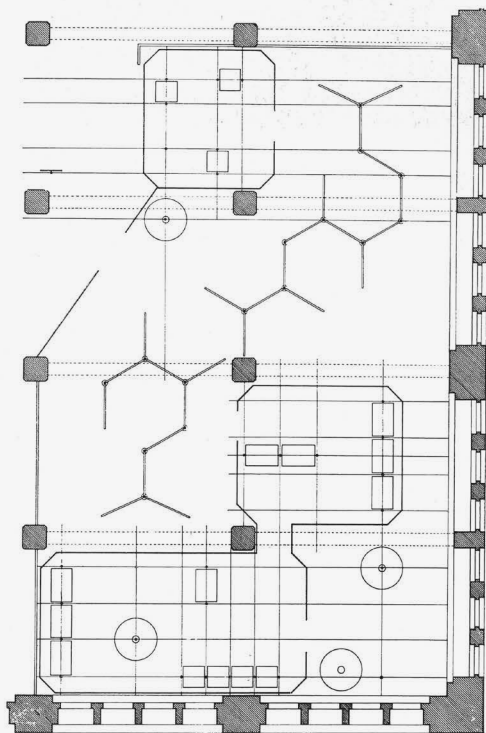
5 Allestimento per la mostra
“Nutida Italiensk Konst” a
Stoccolma, sezione dedicata
all’architettura, 1953 (© Milano,
Fondazione Franco Albini)



Particolare dei collegamenti tra le antenne, sorreggenti anche il sistema d'illuminazione a proiettori.

Mostra dell'Arte decorativa e dell'Architettura a Helsinki

Pianta dell'allestimento di Helsinki.





6 *Mostra dell'arte decorativa e dell'architettura a Helsinki*, pianta dell'allestimento (da *Due mostre d'arte italiana* 1953, p. 31)

7 *Mostra dell'arte decorativa e dell'architettura a Helsinki*, sezione dedicata all'architettura, 1953 (© Milano, Fondazione Franco Albini)

Pubblica Istruzione – e poi replicata a Helsinki³¹. La circostanza è attestata da testimonianze scritte e materiali iconografici coevi (fig. 5).

Dopo la pubblicazione sulla rivista “Metron” nel 1953, le immagini dell’allestimento scandinavo sono state sostanzialmente ignorate dalla letteratura più recente, contribuendo così alla loro progressiva rimozione dalle ricostruzioni storiografiche. Pur riconoscendo il valore della manifestazione nella promozione del nuovo design italiano e delle arti applicate – apprezzamento esteso alle scelte curatoriali di Franco Albini ed Elio Palazzo (membro del Comitato esecutivo della Triennale del 1951) nonché alla forza espressiva della soluzione elaborata in collaborazione con Franca Helg – la critica non ha accordato alla sezione dedicata all’architettura un’adeguata attenzione, trattandola come accessoria, forse in ragione della sua ubicazione al piano interrato della Liljevalchs Konsthall, sede della mostra. La percezione di marginalità risulta avvalorata dal catalogo, che ne riserva la trattazione alle pagine conclusive. A dispetto di ciò, la sua autonomia concettuale è sancita dall’intitolazione specifica della sezione – *Nutida Italiensk Arkitektur* – nonché dall’esplicito richiamo al gruppo italiano CIAM quale responsabile dell’iniziativa, affidata all’architetto Franco Albini in collaborazione con Franca Helg Antoniolì³².

L’inclusione di un *focus* specifico sull’architettura italiana moderna rifletteva un crescente interesse per il tema in Svezia³³, alimentato anche dall’azione dell’Istituto Italiano di Cultura di Stoccolma (fondato nel 1941), la cui attività trovò espressione compiuta nella costruzione della nuova sede progettata dall’architetto Gio Ponti tra il 1956 e il 1958. Come ha ben sottolineato Monica Prencipe, “la risonanza mediatica della mostra italiana a Stoccolma raggiunse vertici e un consenso insperato, funzionale all’approvazione politica del progetto di Gio Ponti per l’Istituto di Cultura. L’esposizione poteva dunque considerarsi un riuscito esperimento di propaganda dell’Italia nel primo dopoguerra”³⁴. In questa direzione, l’integrazione dell’architettura nel contesto espositivo assume un significato

che travalica la semplice opzione curatoriale, configurandosi piuttosto come elemento essenziale di una più ampia strategia di promozione culturale e diplomatica.

Le soluzioni adottate per la “mostra di architettura” rispondevano a una logica operativa attenta sia all’efficienza che alla continuità con quanto già proposto. In una lettera del gennaio 1953 al segretario della Biennale di Venezia, Rodolfo Pallucchini, fu Albini stesso a proporre di riutilizzare l’allestimento presentato l’anno precedente all’Istituto Italiano di Cultura di Londra. Le lastre dei 65 pannelli erano già disponibili: sarebbe stato sufficiente ristamparle, predisporre i supporti e riorganizzarne il montaggio. Un’azione che avrebbe consentito di contenere tempi e costi, evitando la raccolta del materiale e la progettazione *ex novo* dell’impianto espositivo³⁵. E così venne fatto.

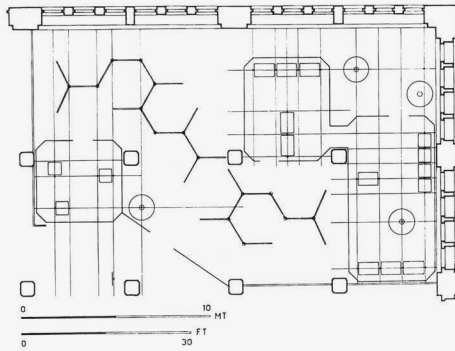
La connessione tra il caso scandinavo e l’esperienza londinese impone di riconsiderare la portata della mostra, attestandone una circolazione più estesa di quanto finora ammesso dalla storiografia. Al contempo, conferma la solidità della proposta albiniana, in grado di mantenere coerenza formale e forza comunicativa al variare della cornice espositiva. Il reimpiego del sistema a pannelli mobili non rispondeva soltanto a esigenze di economia e rapidità, ma rifletteva una precisa scelta progettuale: una struttura modulare concepita per semplificare l’allestimento e articolare lo spazio in modo chiaro e ritmato, così da favorire una fruizione più coinvolgente e immediata. La funzionalità di questa impostazione traspare con chiarezza dalla planimetria dell’allestimento di Helsinki (fig. 6), dove lo schema sperimentato a Stoccolma venne trasposto in un contesto differente – il seminterrato di un edificio commerciale – senza comprometterne la percezione che così veniva rilevata dalla stampa coeva: “Il sistema di telai orientabili usato per la mostra fotografica di architettura nasce [da un] metodo di incessante perfezionamento; la disposizione prevalente a esagono aperto rende, psicologicamente, la lettura dei progetti esposti più fluida e serrata, con possibilità di confronto e sintesi, meno possibili altrimenti”³⁶ (fig. 7).

Il valore di un esperimento

Nel contesto della diplomazia culturale italiana del secondo dopoguerra, “Italian Contemporary Architecture” si distinse per l’incisività con cui seppe coniugare contenuti architettonici e soluzioni espositive. Il format ideato da Albini – modulare, adattabile a spazi eterogenei e facilmente trasportabile – si rivelò strategico sul piano logistico, ma anche convincente come strumento narrativo, capace di rendere fruibili temi complessi a pubblici differenti.

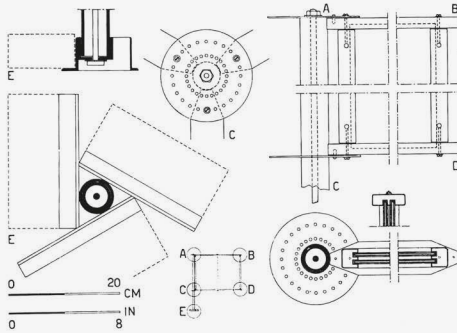
La portata innovativa di questo sistema è attestata anche dal suo accreditamento all’interno del dibattito progettuale dell’epoca: i disegni pubblicati su “Metron”, insieme all’immagine di un allestimento – verosimilmente italiano e riferibile alla stessa iniziativa, ma al momento non identificato – furono infatti ripresi da Roberto Aloï nel 1960 come modello esemplare sotto il generico titolo *Elementi per esposizione. Franco Albini, Franca Helg, Architetti*³⁷ (fig. 8), a conferma della volontà di elevare tale soluzione a vero e proprio paradigma operativo.

In questo orizzonte interpretativo, “Italian Contemporary Architecture” si configurava non solo come un momento rilevante nella proiezione internazionale della cultura italiana, ma anche come testimonianza della trasformazione del progetto architettonico in oggetto di narrazione espositiva e strumento di riflessione autonoma sulle sue modalità di rappresentazione. Collocata all’incrocio tra rigore, accessibilità e strategia culturale, la mostra si affermò come una valida esperienza di mediazione culturale sul costruire nell’Italia del dopoguerra, che nella formula itinerante trovò uno strumento privilegiato per promuovere una concezione dell’architettura come pratica integrata di progetto e comunicazione, atta a rappresentare i valori di una società in mutamento.



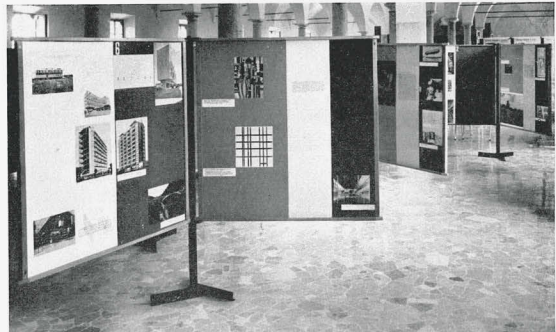
Elementi per esposizione. Franco Albini, Franca Helg, Architetti.

Pianta / plan.



Gli elementi consistono in un sostegno smontabile in tubo e profilati di ferro con telai pure smontabili in legno di faggio evaporato e pannelli di masonite.

The elements consists of a dismantlable support made of iron tubing and sections, dismantlable frames of evaporized beech wood and masonite panels.



319

8 *Elementi per esposizione. Franco Albini, Franca Helg, Architetti (da Aloj 1960, p. 319)*

Nel licenziare questo saggio, chi scrive desidera esprimere la propria gratitudine a coloro che, a vario titolo, hanno accompagnato e sostenuto la ricerca d'archivio. Un ringraziamento particolare a Paola Albini ed Elena Albricci (Fondazione Franco Albini di Milano), Paolo Bolpagni e Sara Meoni (Fondazione Ragghianti di Lucca), Judith Kranitz (Archivio Storico della Biennale di Venezia) per la generosità dimostrata nel mettere a disposizione materiali documentari cruciali alla riflessione qui sviluppata.

1 Sulle mostre italiane all'estero e per la bibliografia di riferimento, si rimanda ai più recenti Belfanti 2013; Scrivano 2013; Prencipe 2016–2017; *New York New York* 2017; Bedarida 2022; Cordera, Faggella 2023; Gamble 2024; *Made in Italy in mostra* 2025.

2 Su questo tema, cfr. Mingardi 2021.

3 *Italian Contemporary Architecture* 1952, p. 210.

4 *Ibidem*. Questa apertura – considerata da Roger quale tratto distintivo della scuola italiana – si fondava su una concezione etica del progetto, riconducibile idealmente alla lezione di William Morris: un'architettura radicata nella vita, capace di rispondere ai bisogni reali dell'uomo. Una visione che, pur rappresentando un punto di forza, comportava anche il rischio di cedere all'improvvisazione, se non guidata da rigore critico e coerenza metodologica.

5 “I can only hope that you will wish to respond to our somewhat bold gesture by sending us an exhibition of contemporary English architecture”: *ivi*, p. 211.

6 “These trends reflect the historical and social changes of my country”: *ivi*, p. 210.

7 Le relazioni tra CIAM (in fase di riorganizzazione) e MSA (fondato nel 1945) trovano una testimonianza preziosa e diretta nelle parole dell'architetto Giancarlo De Carlo: “L'opinione pubblica aveva cominciato a capire che nell'architettura stavano avvenendo dei cambiamenti e che i portatori di questi cambiamenti pretendevano di avere un ruolo nella ricostruzione del Paese [...]”. Questo aveva contribuito a far cambiare la struttura del MSA, che da gruppo di amici che si ritrovavano e discutevano amabilmente di architettura era diventato un movimento che partecipava alla vita cittadina con sue proposte originali. Interessante notare che questo cambiamento aveva avuto effetti anche sul gruppo CIAM italiano, che allora era formato in prevalenza da architetti milanesi. Msa e Gruppo italiano CIAM avevano cominciato ad avere consonanze: quello che accadeva nel Msa rifluiva dentro l'attività del Ciam e, contemporaneamente, i messaggi che arrivavano al Ciam italiano dai vari Ciam sparsi nel mondo rifluivano nel Msa”. De Carlo 1995, p. 10. Sulle associazioni di architetti italiani, cfr. Protasoni 1995.

8 “All the buildings shown have quality of design and finish, indicating that Italy not only looks forward as well as backward, but also is capable of adding further to the *patrimonio artistico* of which she is so justly proud”: Henderson 1952.

- 9 *Selections from the Exhibition of Italian Contemporary Architecture* 1952.
- 10 La mostra si svolse alla Towner Art Gallery dal 17 maggio al 29 giugno 1952: *Exhibition of Italian Architecture* 1952.
- 11 La mostra si tenne alla Plymouth Art Gallery dall'8 al 16 novembre 1952 sotto l'egida della sezione di Plymouth della Devon & Cornwall Architectural Society: *Exhibition Offers* 1952.
- 12 Dal 23 marzo al 4 aprile 1953 l'esposizione venne presentata al Belfast College of Technology: *Italian Architecture* 1953.
- 13 È ciò che emerge anche dalla comunicazione indirizzata da Guido Calogero – direttore dell'Istituto di Cultura Italiano a Londra dal 1950 al 1955 – agli Istituti di Cultura di Berna, Parigi, Bruxelles, Colonia, Helsinki e alle delegazioni italiane di Stoccolma, L'Aja, Copenaghen e Oslo. In allegato, si trova lo schema della mostra. *Lettera di Guido Calogero agli Istituti di Cultura*, 20 novembre 1950, Milano, Centro di Alti Studi sulle Arti Visive, Fondo Gnechchi Ruscone (d'ora in poi CASVA Gnechchi Ruscone), Mostra architettura italiana a Londra, PR_04.
- 14 Negli stessi anni, l'interesse per le mostre itineranti come formato espositivo autonomo trovava eco sulle pagine di "Museum", rivista dell'International Council of Museum (ICOM), che nel 1950 dedicò un intero numero al tema, riconoscendo in queste pratiche uno strumento cruciale per la diffusione del sapere e la promozione dello scambio interculturale. Tre anni più tardi, un apporto decisivo sarebbe venuto da Elodie Courter Osborn, che raccolse e sistematizzò l'esperienza maturata al Museum of Modern Art (MoMA) di New York nel volume *UNESCO Handbook of Circulating Exhibitions*. Il manuale esaminava le principali questioni teoriche, metodologiche e organizzative legate a questo modello, offrendo indicazioni concrete basate su un'esperienza consolidata e sull'osservazione diretta dei contesti di ricezione. Per alcune riflessioni su questo tema, cfr. ora Cordera 2025.
- 15 Parte del programma internazionale del Department of Circulating Exhibitions del MoMA di New York, la mostra si articolava in riproduzioni di disegni di progetto e pannelli testuali, ed era completata da alcune opere d'arte provenienti da collezioni private e dalle raccolte del museo. Inaugurata nel 1953 in Kentucky (al J.B. Speed Art Museum di Louisville), fu poi trasferita in Canada (Design Center della National Gallery of Canada di Ottawa e University of Manitoba di Winnipeg), Massachusetts (MIT, Cambridge) e New Jersey, e prima di raggiungere New York, in Minnesota (University of Minnesota), Illinois (University of Illinois), Oregon (Portland Art Museum); infine, nel 1958, in California (M.H. de Young Memorial Museum di San Francisco). Sulla mostra, cfr. Casali 2022.
- 16 Nestler 1954 e Kidder Smith 1955.
- 17 Il discorso è stato ripubblicato in Albini 2005.
- 18 Lettera di Franco Albini a Carlo Ludovico Ragghianti, 4 settembre 1953, Lucca, Fondazione Ragghianti, Archivio Carlo Ludovico Ragghianti (d'ora in poi FR ACLR), Serie La Strozziina, busta 21, fasc. 11.

- 19 Bayer auspicava un allestimento capace di abbattere ogni distanza con lo spettatore, in grado di avvicinarsi a lui, coinvolgerlo profondamente, lasciare un'impronta duratura; un dispositivo espositivo atto a spiegare, dimostrare e persino persuadere, orientandolo verso una reazione intenzionalmente guidata. Bayer 1939-1940.
- 20 Albini 2005.
- 21 Lettera di Francesco Gnechchi Ruscone a Ernesto N. Rogers, 10 ottobre 1950, CASVA Gnechchi Ruscone.
- 22 Il preventivo di £ 1.337.500 è allegato a una comunicazione indirizzata ad Antonio Saffi dell'Istituto Italiano di Cultura a Londra. La lettera reca la data apocrifia 4 gennaio 1951, CASVA Gnechchi Ruscone.
- 23 Lettera di Francesco Gnechchi Ruscone a Ernesto N. Rogers, 10 ottobre 1950, CASVA Gnechchi Ruscone.
- 24 Oltre alla sistemazione dei musei genovesi, tra i principali progetti espositivi che videro coinvolto Albini nel secondo dopoguerra sono da annoverare la "Mostra della Storia della bicicletta" alla IX Triennale (Milano 1951), "Nutida Italiensk Konst" (Stoccolma 1953), lo Stand Rhodiatocce per Montecatini alla Fiera Campionaria (Milano 1954) e la "Mostra del Settecento veneziano" a Palazzo Grassi (Venezia 1954). Per un inquadramento dell'attività espositiva di Albini, cfr. Albini 2005 e Bucci, Rossari 2005.
- 25 "It stands on its own merit in the gallery, needing no decking out with elaborate display to distract attention from its contents": *Italian Contemporary Architecture* 1952, p. 211.
- 26 "After being shown here the exhibition was to visit a number of centres in Britain before going on tour on the Continent", *ibidem*.
- 27 FR ACLR, Serie La Strozzina, busta 21, fasc. 11.
- 28 Lo stesso itinerario era stato auspicato per la mostra dedicata ai disegni di Tiepolo (1953-1954) a cui era stata aggiunta una tappa alla Pinacoteca nazionale di Siena.
- 29 Sull'impegno di Ragghianti per le mostre di architettura, culminato nella mostra fiorentina dedicata a F.L. Wright (1951), cfr. Caccia Gherardini 2018.
- 30 FR ACLR, Serie La Strozzina, busta 21, fasc. 11. Cfr. S. Aimar, in Massa, Pontelli 2018, scheda 51, "Mostra d'architettura italiana contemporanea", pp. 205-206; Mingardi 2019, p. 45.
- 31 Per una riflessione critica su questa mostra, cfr. Prencipe 2019.
- 32 *Nutida Italiensk Konst* 1953.
- 33 "The Importance of the modern Italian architecture as one section of the Exhibition, a desire in accordance with a general Swedish Interest. We are prepared to arrange all with enlargements of photocopies and so on, if you can in time send us the suitable material and informations on sizes and equipments. The underground is possibly capable of this sections space": lettera di Folke Holmér [direttore della Liljevalchs Konsthall] a Franco Albini, 28 gennaio 1953,

Marghera-Venezia, Archivio Storico della Biennale di Venezia, Ufficio amministrazione
Mostre all'estero (d'ora in poi Biennale Mostre Estero), cart. 6.

34 Prencipe 2019, p. 38.

35 Lettera di Franco Albini a Rodolfo Pallucchini, 20 gennaio 1953, Biennale
Mostre Estero, cart. 6.

36 *Due mostre d'arte italiana* 1953, p. 27.

37 Aloi 1960, p. 319.

Bibliografia

- F. Albini, *Le mie esperienze di architetto nelle esposizioni in Italia e all'estero*, in "Casabella", 730, 2005, pp. 9-12.
- R. Aloï, *Esposizioni: architetture, allestimenti*, Hoepli, Milano 1960.
- M. Baffa, C.S. Morandi, A. Rossari, *Movimento di Studi per l'Architettura 1945-1962*, Laterza, Roma-Bari 1995.
- H. Bayer, *Fundamentals of Exhibition Design*, in "PM: An Intimate Journal for Art Directors, Production Managers, and their Associates", 6/2, 1939-1940, pp. 17-25.
- R. Bedarida, *Exhibiting Italian Art in the United States from Futurism to Arte Povera. "Like a Giant Screen"*, Routledge, New York-London 2022.
- C.M. Belfanti, *Rinascimento e Made in Italy. L'invenzione di un'identità culturale per l'industria della moda*, in "Allegoria", 68, 2013, pp. 32-46.
- F. Bucci, A. Rossari (a cura di), *I musei e gli allestimenti di Franco Albini*, Electa, Milano 2005.
- S. Caccia Gherardini, *Carlo Ludovico Ragghianti e le mostre di architettura, "argomento come tu sai, particolarmente difficile da trattare"*, in Massa, Pontelli 2018, pp. 91-100.
- V. Casali, *The Modern Movement in Italy: Architecture and Design, 1953-1958*, in "Territorio", 100, 2022, pp. 142-151, DOI: 10.3280/TR2022-100017.
- P. Cordera, *Circulating Knowledge. Reassessing the Narratives of Traveling Exhibitions*, in "MMD – Museum Materials and Discussions. Journal of Museum Studies", 2/2, 2025, pp. 9-31.
- P. Cordera, C. Faggella (a cura di), *L'Italia al lavoro. Un lifestyle da esportazione*, Bologna University Press, Bologna 2023.
- G. De Carlo, *Una scelta di campo*, in M. Baffa, C. Morandi, S. Protasoni, A. Rossari, *Movimento di Studi per l'Architettura 1945-1962*, Laterza, Roma-Bari 1995, pp. 7-14.
- Due mostre d'arte italiana a Stoccolma e Helsinki*, in "Metron", 48, 1953, pp. 27-33.
- Exhibition of Italian Architecture*, in "Eastbourne Herald", 17 maggio 1952, p. 1.
- Exhibition Offers Yard-Stick for Judging new Plymouth. Modern Italian Architecture*, in "Western Morning News", 8 novembre 1952, p. 3.
- A. Gamble, *Cold War American Exhibitions of Italian Art and Design*, Routledge, London 2024.
- A.G. Henderson, *Foreword*, in *Italian Contemporary Architecture. An Exhibition Prepared by the Italian CIAM Group, Sponsored by the Italian Institute*, Royal Institute of British Architects – The Westerham Press Ltd., London 1952, p.n.n.
- Italian Architecture. Exhibition in Belfast*, in "Belfast News Letter", 24 marzo 1953, p. 3.
- Italian Contemporary Architecture*, in "Journal of the Royal Institute of British Architects", 59/6, 1952, pp. 210-211.
- G.E. Kidder Smith, *Italy Builds*, Architectural Press – Reinhold Publishing Corporation, London-New York 1955.
- Made in Italy in mostra. L'America e la nascita del mito tra arte e design*, catalogo della mostra (Lucca, Fondazione Ragghianti, 5 aprile – 29 giugno 2025), a cura di P. Cordera, D. Turrini, Cimorelli editore, Milano 2025.

- S. Massa, E. Pontelli (a cura di), *Mostre permanenti: Carlo Ludovico Ragghianti in un secolo di esposizioni*, Fondazione Ragghianti, Lucca 2018.
- L. Mingardi, *Carlo Ludovico Ragghianti "architetto": Dal dibattito al museo*, in "Op.cit.", 165, 2019, pp. 41-50.
- L. Mingardi, *Reweaving the City: the CIAM Summer Schools from London to Venice (1949-57)*, in L. Ciccarelli, C. Melhuish, *Post-war Architecture between Italy and the UK. Exchanges and Transcultural Influences*, UCL Press, London 2021, pp. 107-126.
- P. Nestler, *Neues Bauen in Italien*, Callwey, München 1954.
- New York New York. Arte italiana. La riscoperta dell'America*, catalogo della mostra (Milano, Museo del Novecento, 13 aprile - 17 settembre 2017), a cura di F. Tedeschi, Electa, Milano 2017.
- Nutida Italiensk Konst*, catalogo della mostra ("Nuova Arte Italiana", Stoccolma, Liljevalchs Konsthall, marzo-aprile 1953), a cura del Comitato della Biennale di Venezia, Stockholm 1953.
- M. Prencipe, *Building Exchanges (1895-1953). International Exhibitions and Swedish Resonances in Italian Modern Architecture*, tesi di dottorato, Università Politecnica delle Marche, A.A. 2016-2017.
- M. Prencipe, *Stoccolma 1953: l'esposizione della Nuova Arte Italiana e la difficile conquista della modernità*, in "Studi e ricerche di storia dell'architettura", 25, 2019, pp. 26-39.
- S. Protasoni, *"Per un comune orientamento": le associazioni di architetti italiani*, in Baffa, Morandi, Rossari 1995, pp. 115-152.
- P. Scrivano, *Building Transatlantic Italy: Architectural Dialogues with Postwar America*, Ashgate, Farnham 2013.
- Selections from the Exhibition of Italian Contemporary Architecture*, in "Journal of the Royal Institute of British Architects", 59/5, 1952, pp. 174-175.