

Op.cit.

selezione della critica d'arte contemporanea

La genesi del Team 10 dai CIAM: un'eredità problematica - Filosofia dell'atelier - Oltre il Mediabuilding. Il paradigma delle facciate ipertecnologiche - La poetica di Augusto Perez - Le origini del Design a Napoli. Il Museo Artistico Industriale e le Scuole-Officine - Libri, riviste e mostre

Grafica Elettronica

Op. cit.

Selezione della critica d'arte contemporanea

Op.cit.

rivista quadrimestrale
di selezione della critica d'arte contemporanea

Direttore: Renato De Fusco

Vice-Direttore: Alessandro Castagnaro

Comitato scientifico

Jean-Louis Cohen
Domenico De Masi
Kenneth Frampton
Fulvio Irace
Juan Miguel Hernández León
Franco Purini
Joseph Rykwert
Vincenzo Trione

Comitato redazionale

Roberta Amirante
Pasquale Belfiore
Imma Forino
Francesca Rinaldi
Livio Sacchi
Alberto Termino

Segretaria di redazione

Emma Labruna

Website e digitalizzazione

Ermes Multimedia digital design per la cultura

Concept: Renato Piccirillo

Sviluppo: Riccardo Marotta, Valeria Pazzanese

Redazione: 80123 Napoli, Via Vincenzo Padula, 2

info: +39 081 7690783 - *fax:* +39 081 7705654

e-mail: rendefus@unina.it - elabruna@unina.it

Amministrazione: 80128 Napoli, Via B. Cavallino, 35/G

info: +39 081 5595114 - +39 081 5597681

e-mail: info@graficaelettronica.it

Abbonamento annuale: Italia € 50,00 - Estero € 70,00

Un fascicolo separato: Italia € 18,00 - Estero € 25,00

Un fascicolo arretrato: Italia € 20,00 - Estero € 27,00

Grafica Elettronica



All'indirizzo **www.opcit.it** è disponibile l'intera collezione
della rivista dal numero 1 del settembre 1964 ad oggi

A. TERMINIO	<i>La genesi del Team 10 dai CIAM: un'eredità problematica</i>	5
V. TRIONE	<i>Filosofia dell'atelier</i>	19
K. GASPARINI	<i>Oltre il Mediabuilding. Il paradigma delle facciate ipertecnologiche</i>	31
R. FACCHINELLI	<i>La poetica di Augusto Perez</i>	45
S. ATTANASIO	<i>Le origini del Design a Napoli. Il Museo Artistico Industriale e le Scuole-Officine</i>	55
	<i>Libri, riviste e mostre</i>	67

*Alla redazione di questo numero hanno collaborato: Carola D'Ambros,
Luigi Franciosini, Rosa Sessa, Federico Turelli, Maria Elena Vona.*

La genesi del Team 10 dai CIAM: un'eredità problematica

ALBERTO TERMINIO

Introduzione

Questo saggio intende riflettere sulla genesi del Team 10 dai Congressi Internazionali di Architettura Moderna (d'ora in poi Ciam) e sul significato che le istanze di continuità e di rottura hanno assunto nella comprensione storiografica di questo fenomeno, proiettando l'analisi verso il tema dell'eredità culturale che il binomio Ciam-Team 10 ci consegna.

Si tratta, in entrambi i casi, di raggruppamenti di architetti e critici che, pur partendo da esperienze e posizioni dissimili, hanno inteso far convergere i rispettivi sforzi verso obiettivi condivisi. È su tale istanza programmatica che poggia l'opportunità di individuare un denominatore comune nell'ambito delle posizioni espresse all'interno dei Ciam, così come la possibilità di postulare un *Team 10 thinking*. In altre parole, di configurare il binomio Ciam-Team 10 come nodo storiografico privilegiato di quel processo che, nella storia dei Ciam del secondo dopoguerra, si è sviluppato secondo due binari paralleli: da un lato, il tentativo di resistenza rispetto all'esaurimento della spinta progressiva della cosiddetta fase eroica dell'architettura moderna; dall'altro, il desiderio di revisione e aggiornamento dei suoi postulati, che trova nelle riflessioni dei membri del Team 10 il principale e più diretto bacino di elaborazione.

Da una prospettiva generale, la genesi del Team 10 risulta polarizzata tra due concezioni estreme: nella linea della continuità, si collocano le posizioni di Sigfried Giedion, mentre nella linea rottura è stato considerato, in particolare, l'apporto di Alison e Peter Smithson offerto nei contributi raccolti a partire dal 1962 in «Architectural Design» e sistematizzati nella cosiddetta trilogia [cfr. A. SMITHSON (ed.), *Team 10 Primer*, Studio Vista, London 1968; EAD., *The Emergence of Team 10 out of CIAM*, Architectural Association, London 1982; EAD., *Team 10 Meetings, 1953-1984*, Rizzoli, New York 1991].

Per inquadrare il fenomeno in oggetto, è opportuno precisare che gli stessi Smithson hanno dichiarato il debito morale nei confronti del periodo eroico dell'architettura moderna, da essi definito attraverso una selezione di opere rappresentative realizzate tra il 1910 e il 1929. Tale periodo è stato ritenuto **la roccia sulla quale avvertiamo la continuità della storia e la necessità di portare a termine la nostra idea di progetto** [A. e P. SMITHSON, *Il periodo eroico dell'architettura moderna*, Idea Editions, Milano 1981, p. 5]. In quest'ottica, Ciam e Team 10 diventano due tappe successive, ma intrecciate nel secondo periodo di attività dei Ciam, di uno stesso processo evolutivo, quello della modernità. Ad ogni modo, **sono loro che, nel pieno dell'entusiasmo per il moderno, cominciano a individuare i punti di frattura che, quantunque non vengano manifestati esplicitamente, si possono desumere dalle architetture che risvegliano il loro interesse** [R. MONEO, *Inquietudine teorica e strategia progettuale nell'opera di otto architetti contemporanei*, Electa, Milano 2005, p. 14], contribuendo a sfatare il mito di un'evoluzione lineare della parabola del moderno, così come i Ciam hanno cercato di rappresentare.

Quale punto di partenza di questa indagine, prendiamo le mosse da una posizione polemica di Giancarlo De Carlo: **Il Team Ten non è mai esistito. Non ha mai stilato un atto di nascita né ha mai scritto alcun manifesto. Nessuno ha mai saputo con precisione chi ne facesse parte e chi ne faceva parte non lo sapeva con certezza. [...] Non si può dire che sia stato l'erede dei CIAM perché era**

tutt'altra cosa [*Epilogo: una conversazione con Giancarlo De Carlo*, in «Rassegna», n. 52, dicembre 1992, numero monografico *Gli ultimi CIAM*, a cura di D. MATTEONI, p. 88]. Se è vero che il Team 10 non abbia mai redatto un atto fondativo, che non prevedesse organi direttivi né una struttura formalizzata, è altresì vero che la sua vicenda non può ritenersi una mera costruzione storiografica. Piuttosto, le parole sopracitate pongono almeno tre questioni problematiche meritevoli di attenzione: la definizione del Team 10 come gruppo; la riconoscibilità di un apparato teorico di riferimento, il cosiddetto *Team 10 thinking*; infine, più rilevante, la sua connotazione rispetto ai Ciam in termini di eredità morale e culturale.

La definizione del Team 10 come gruppo

Com'è noto, il Team 10 trae la sua denominazione dall'incarico, affidatogli dalla vecchia guardia dei Ciam, di curare l'organizzazione del decimo congresso di Dubrovnik del 1956. Secondo Annie Pedret, il termine "Equipe X" o "Team X" apparve per la prima volta in un documento redatto da Georges Candilis e dal gruppo Ciam algerino per la preparazione dell'incontro preliminare di Parigi, nel 1954, funzionale all'organizzazione del congresso [cfr. A. PEDRET, *Preparing CIAM X*, in M. RISSELADA, D. VAN DEN HEUVEL (eds.), *Team 10. 1953-1981. In Search of a Utopia of the Present*, NAI Publishers, Rotterdam 2005, pp. 43-44]. In quell'occasione, secondo Eric Mumford, riprendendo quanto già segnalato da Francis Strauven, gli Smithsonian rinominarono il "Ciam 10 Committee" come C.I.A.X. e, nel settembre 1954, Candilis introdusse la dicitura "Team X", riportata dagli stessi Smithsonian come "team 10" [cfr. F. STRAUVEN, *Aldo van Eyck. The Shape of Relativity*, Architectura & Natura, Amsterdam 1998, p. 258 e n.; E. MUMFORD, *The CIAM Discourse on Urbanism, 1928-1960*, The MIT Press, Cambridge 2000, p. 242 e n.]. Ancora sull'origine del nome, Jos Bosman riferisce di una lettera inviata da Giedion a Van Eesteren il 15 febbraio 1956 in cui si parla della chiusura dei Ciam e della nascita di qualcosa

di nuovo con il nome **per esempio Team Ten** [cit. in J. BOSMAN, *I CIAM del dopoguerra: un bilancio del Movimento Moderno*, in «Rassegna», n. 52, cit., p. 21 e n. 36].

Dal luglio 1954 e, da un pubblico più ampio, dal congresso di Dubrovnik, il Team 10 cominciò a essere riconosciuto come tale, pur affidando la sua rappresentanza a una molteplicità di architetti che di volta in volta animavano le riunioni e che, in diversa misura, contribuirono allo svolgimento degli stessi dopo la fine dei Ciam, nonché alla costruzione del *corpus* teorico che ne ha segnato lo sviluppo: **Team 10 as a subject is an evolutionary story from individual contributions to a collective formulation. [...] Team 10 evolved through a series a beginnings: from the contributions of various individuals at CIAM 6, 7, and 8, to theorizing and coalescing these individuals contributions around the concept of “habitat”, to projecting their ideas in architectural terms at CIAM 9 in 1953, to the emergence of Team 10 as a group in 1954, to the triumph of Team 10 at CIAM '59 at Otterlo, to Alison Smithson’s attempt to represent and historicize the importance of the group in the Team 10 Primer** [A. PEDRET, *Team 10: an archival history*, Routledge, London-New York 2013, p. 4].

Fermo restando il riconoscimento di una doppia radice fondativa, inglese e olandese, dalle fonti archivistiche relative alle riunioni del Team 10 prima e dopo lo scioglimento dei Ciam [consultate da chi scrive presso il CIAM Archiv (gta/ETH Zürich) e il fondo Giancarlo De Carlo (Archivio Progetti IUAV)] si riscontra una notevole variabilità della composizione del gruppo negli anni. Soltanto grazie alle “pubblicazioni di gruppo” promosse dagli Smithson e agli studi più approfonditi condotti a partire dal 2001 [cfr. i contributi presentati nell’ambito dei convegni organizzati dal Dipartimento di Architettura della Technische Universiteit di Delft: *CIAM Team 10, the English Context* (5 novembre 2001); *Team 10 - between Modernity and the Everyday* (5-6 giugno 2003); *Team 10 - Keeping the Language of Modern Architecture Alive* (5-6 gennaio 2006), nonché il già citato volume: M. RISSELADA, D. VAN DEN

HEUVEL (eds.), *Team 10. 1953-1981*, cit.], è stato possibile riconoscere la misura del contributo di numerosi architetti di tutto il mondo che hanno preso parte agli incontri del Team 10 post-Ciam, ritagliandosi nel tempo posizioni di rilievo. Tra questi, citiamo coloro che sono stati maggiormente considerati: Piet Blom, José Coderch, Balkrishna Doshi, Ralph Erskine, Herman Hertzberger, Alexis Josic – nel trio formato con Candilis e Woods –, Charles Polonyi, Jerzy Soltan, John Voelcker, Stefan Wewerka. In particolare, nell’ambito della mostra “Team 10. A Utopia of the Present” a cura di Suzanne Mulder e Max Risselada [Netherlands Architecture Institute, Rotterdam, 24 settembre 2005 - 8 gennaio 2006], da cui è scaturito il volume omonimo, l’attenzione si è concentrata sugli esponenti del *core group*: Jacob Berend Bakema (1914-1981), Georges Candilis (1913-1995), Giancarlo De Carlo (1919-2005), Alison Smithson (1928-1993), Peter Smithson (1923-2003), Aldo van Eyck (1918-1999) e Shadrach Woods (1923-1973). Si tratta dei membri più attivi nell’organizzazione degli incontri post-Ciam e nella diffusione delle idee del gruppo, nonché di coloro di cui è stato possibile riconoscere un’eredità, peraltro ancora attiva.

Team 10 thinking

Più difficile è individuare le caratteristiche specifiche del Team x, data l’elasticità della sua organizzazione e la varietà delle sue espressioni. Il Team x ha denunciato l’assenza di significato dell’idealità e del gusto per il generale dell’architettura moderna classica; ha denunciato l’obsolescenza della *Carta d’Atene* e delle formulazioni ad essa connesse del CIAM ma, forse intenzionalmente, non sembra essere stato capace di sviluppare un corpo di pensiero altrettanto coerente [C. ROWE, F. KOETTER, *Collage City*, il Saggiatore, Milano 1981, pp. 72-73].

Com’è noto, non c’è mai stata una concertazione tra i principali membri del gruppo per stilare un manifesto condiviso o per elaborare una teoria comune. Non fa eccezione lo *Statement on Habitat* di Doorn, discusso tra il 29 e il 31

gennaio 1954, quando il gruppo non era ancora riconosciuto come tale. Infatti, questo manifesto rappresenta il punto di inizio di un confronto critico – avvenuto prevalentemente tra i giovani membri dei gruppi Ciam inglese e olandese – confluito in una serie di documenti che hanno configurato la struttura teorica e organizzativa del decimo congresso, costituendo il primo nucleo di idee del Team 10. Ciò nonostante, per il ruolo che ha assunto nel passaggio di consegne tra la vecchia e la nuova generazione dei Ciam, il “Manifesto di Doorn” è stato interpretato come quell’atto fondativo che, nei fatti, non si è mai verificato: **The Doorn declaration was the common basis on which the incipient of Team 10 was able to agree, and which was to remain fundamental to Team 10 thinking** [F. STRAUVEN, *Aldo van Eyck. The Shape of Relativity*, cit., p. 257]. Ancora in riferimento al “Manifesto di Doorn”, Strauven spiega la sua natura di compromesso e la conseguente persistenza di due linee interpretative che hanno tracciato, dall’interno, la storia della genesi del gruppo: **Pochi sanno che fin dall’inizio le attività di questa “famiglia” furono segnate da disaccordi e conflitti. Anche nel manifesto di Doorn, il primo documento prodotto dal gruppo addirittura prima della sua nascita ufficiale, non sembrano raggiungere un accordo. Ne furono pubblicate due versioni, una da Alison Smithson in *Team 10 Primer*, l’altra da Aldo van Eyck in *Het verhall van een andere gedachte (La storia di un’altra idea)*** [F. STRAUVEN, *Il contributo olandese: Bakema e Van Eyck*, in «Rassegna», n. 52, cit., p. 54].

Non possiamo non notare l’analogia con le circostanze che condussero alla *Dichiarazione di La Sarraz* nel 1928, anch’essa pubblicata in doppia versione, francese e tedesca, e all’origine di conflittualità interne che non si sarebbero mai del tutto sanate [cfr. G. CIUCCI, *Il mito Movimento Moderno e le vicende dei CIAM*, in «Casabella», n. 463/464, novembre/dicembre 1980, numero monografico *Il dibattito sul Movimento Moderno*, pp. 28-35]. In particolare, nella pubblicazione a cura di Alison Smithson [cfr. A. SMITHSON (ed.), *Team 10 Primer 1953-1962*, in «Architectural Design», n. 12, dicembre 1962, pp.

559-602] – primo tentativo di ricognizione delle idee del gruppo, sia pure da un’angolazione soggettiva – il *corpus* teorico del Team 10 viene presentato come sommatoria delle diverse posizioni dei suoi esponenti, le quali **did not of course constitute a synthesis but a survey of Team 10 thinking** [F. STRAUVEN, *Aldo van Eyck. The Shape of Relativity*, cit., p. 394]. Qui, il carattere di coerenza viene intenzionalmente affidato non a un contenuto programmatico o a una dichiarazione d’intenti unanime, ma a una serie di principi volti a spostare il *focus* dal singolo edificio al più complesso sistema di relazioni che investe l’architettura nel suo ambiente – costruito e sociale – secondo una concezione del progetto volta a indagare le sue potenzialità in termini processuali. Dal punto di vista progettuale, questi principi sono stati tradotti in strategie riconducibili, in buona parte, a quelli che Frampton ha efficacemente definito come **principi strutturali della crescita urbana** [K. FRAMPTON, *Storia dell’architettura moderna*, (1980), Zanichelli, Bologna 2008, p. 320. Notiamo, per inciso, che tale definizione è stata aggiunta nella rielaborazione del saggio *Des vicissitudes de l’idéologie* («L’Architecture d’Aujourd’hui», n. 177, gennaio-febbraio 1975, numero monografico *team 10 + 20*), che prelude al capitolo omonimo edito 5 anni dopo nel celebre *Modern Architecture: a Critical History*]. Nonostante la ricchezza delle teorie e delle proposte progettuali sperimentate nel corso degli anni Sessanta e Settanta, è proprio la fase aurorale del Team 10 a essere ritenuta la più fertile dal punto di vista teorico [cfr. A. PEDRET, *Team 10: an archival history*, cit.], come si evince anche da un giudizio dello stesso Frampton quando avverte che **nel 1963 il Team X aveva già oltrepassato lo stadio del fertile scambio e della collaborazione, trasformazione istintivamente riconosciuta dagli Smithsonian, che nel 1962 pubblicarono il *Team x Primer*** [K. FRAMPTON, *Storia dell’architettura moderna*, cit., pp. 326-327].

Tornando alla posizione di Rowe e Koetter, un’operazione teorica sul modello dei “primi Ciam” sarebbe stata metodologicamente incoerente con i propositi e le modalità aggregative del gruppo. Anche dopo lo scioglimento dei

Ciam, anziché ricercare intese forzate finalizzate alla redazione di principi guida, i meeting del Team 10 erano basati sul confronto di idee e progetti, costituendo, quest'ultimi, quasi sempre il motivo della loro istituzione.

A voler ricercare un'organicità nell'apparato teorico del Team 10, essa non può che riconoscersi distaccandosi dagli orientamenti di fondo che connotano le personalità dei singoli, così come dalla ricerca di un principio di coerenza programmatico. Piuttosto, bisogna volgere lo sguardo alle singole formulazioni teoriche sottese ai progetti – quasi sempre dichiarate e argomentate – capaci di dialogare tra loro più degli orientamenti generali entro i quali dette formulazioni si dispiegano [si veda, a questo proposito, il saggio di P.O. Rossi, *Learning from Team 10*, in «Rassegna di architettura e urbanistica», n. 167, maggio-agosto 2022, numero monografico *Architettura e democrazia*, a cura di P.O. ROSSI e F.R. CASTELLI, pp. 49-57].

Il Team 10 come eredità dei Ciam

Quanto al rapporto tra Ciam e Team 10, ciò che si riscontra dalla letteratura critica più recente è che l'indagine nella prospettiva della continuità risulti più edificante rispetto alla più comune – e per certi versi scontata – linea della rottura, avanzata particolarmente dai protagonisti diretti. Ciò in ragione della quantità delle tracce – nascoste o sottese – che consentono di delineare una storia più complessa, pur sempre di natura frammentaria e permeata da aspetti contraddittori, così come da evidenti punti di distanza. Come è stato sostenuto in uno studio ampiamente documentato dedicato alla formazione del Team 10: **The story of the emergence of Team 10 from CIAM has been portrayed as one of “revolution” and “rupture”, but it is also one of continuity of principle, shifting priorities, and divergent methods which characterized CIAM from the start. This is a story of the first auto-critique of modern architecture from an institutional point of view, which ensured the continued relevance of modern archi-**

itecture at mid-century [A. PEDRET, *Team 10: an archival history*, cit., p. 1]. Ciò che è importante rilevare è che sia proprio questa prospettiva ad assicurare la permanenza e l'evoluzione dei requisiti di moralità e fondamento sociale alla base del progetto moderno così come si sono configurati nel contesto dei Ciam.

In un'ottica più ampia, se la formazione del gruppo avvenne tra il 1954 e il 1956 e le premesse più dirette in tal senso furono gettate a partire dal 1952, durante l'incontro preliminare di Sigtuna [cfr. L. ZUCCARO MARCHI, *Between Habiter and Habitat. CIAM and the Sigtuna meeting of 1952*, in D. VAN DEN HEUVEL, J. MARTENS, V. MUÑOZ SANZ (eds.), *Habitat: Ecology Thinking in Architecture*, Nai010 publishers, Rotterdam 2020, pp. 26-33], è opportuno considerare che i fattori predisponenti di questo fenomeno vanno individuati ben prima delle date suindicate, quando comincia una fase di revisione critica dei postulati dei "primi Ciam" ad opera degli stessi protagonisti di quelle vicende, con particolare riferimento al periodo di riorganizzazione dell'associazione avvenuto nel corso della Seconda guerra mondiale. Sintomatico di questo processo di revisione "dall'interno" è quanto scrisse Gropius a Giedion due mesi prima del congresso di Bridgewater del 1947: **L'altro giorno ho esaminato con attenzione la nostra pubblicazione sulle unità-isolato** [il riferimento è al volume *Rationelle Bebauungsweisen*, pubblicato nel 1931 quale esito del terzo Ciam di Bruxelles del 1930, *N.d.A.*] **e questa analisi mi ha fatto comprendere i molti errori di quel periodo. L'elemento umano allora non esisteva** [cit. in J. BOSMAN, *I CIAM del dopoguerra: un bilancio del Movimento Moderno*, cit., p. 8].

Il cambio di orientamento che si produsse nelle idee di alcune personalità di spicco dell'associazione, quali appunto Gropius e Giedion, prima e durante la loro permanenza negli Stati Uniti, venne introdotto nei Ciam sin dal primo congresso del dopoguerra e si palesò durante l'ottavo, come si evince anche dal titolo del libro edito in quell'occasione: *The Heart of the City - towards the humanisation of urban life*, interpretando tale spinta umanistica come attenzione

verso il contesto quale depositario delle specificità con le quali il progetto deve confrontarsi, respingendo le formule astratte. È in questa direzione che si possono proiettare, alla scala architettonica, le sperimentazioni formali di Le Corbusier nel secondo dopoguerra, alla scala urbanistica, i piani di Josep Lluís Sert in America Latina e, sul fronte della critica, le posizioni di Giedion espresse nel saggio *The Problem of a New Monumentality* del 1944 fino alla definizione di *New Regional Approach* apparsa dieci anni più tardi. Nell'articolo del gennaio 1954 edito su «Architectural Record», in concomitanza con l'avvio del processo formativo del Team 10 e a valle della ventata di rinnovamento introdotta con vigore ad Aix-en-Provence nel 1953 [cfr. J.-L. BONILLO, C. MASSU, D. PINSON, *La modernité critique: Autour du CIAM 9 d'Aix-en-Provence*, Marseille, Imbernon 2007], Giedion iscrive alcune delle differenti concezioni urbane presentate fino al nono Ciam entro i margini di un "atteggiamento spirituale" che definisce "nuovo regionalismo", dimostrando di voler assorbire le spinte innovatrici provenienti dagli esponenti della giovane generazione nell'alveo di una linea di condotta comune, perseguibile soltanto in teoria [cfr. S. GIEDION, *The State of Contemporary Architecture. I. The Regional Approach*, in «Architectural Record», n. 206, gennaio 1954, pp. 132-137]. Infatti, nel quadro concettuale raffigurato in *Architektur und Gemeinschaft*, il nuovo regionalismo si sostanzia in una categoria inclusiva, che accoglie al suo interno atteggiamenti molto variegati, accomunati tuttavia dalla riscoperta delle specificità locali: **L'architetto moderno ha imparato una cosa: egli deve, prima di passare al progetto, studiare con rispetto religioso le abitudini di vita, il clima. Questo nuovo regionalismo mira quindi in primo luogo a soddisfare le condizioni cosmiche e terrestri** [S. GIEDION, *Breviario di architettura*, (1956), Garzanti, Milano 1961, p. 114].

Tra i primi a sostenere, da un'angolazione originale, le ragioni della continuità storica tra Ciam e Team 10, Bosman ha affermato che **the transition from CIAM to Team**

with Sigfried Giedion and Walter Gropius playing a key role [J. BOSMAN, *Team 10 out of CIAM*, in M. RISSELADA, D. VAN DEN HEUVEL (eds.), *Team 10. 1953-1981*, cit., p. 246], citando quale momento emblematico di questo passaggio l’ottavo Ciam di Hoddesdon del 1951, dove si decise di promuovere su larga scala la formazione di raggruppamenti di giovani architetti al fine di predisporre la continuità dei Ciam. A questo proposito, De Carlo ha parlato del coinvolgimento attivo dei giovani durante la fase preparatoria del decimo congresso come una sorta di strategia messa a punto dal segretario dell’associazione per assorbire i dissensi che si erano manifestati negli anni precedenti [cfr. G. DE CARLO, F. BUNČUGA, *Conversazioni su architettura e libertà*, (2000), Elèuthera, Milano 2018].

Il primo di questi gruppi fu costituito a Oslo nel 1949 su ispirazione diretta di Giedion. Con lo scopo di agevolare le interazioni tra i gruppi dei diversi paesi, nonché di stimolare la formazione di nuovi, fu fondata la rivista «TEAM», innervata teoricamente dai contenuti dei seminari tenuti da Giedion a Zurigo e Cambridge tra il 1950 e il 1952, e diretta da Christian Norberg-Schulz e Ernst Neuenchwander, entrambi allievi del critico zurighese. Il merito di questa piccola rivista fu di mettere a disposizione tematiche che avrebbero alimentato il dibattito tra gli architetti della giovane generazione, tra cui i futuri componenti del Team 10: **TEAM marked the first organized involvement of the younger generation in CIAM** [*Ibidem*]. Tuttavia, già nel 1947, la partecipazione di Van Eyck e Bakema al sesto Ciam di Bridgwater, salutata positivamente da Giedion in *A Decade of New Architecture* [Editions Girsberger, Zurich 1951], fu il segnale che il cambio di orientamento che si sarebbe concretizzato nella formazione di uno schieramento di dissidenti si stesse alimentando dalle spinte individuali provenienti “dall’interno” dell’associazione: **The new agenda for modern town planning that had been expressed by individuals in isolated ways since CIAM 6 began to coalesce theoretically into the concept of “habitat” at the meeting held in Sigtuna, Sweden, from 25 to 30 June**

1952. [...] The content of this meeting would preview the theoretical foundations of Team 10, which would not be recognized as a group for another two years [A. PEDRET, *Team 10: an archival history*, cit., p. 81].

Il ruolo di Giedion quale ispiratore dell'avanzata del Team 10 è stato oggetto di uno specifico contributo sull'influenza di alcune teorie sviluppate dal critico tra la fine degli anni Quaranta e l'inizio degli anni Cinquanta sulle ricerche condotte, in particolare, dagli Smithson, da Van Eyck e da Bakema: **Sigfried Giedion planted this theory of relations [...] in his discussions on the synthesis of the arts and on the role of prehistory at CIAM and other venues, such as the Institute of Contemporary Art in London. [...] Largely forgotten today, Giedion's postwar turn constitutes a missing link in our understanding of the origins of Team X's theoretical framework that will serve to unlock the group's motives, methods, and convictions in their search for a new architecture, even after CIAM's dissolution in 1959** [S. DEYONG, *An Architectural Theory of Relations: Sigfried Giedion and Team X*, in «Journal of the Society of Architectural Historians», vol. 73, n. 2, June 2014, p. 226]. La "teoria delle relazioni" qui delineata rappresenterebbe il precedente più diretto su cui i contributi teorici avanzati dai giovani membri del Team 10 si sarebbero innestati per poi trovare un terreno comune di confronto nel concetto di *habitat* quale categoria inclusiva e anti-gerarchica da opporre alle astrazioni della *Carta d'Atene*.

In definitiva, l'attività teorica e i tentativi di mediazione di Giedion, attuati in un clima ormai compromesso, hanno avuto il merito di intercettare quelle istanze di continuità che, non potendo emergere all'epoca se non come un tentativo forzato di tenere insieme una compagine frammentata, avrebbero consegnato – com'è avvenuto – alla storiografia successiva il compito di ridimensionare l'entità della frattura e tracciare una ricostruzione più complessa e distaccata dalle influenze della critica operativa, con il risultato di una comprensione più profonda del fenomeno, incluse le sue

Conclusion

Come ha scritto Vittorio Gregotti: **Ciò di cui potremmo accusare i CIAM dopo Bridgwater è di non aver saputo raccogliere tutta la ricchezza che stava nelle differenze dei contributi interni alla stessa tradizione dei CIAM** [V. GREGOTTI, *Editoriale*, in «Rassegna», n. 52, cit., p. 5], abbandonandosi, secondo De Carlo, **all’equivoca fiducia nella “significativa coesistenza dei contrari”** [G. DE CARLO, *Memoria sui contenuti dell’architettura moderna*, (1960), in ID., *Questioni di architettura e urbanistica*, (1964), Maggioli Editore, Santarcangelo di Romagna 2008, p. 91]. Con il proposito di evitare gli errori del passato, *in primis* quello di cercare di ridurre a sintesi la complessità e la varietà delle posizioni teoriche individuali, gli esponenti del Team 10 hanno affidato proprio a questa “ricchezza nelle differenze” il carattere precipuo della loro eredità, generando filiazioni – dirette e indirette – che lasciano ampi margini all’indagine storiografica, la quale risulterà inestricabilmente legata alla problematicità del binomio oggetto di questo scritto.

A questo proposito, ulteriori linee di continuità sono state tracciate proprio in virtù dell’eterogeneità e della ricchezza del patrimonio teorico sia dei Ciam che del Team 10. A partire da contributi come il citato numero di «Rassegna» dedicato a *Gli ultimi Ciam*, tra i primi di rilievo internazionale a interrogarsi in maniera organica sul fenomeno in esame, sono stati condotti studi sistematici – citati in questo saggio – che hanno ispirato ricerche volte a indagare il processo di revisione del Movimento moderno nel solco tracciato dal Team 10 e da coloro che ne hanno raccolto l’eredità. Lungo questa direttrice, prevalentemente sondata nei contesti olandese, inglese e francese, le ricerche si sono estese al panorama est europeo [cfr. Ł. STANEK (ed.), *Team 10 East: Revisionist Architecture in Real Existing Modernism*, Museum of Modern Art in Warsaw, 2014] e alla penisola iberica [cfr. «Joelho», n. 10, 2019, numero monografico *Team 10: Debate and Media in Portugal and Spain*, a cura di N. CORREIA, P. BAÍA, C.B. GARCÍA ESTÉVEZ; P. BAÍA (ed.), *Team Ten Farwest: Gui-*

marães 2017, Barcelona 2018, Circo de Ideias, Porto 2020; Id., A Recepção do Team 10 em Portugal, Circo de Ideias, Porto 2020].

Nel nostro contesto nazionale, gli studi innescati dal centenario della nascita di Giancarlo De Carlo hanno avuto il merito di sostanziare maggiormente il lascito dell'unico esponente italiano del *core group*, ma ulteriori sviluppi e approfondimenti possono derivare focalizzando l'attenzione sulle ricadute attive e sui depositari operanti di quell'eredità, nel solco di una continuità destinata ad aggiornare i termini di una questione ancora aperta.

Filosofia dell'atelier

VINCENZO TRIONE

Osservare gli artisti al lavoro!

Denis Diderot, in un passaggio del *Saggio sulla pittura*: **Amico mio, andate in un atelier, osservate l'artista al lavoro. Se lo vedrete disporre con ordine le tinte e le mezze tinte sui bordi della tavolozza, e se un quarto d'ora di lavoro non è stato sufficiente a confondere tutta quella disposizione, affermate senza esitare che quell'artista è freddo e non farà nulla che valga: si comporta come un erudito, lento e torpido, che avendo bisogno di un passo da un libro sale sulla scala, prende il volume del suo autore, lo apre, se ne ritorna al tavolo, copia le righe che gli servono, risale sulla scala e rimette il libro a posto. Non è questo lo stile di un genio** [D. DIDEROT, *Saggio sulla pittura* (1795), in *I Salons*, a cura di M. MAZZOCUT-MIS, Bompiani, Milano 2021, p. 1499].

Dunque, amici, andate negli atelier a osservare gli artisti al lavoro!

È quel che aveva fatto Ugo Mulas. A fine anni sessanta, Mulas visita gli studi newyorkesi, tra gli altri, di Warhol, di Johns, di Oldenburg, di Lichtenstein, di Segal, di Stella e di Newman. Ne emergono ritratti “in diretta”, poi radunati nel volume intitolato *New York: arte e persone* (1976). Nei suoi pedinamenti, Mulas avvia corpo a corpo raffinati. Si fa ombra di quei maestri. Coglie l'attimo nel quale essi, in silen-

zio, si immergono in quadri e in sculture. Ricorre a uno sguardo a lunga posa, che non teme le riprese inesatte. Cattura le opere come impasti di materia e di forma. Le guarda da sopra e da sotto, da dietro e di lato; ne scandaglia la consistenza, le evanescenze, le modulazioni tonali. In movimento, il suo occhio segue le insenature dei corpi, le ombre addensate, i conflitti tra i colori, le trasparenze dell'atmosfera, l'incidenza della luminosità e delle ombre. Soprattutto, coglie le attese. **Se per tanti anni sono andato in giro a fotografare i pittori, la molla segreta era l'idea e l'attesa che, attraverso la pittura e i pittori, sarei riuscito ad afferrare qualcosa che non era solo la pittura e giungere a capirmi** [U. MULAS, *La fotografia*, Einaudi, Torino 1973, p. 30], ha dichiarato Mulas.

XX secolo e dintorni

Nel Novecento, tra gli artisti, si è affermato con forza il bisogno di trasgredire questi antri, ispirandosi a una celebre battuta di Manet a proposito di Monet: “Son atelier c'est son bateau”. Lo studio di Monet? È la natura: non ha pareti né limiti, ma è mutevole e assorbe sfumature luministiche.

Tra i teorici dei post-atelier, Marina Abramović: **La buona arte non è mai prodotta in studio. La buona arte la produco vivendo** [L'affermazione di M. Abramovic è in N. GROVES, *Marina Abramovic: “The planet is dying. We love to be warriors”*, in «The Guardian», 18 giugno 2015]. Senza dimenticare l'atelier come luogo mentale teorizzato da Duchamp. E le *factory* nate, sulle orme del Bauhaus, sin dagli anni Sessanta. Officine dove il “capo” non si sporca le mani, ma si concentra solo su idee, la cui esecuzione è affidata a un'equipe di professionisti. Concependo la propria poetica non come rivelazione privata, ma come laboratorio collettivo, basato sullo scambio tra attitudini intellettuali e capacità operative, artisti come, tra gli altri, Warhol, Koons, Murakami ed Eliasson promuovono un'estetica dell'alleanza, riaffermando la centralità della co-partecipazione. In un'epoca

dominata da diffusi individualismi, insofferenti verso gli atteggiamenti ascetici e solitari, affrontano avventure fondate sulla condivisione e sull'intreccio tra invenzione e manualità, testimonianze di quell'"autorialità multipla" teorizzata da Boris Groys, territorio dove, trasgredendo ogni individualità sovrana, talenti eterogenei si incontrano, si sovrappongono, si intersecano [B. GROYS, *Art Power* (2008), Postmedia Books, Milano 2012, pp. 51-61].

È, questo, l'approdo di una consuetudine già sperimentata nelle botteghe medioevali e in quelle rinascimentali: spazi dove pittori, scultori e orafi trasmettevano il proprio insegnamento ai discepoli, dei quali seguivano la crescita e la maturazione. In molti casi, per rispondere a committenze pressanti, il maestro impostava la composizione generale, assegnando agli allievi la definizione dei dettagli di figure, di architetture e di paesaggi.

Siamo di fronte a una pratica adottata anche in vari ambiti extrartistici. Si pensi agli studi di architettura e, soprattutto, all'industria del cinema. Che è governata dal regista, artefice, artigiano e organizzatore, in possesso di talento individuale e, insieme, dotato di competenze professionali specifiche: può curare il film in ogni sua parte – soggetto, sceneggiatura, scenografia, costumi, luci, montaggio e missaggio – ma non può realizzare il film stesso da solo. Mentre la sua troupe si concentra su aspetti particolari, egli è l'unico che controlla l'impianto complessivo dell'opera. Coordina tante competenze non contigue, cercando di difendere la propria autonomia espressiva. Incline a rifiutare ogni isolamento, delega ai suoi compagni di strada alcune scelte e, al tempo stesso, ne controlla e ne determina gli atti. Crea attraverso gli altri.

Eppure, come suggerisce l'attuale consuetudine degli *studio visit*, l'atelier continua a essere una tra le figure plastiche decisive del sistema dell'arte contemporanea – un'Araba fenice destinata a risorgere sempre dalle sue ceneri. Perché non tutti gli studi del futuro potranno essere sostituiti da un computer, da uno smartphone o dal Meta-verso.

Eterotopie

Rispetto alle opere d'arte, gli atelier detengono la stessa valenza che i prologhi hanno per i libri o i portali per le cattedrali.

Si tratta di spazi che assorbono umori. Crogioli che distillano la magia della creazione umana. Entità permeabili e mutevoli, dense di assonanze con le botteghe degli artigiani, con le celle dei monaci e con gli studioli degli eruditi. Territori sfaccettati, spesso interdetti, dove l'arte è allo stato d'intenzione, non ancora prodotto finito. Regni retti da leggi indecifrabili, con un unico sovrano. Ventri materni, nei quali l'artista può rifugiarsi e mettere alla prova la propria immaginazione e il proprio talento, sperimentando possibili messe in scena.

Per ricorrere a una metafora forse minacciosa, gli atelier sono come torri d'avorio, i cui abitanti vogliono parzialmente allontanarsi dal presente, per difendere il proprio potere di osservazione. Astrazioni che, per farsi concrete, hanno bisogno di essere attraversate da corpi, da sentimenti, da cose. Infine, piccole repubbliche protette da confini [V. TRIONE, *L'artista nel suo studio*, in «La Lettura - Corriere della Sera», 11 dicembre 2022]. Gli studi ricordano le eterotopie di cui aveva parlato Michel Foucault: luoghi senza luogo, autonomi e, nello stesso tempo, penetrabili [M. FOUCAULT, *Eterotopie* (1984), in *Archivio Foucault*, a cura di A. Pandolfi, Feltrinelli, Milano 1998, pp. 307-316]. E hanno anche assonanze con le cornici delle opere d'arte; isole all'interno delle quali si articola una fitta trama di punti e di linee sulla superficie; perimetri che, nel collegare prossimità e distanza, conosciuto ed estraneo, dentro e fuori, rendono i quadri sacri¹. Da un lato, c'è l'artista, impegnato per far nascere un mondo altro, con gesti meditati e istintivi, tra tentativi, attese, rabbie, impeti, ripensamenti, dubbi, esitazioni, slanci, silenzi. Dall'altro lato, c'è il reale. **Tutto è macchiato e buttato lì alla rinfusa, tutto è precario e andrà in pezzi, tutto tende a dissolversi, tutto fluttua: insomma, tutto è come colto in una realtà assoluta. Ma è quando ho lasciato l'a-**

telier, quando sono per strada che più nulla di ciò che mi circonda è vero, ha scritto Jean Genet in un memorabile racconto critico sullo studio parigino di Alberto Giacometti [J. GENET, *L'atelier di Alberto Giacometti* (1957), in *Il funambolo*, a cura di G. Pinotti, Adelphi, Milano 1997, p. 170].

Per capire questa dialettica, illuminante *L'Atelier du peintre* di Gustave Courbet (1819-1877). Un'opera di grande formato. Un panottico. Una pala d'altare moderna. Un trittico implicito. Un unico corpo figurativo, privo però di coerenza interna. **Un continuum che si presenta come un discontinuum** [W. HOFMANN, *L'atelier* (2010), Donzelli, Roma 2012, p. 21]. Forse, una riscrittura di Inferno, Purgatorio e Paradiso. A destra, gli eletti (amici, appassionati d'arte). A sinistra, gli indifferenti (popolo, sfruttati, sfruttatori): coloro che conducono un'esistenza banale, alle cui spalle si vede il telaio di un quadro. Al centro, l'atto creativo: materiale e, insieme, spirituale. In un contesto incontaminato e poco illuminato, con barlumi di montagne e di cielo, ecco il pittore-martire, intento a dipingere un paesaggio: vuole appropriarsi della natura, umanizzarla, interiorizzarla. Senza essere inibito dalla riflessione né mosso da egoismi privati, fermato nel gesto della manifestazione attiva dell'io, egli è isolato, assistito solo da un bambino e dalla sua musa, simboli muti di verità e di energia.

La leggenda dell'artista

Un prodigioso intreccio di sineddoci, ha sottolineato il critico Brian O'Doherty: **lo studio rappresenta l'arte, gli strumenti rappresentano l'artista, l'artista rappresenta il processo, il prodotto l'artista e l'artista lo studio** [B. O'DOHERTY, *Inside the White Cube* (2000), Johan&Levi, Milano 2012, p. 90].

Sistemi di convenzioni linguistiche, arene del farsi dell'opera, campi di forze, stanze del mistero, originali formule topologiche, strutture plastiche che gestualizzano il corpo e inventano identità morali, media di cui il pittore ha bisogno per dar forma alla sua dimensione psichica, dispo-

sitivi che portano l'anima fuori di sé, estendono e moltiplicano l'io [E. ORSINI, *Atelier*, Moretti&Vitali, Bergamo 2012]. E ancora: luoghi mondani e profani, che fanno parte delle opere, ma sono anche estranei alle opere stesse. Interlocutori negativi, dotati di una spiccata autonomia linguistica. Non sfondi, ma contrappunti pensanti, che si impongono con la loro individualità. Infine, originali case estese, da abitare e da osservare. E testi che chiedono di essere decifrati. Questo sono gli atelier. Che, in alcuni momenti, sembrano addirittura collaborare attivamente con il pittore o con lo scultore, fino a diventare protesi, supplementi, appendici, prolungamenti².

In essi, sembra sopravvivere ancora quella “leggenda dell'artista” cui Ernst Kris e Otto Kurz, negli anni Trenta, avevano dedicato uno studio classico: l'artista come essere straordinario, incarnazione del senso dell'alterità; come possente creatore dai comportamenti estremi; come *deus artifex* con poteri arbitrari e capricciosi, coinvolto in un'imprevedibile varietà di relazioni; infine, come unico custode di quella particolare forma di magia che è l'invenzione delle immagini [E. KRIS, O. KURZ, *La leggenda dell'artista* (1934), presentazione di E. CASTELNUOVO, prefazione di E.H. GOMBRICH, Bollati Boringhieri, Torino 1989 (2^a ed.)].

Confini

Si traccia una linea di confine. Da una parte, c'è l'esterno, che è ostile: è la vita, che si vuole lasciare fuori. Dall'altra parte, c'è l'interno, che è rassicurante: è l'arte, con la quale ci si vuole compenetrare.

Quando varca quella soglia, il pittore abbandona la vita, per unirsi all'arte – per diventare una sola cosa con essa. Escluso da ogni voce di fondo, entra in una terra incognita e arcaica. Si rifugia in uno stato d'eccezione, attento a combinare desiderio e possesso. Sceglie la condizione dell'esilio, interrotta solo da una ristretta cerchia di amici e professionisti (critici, direttori di musei, galleristi, mercanti). Si rintana dentro parentesi protettive, dove può radicarsi ed

espandersi. Comportandosi come i mistici o gli sciamani, accede a un altrove provvisorio, libero dai vincoli della quotidianità. È in un mondo ulteriore, in uno spazio-tempo diverso, in un ecosistema alternativo. Lì si sottomette a regole di comportamento diverse, finalizzate solo allo slancio poetico. Cambia postura ed effettua uno scarto rispetto alle sue ritualità. Incurante di quel che avviene fuori, coincide con l'atto fabbrile. Solo in quelle zone franche egli riesce a coincidere con il suo lavoro: entra in contatto con la sua interiorità, con i suoi pensieri più intangibili, con le sue intenzioni non ancora rivelate. L'opera, l'unico orizzonte, l'unica meta.

Si ricordi *Mapping the Studio I (Fat Chance John Cage)* di Bruce Nauman (2001). Una videoinstallazione proiettata su sette schermi, della durata di circa sei ore, dove l'artista filma il suo studio di notte, quando è abitato solo da un gatto, da alcuni ratti.

Decisive alcune riflessioni di Anselm Kiefer, il quale, ne *L'arte sopravvivrà alle sue rovine*, ha scritto: **È dentro lo studio che si pensa la realtà della produzione artistica, nel suo senso materiale e commerciale** [A. KIEFER, *L'arte sopravvivrà alle sue rovine* (2011), prefazione di G. GUERCIO, Feltrinelli, Milano 2018, p. 179]. Sono nel tempio dove si celebra l'unica religione di cui Kiefer si professa sacerdote: l'arte. Che rappresenta una condizione necessaria. È la più grande illusione e, insieme, lo spazio dove libertà e asservimento si sovrappongono. Mantiene in vita, sostiene, diverte, calma, tormenta, inquieta, fa esistere il mondo, dà un senso al visibile, può finanche rendere **disabili nella relazione con gli altri** [*Ivi*, p. 35]. Scrive Kiefer: **Dovunque io vada, qualunque cosa io faccia, è l'arte che mi detta sempre tutto** [*Ibidem*]. E, con toni romantici: **Senza di essa sono perduto. [...] Non riuscirei a vivere senza poesie e senza quadri, non solo perché non so fare nient'altro, [...] ma per ragioni quasi ontologiche** [*Ivi*, p. 20]. Nel sottrarsi a ogni definizione verbale, questa fede condanna il sacerdote a oscillare tra perdita e rinascita. **Non è mai là dove ci aspettiamo, dove speriamo di coglierla [...]: Là**

dove si trova non potremo mai raggiungerla [Ivi, p. 19]. Un po' come un serpente che cerca invano di liberarsi at-torcigliandosi [Ivi, p. 24]. È solo nell'atelier che l'arte riscopre la sua verità, secondo Kiefer. **Non appena il quadro lascia lo studio, diventa un'altra cosa, un oggetto, smette di essere vero, perde la propria realtà. Qualunque sia il riguardo che il personale dei musei ha verso le opere d'arte, affinché siano conservate [...] in un ambiente degno di ospitarle, sono considerate in ogni caso [...] oggetti. Sono decontestualizzate. Perché l'opera d'arte si riferisce sempre a un'entità che eccede il suo carattere oggettivo, il suo valore economico, la sua funzione di svago** [Ivi, p. 180].

In soggettiva

Per cogliere il senso di queste dinamiche, potremmo riferirci alla tecnica cinematografica della soggettiva. Questo artificio consente allo spettatore di assumere una posizione attiva e di coincidere con quel che un personaggio vede, sa e sente, entrando in campo con i suoi occhi, con la sua mente, con le sue credenze. Quando siamo in un atelier, abbiamo la possibilità di vedere l'arte "in soggettiva", con gli occhi dello stesso artista, che svela le sue meditazioni in divenire: su di sé, sul suo mestiere, sui suoi mezzi, sulle ragioni sottese alla sua pratica.

Nel collegarsi per rimandi non evidenti, i tanti indizi disseminati in uno studio restituiscono in maniera imprevista il ritratto dell'artista. Un po' come accade in una parabola narrata da Jorge Luis Borges in *L'artefice*. **Un uomo si propone il compito di disegnare il mondo. Trascorrendo gli anni, popola uno spazio con immagini di province, di regni, di montagne, di baie, di navi, d'isole, di pesci, di dimore, di strumenti, di astri, di cavalli e di persone. Poco prima di morire, scopre che quel paziente labirinto di linee traccia l'immagine del suo volto** [J.L. BORGES, *L'artefice*, (1960), in *Opere*, vol. I, a cura di D. PORZIO, Mondadori,

Cos'erano una silhouette di Giacometti, un ritratto di Freud o un quadro di Kiefer prima che diventassero testi visivi fissati per sempre, muti, infinitamente interpretabili? Solo negli atelier – in nessun museo, in nessuna galleria, in nessuna casa – si ha la possibilità di vedere l'opera nella sua genesi, afferrandone il *codice sorgente*, che è simile a una parola parlata.

La critica all'opera

In questi templi laici, la critica si fa disciplina maieutica, impegnata a decifrare il linguaggio muto dell'Angelo, a svelare il pensiero segreto nascosto tra le pieghe di tante difficili ed ermetiche costruzioni. Tenta di far affiorare, insieme con alcuni rimandi consapevoli, voci di fondo, assonanze lontane, ragioni non del tutto confessate, rinvii non sempre consci.

Nell'atelier, il critico si muove con l'ostinazione di un cartografo, con la curiosità di un cartomante, con la meticolosità di un collezionista di immagini. Non è contaminato dalle tante frasi che disturbano in un museo, in una galleria o in una fiera. E non è ancora stordito, per dirla con Milan Kundera, da quell'**indemoniata muta di commenti, di informazioni, di giudizi il cui scalpitio rende inascoltabile la voce originale [...] di una poesia** [M. KUNDERA, *Quanto è insostenibile la leggerezza del male*, in «La Repubblica», 28 novembre 2022]. In maniera diretta e quasi ingenua, senza sovrastrutture culturali e teoriche, può entrare in contatto con una bellezza convulsa.

Pronto a combinare sapienza dello sguardo ed esperienza del corpo, egli si abbandona a una sorta di passeggiata. Non conta tanto la meta, ma il camminare, l'itinerario percorso, tra pause e deviazioni. È una scorribanda lenta. Ci si inoltra lungo sentieri laterali. Ci si lascia sorprendere da incontri imprevedibili, da rivelazioni, da dettagli. E si capisce che, un po' come accade nella vita, in un tragitto, sono le sbandate a fare la rotta.

Nell'officina del mago, il critico avvia un corpo a corpo 27

con opere d'arte *in progress*, che vengono osservate da punti di vista inattesi. Non messaggi, ma proposte, piste, indizi. Mappe sovrapposte ad altre mappe. Case fatte di tante stanze, spesso nascoste. Infine, persone concrete, portatrici di problematiche uniche e inimitabili, dotate di un'identità, di un carattere, di un'anima, di una singolarità, di propri diritti, di propri enigmi. Nell'atelier, il critico può scoprire riferimenti storico-artistici e culturali anche inintenzionali, che hanno determinato una certa proposta formale; leggere tra i segreti di complessi palinsesti visivi, servendosi di strumenti ermeneutici vari; studiare i meccanismi interni del linguaggio. Inoltre, nello studio, si assiste a un prodigio simile a quello che è stato descritto da Hisham Matar: **Un quadro cambia mentre lo guardi e cambia in modi spesso inaspettati. Ho scoperto che un dipinto richiede tempo. [...] Sfidando l'immaginazione, le [...] opere danno una lieve spinta alla nostra percezione e, per un istante almeno, il mondo è rifatto. [...] Osservando le [...] opere, si ha l'impressione di origliare [...] cosa un dipinto possa essere. A cosa possa servire, cosa possa fare e ottenere nel dramma intimo di un solitario confronto con un estraneo** [H. MATAR, *Un punto di approdo* (2019), Einaudi, Torino 2020, pp. 6-8].

Senza distrazioni, il critico può ritornare su specifiche zone di emergenza delle opere, interrogarsi su questioni di poetica necessarie. E porsi in ascolto paziente di qualcosa che *c'è* in alcune drammaturgie dipinte o scolpite – ne determina il funzionamento, ne costituisce il nucleo vitale. Dispositivo e materia, quel *quid* è in evidenza, ma si nasconde negli interstizi delle immagini [M. LAVAGETTO, *Eutanasia della critica*, Einaudi, Torino 2005].

Ogni passo – anche falso – del critico tende verso la parziale epifania di una sorta di silenzio eloquente. Che attende di essere pronunciato da un discorso non risolto e chiuso, ma consapevolmente aperto e divagante, talvolta discontinuo, anche se non privo di un'architettura interna, fatto di annotazioni, di marginalia, di commentari, di palinsesti e di ellissi. Come brevi sequenze di una sceneggiatura.

O come *flâneries*, che hanno l'ambizione di introdurre, per frammenti, nel labirinto dell'atelier.

¹ Sul dibattito teorico intorno al problema della cornice, si rinvia a: M. MAZZOCUT-MIS, *Presentazione*, in M. MAZZOCUT-MIS (a cura di), *I percorsi delle forme*, Bruno Mondadori, Milano 1997, in particolare pp. 56-62; V. TRIONE, *Limes*, in «Il Pensiero», XLIV, 2005/2, pp. 87-117; e D. FERRARI - A. PINOTTI (a cura di), *La cornice: storia, teorie, testi*, Johan&Levi, Milano 2018.

² Nell'ampia bibliografia sull'atelier, si vedano: B. O'DOHERTY, *Inside the White Cube*, cit., pp. 89-128; M.W. COLE - P. PARDO (a cura di), *Invention of the Studio: Renaissance to Romanticism*, The University of North Carolina Press, Chapel Hill 2005; W. DAVIDDTS - P. PRICE (a cura di), *The Fall of the Studio. Artists at work*, Valiz, Amsterdam 2009; M.J. JACOB - M. GRABNER (a cura di), *The Studio Reader. On the Space of Artists*, University of Chicago Press, Chicago-London 2010; E. ORSINI, *Atelier*, Moretti&Vitali, Bergamo 2012; S. ZULIANI (a cura di), *Atelier d'artista. Gli spazi di creazione dell'arte dall'età moderna al presente*, Mimesis, Milano 2013; M. D'AYALA - J.H. TOWNSEND (a cura di), *Materiali d'artista. L'atelier del pittore nell'Otto e Novecento*, Edizioni della Normale, Pisa 2017; J. HALL, *Lo studio d'artista* (2022), Einaudi, Torino 2022.

Oltre il Mediabuilding. Il paradigma delle facciate ipertecnologiche

KATIA GASPARINI

Viviamo un periodo storico intriso di sollecitazioni, informazioni e stimoli visivi, in cui siamo partecipi di una ulteriore fase di impatto della tecnologia sulla società: dalla vita analogica, passando attraverso quella digitale, siamo entrati prepotentemente in quella dell'Intelligenza Artificiale. In questa sovrapposizione di transizioni tecnologiche, la sfera individuale e quella collettiva si intrecciano in uno spazio urbano iper-connesso, che già da qualche lustro ha coinvolto le superfici architettoniche trasformandole in medium interattivi: i *mediabuilding*. Prova ne sia che nel XXI secolo le città sono state tappezzate da schermi che trasmettono messaggi commerciali e persuasivi, rendendo l'esperienza urbana sempre più sfaccettata e complessa: urban-screen, mediabuilding, media-architecture, ecc. Gli inglesi ci aiutano a identificare quei complessi sistemi di facciata che interagiscono visivamente e digitalmente con lo spazio urbano attraverso schermi digitali e componenti cinetici.

L'architettura nella contemporaneità, di conseguenza, assurge al ruolo di mero supporto, privilegiando la costruzione di impalcati su cui si sperimentano nuove tecnologie e tecniche di comunicazione a scala urbana. Così come nelle civiltà passate l'immagine partecipava profondamente alla vita quotidiana attraverso vetrate artistiche, pitture, almanacchi, libri illustrati, nell'epoca tecnologica gli involu-

cri edilizi manifestano l'onnipresenza e l'onnipotenza della tecnica ricoprendosi di segnali visivi e dotandosi di materiali innovativi, soluzioni inusuali. **È la tecnica che domina la scena e tutto ciò che non le ruota intorno non è propriamente interessante** [P. ZENNARO, *Architettura senza. Micro esegesi della riduzione negli edifici contemporanei*, Franco Angeli, Milano 2009, pp. 83-109]. Rispetto il passato, oggi sono solo cambiati i parametri, sia quelli costruttivi e tecnologici (rivestimenti interattivi, sensori, attuatori e così via), che quelli comunicativi.

Genesis

Qual è la genesi sociale e architettonica di questo fenomeno e, soprattutto, come sta evolvendo la fruizione dell'architettura in virtù di questa veloce integrazione del digitale nell'ambiente costruito?

I presupposti di questo cambiamento hanno una origine complessa e multifattoriale. La città stessa può essere considerata un sistema complesso e aperto, di cui assume la caratteristica di *adattività*, nel senso di **possedere la qualità di assimilarsi naturalmente a realtà diverse** [G. CIRIBINI, *Tecnologia e progetto*, Celid, Torino 1984, p. 59]. E laddove si introduca la variabile *tempo*, sostiene Ciribini, la condizione statutale del sistema sarà soggetta a un costante mutamento nella forma di "successione di stati" che spesso non è facile da controllare. In aggiunta oggi, secondo Virilio, l'ordine del tempo è stato soppiantato da quello della velocità, che non è altro che un tempo contratto che si condensa attorno a un avvenimento fugace, quale può essere quello dell'istantaneità del messaggio trasmesso dal media-building. Potremmo sostenere, quindi, che il media-building si è innestato in un'epoca di veloci cambiamenti per l'architettura. Oppure, da un opposto punto di osservazione, se è vero che l'architettura come l'arte rappresenta il proprio tempo, potremmo sostenere che **il tempo della contemporaneità è connotato dal fatto che la parte liminare dei manufatti assume una importanza di gran lunga supe-**

riore rispetto alla sostanziosità vigente all'epoca del fare per l'immortalità [P. ZENNARO, *op. cit.*, p. 59].

Lo sviluppo dei *mediabuilding*, come li conosciamo oggi, è stato preconizzato nel medesimo periodo del Novecento da architetti, tecnologi, urbanisti (Koolhaas, Ciribini, Virilio), precorsi a loro volta dal sociologo McLuhan con i suoi scritti sui rapporti tra comunicazione, tecnologia e immaginario collettivo.

Storicamente, l'integrazione della comunicazione nello spazio urbano è conseguente alla seconda Rivoluzione Industriale, quando l'invenzione del neon segna la nascita delle insegne luminose: la *Lichtarchitektur* (1927). Ovvero quel fenomeno che Koolhaas ha descritto come l'artificialità che diventa attrazione nel "*Bagno elettrico*" del falso tempo diurno [R. KOOLHAAS, *Delirious New York*, Electa, Milano 2001, p. 34]. Di lì a poco apparvero esperimenti di pubblicità su larga scala, come la *Maison de la Publicité* di Oscar Nitzsche e Hugo Herdeg (1934-1936): uno schermo urbano che trasmetteva informazioni lungo gli Champs Élysées, una "macchina mediatica pura" [MOMA, *Maison de la Publicité Project*, Paris, 2023].

Negli anni Sessanta del secolo scorso, architetti visionari come Robert Venturi e gli Archigram avevano preconizzato il ruolo comunicativo dell'architettura in termini di linguaggio iconico. All'epoca, Venturi pensava a un'architettura che, superato l'imperativo funzionalista, poteva diventare supporto per altri media con potenzialità comunicative infinitamente maggiori: schermi televisivi, tabelloni pubblicitari, oggetti iconicamente caratterizzati. Egli assimilava le città a una sorta di teatro. Lo spettacolo come "simulazione" (spettacolo urbano), un artificio in cui non è più possibile distinguere la copia dal modello e il reale dal virtuale [cfr. R. VENTURI, *Learning from Las Vegas*, Quodlibet, Macerata 2010 (ed. orig. 1972), p. 30].

Ma è dalla fine degli anni Ottanta, con l'integrazione del digitale nell'ambiente costruito, che l'architettura ha iniziato a interagire con i cittadini, innestandosi prepotentemente in quel processo di *adattività* del sistema urbano prima cita-

to. Già nel decennio precedente Ciribini osservava come i grandi progressi della scienza e della tecnologia accelerassero il ritmo dell'evoluzione e della trasformazione in ogni campo dell'attività umana. Lo straordinario sviluppo delle comunicazioni stava già innalzando la densità di relazioni tra persone, eventi e cose in misura prima sconosciuta. Nello stesso periodo, Koolhaas nel celebre *Delirious New York* sottintendeva una latente "teoria della *Bigness*" ovvero dell'architettura estrema quale unico strumento che può attivare quel **regime di complessità che coinvolge la piena comprensione dell'architettura e dei campi a essa collegati**. Qui Koolhaas coglieva la trasformazione della superficie architettonica che vedeva scindersi il legame fra nucleo e involucro al punto che **la facciata non può più rivelare ciò che avviene all'interno** e diviene veicolo di **disinformazione – offrendo alla città l'apparente stabilità di un oggetto** [R. KOOLHAAS, *Junkspace*, Quodlibet, Macerata 2006, pp. 13-15]. Egli paragonava la separazione chirurgica della connessione tra i lobi frontali e il resto del cervello con l'architettura contemporanea e la separazione fra esterno ed interno. La rottura fra la facciata "onesta" che rivela le attività che celava dietro di sé e l'edificio.

Siamo quindi alla facciata-schermo, dove **il rivestimento diventa una nuova maschera che convive a stretto contatto con ogni meccanismo, lo avvolge e protegge, cautelando l'utilizzatore dalle manomissioni, come un carter** [P. ZENNARO, *op. cit.*, p. 109].

Il trait d'union fra questa operazione di *masking* e il progetto risiedeva nello sviluppo imperante dei sistemi di comunicazione, che colpiva l'immaginario dei cittadini con l'interazione di colori e luci dinamici su larga scala. Come sosteneva Koolhaas, **il *Junkspace* non aspira a creare perfezione, solo interesse** [R. KOOLHAAS, *op. cit.*, p. 68].

Lobotomia

34 Sulla base di tali premesse, si può sostenere che, tra gli elementi che connotano lo spazio urbano, tre in particolare

assumano un ruolo decisivo: colore, luce e movimento. Il colore è un potente mezzo di comunicazione perché i **colori sono il modo con cui ci appaiono le superfici...** Pareti, schermi, superfici di carta, plastica, alluminio, vetro, tessuto ecc. sono diventati **“media” importanti** [V. FLUSSER, *La cultura dei media*, Mondadori, Milano, 2004, pp. 3-4]. L’ambiente contemporaneo è saturo di colori 24 ore su 24, producendo **una alterazione della nostra sensorialità per colpa soprattutto dell’inquinamento immaginifico cui la stessa viene sottoposta** [G. DORFLES, *Fatti e fattoidi. Gli pseudoeventi nell’arte e nella società*, Neri Pozza, Vicenza 1997, pp. 57-59].

Per motivazioni biologiche, l’immagine attira fortemente l’attenzione ed è colta istantaneamente da chiunque. In quest’epoca connotata dalla sovrabbondanza d’informazione, essa ha assunto un ruolo tanto preponderante da influenzare le facciate architettoniche che, in nome di quella che Barthes ha definito **comunicazione logico-iconica** [cfr. R. BARTHES, *Elementi di semiologia*, Einaudi, Torino 2002, pp. 116-118] si sono trasformate in schermi interattivi. Si pensi, per esempio, alle superfici mediatiche del Kunsthaus Museum di Graz o della SPOT-*façade* su Potsdamer Platz di Berlino. In questi interventi l’architettura era diventata l’interfaccia dello smartphone, un sistema interattivo con cui i passanti potevano trasmettere messaggi nello skyline urbano. In questo modo le architetture assumevano il senso di *landmark* digitali e il compito tradizionale dell’involucro edilizio scompariva dietro il rivestimento interattivo. L’architettura assurgeva al ruolo di televisore a scala urbana.

McLuhan sosteneva che i mass-media sono diventati *un’estensione di noi stessi*. Questo va oggi ben oltre le comuni esigenze lavorative o di svago: condiziona il nostro comportamento, caratterizza l’odierna civiltà e si concretizza in una discrasia sociale poiché **lo spettatore televisivo** (che oggi sarebbe più appropriato definire *navigator*) **non sa pressoché nulla delle leggi elettromeccaniche, ottiche e acustiche su cui si basa il televisore** (o qualunque dispositivo elettronico che utilizza come una protesi del proprio

corpo, fosse anche uno schermo urbano) e perciò non decifra le immagini e i messaggi, ma li reputa oggettivamente corretti [V. FLUSSER, *La cultura dei media*, cit., p. 71]. Per dirla con Branzi, **l'uomo a cui mancano informazioni sulla dimensione quantitativa di alcuni fenomeni che sono in corso ... continua a fare riferimento a criteri di valutazione sorpassati, che lo inducono in errori spesso molto gravi** [A. BRANZI, *Modernità debole e diffusa*, Skira, Milano 2006, p. 28]. Inoltre, come sosteneva Virilio, l'eccesso di velocità delle informazioni che caratterizza il nostro tempo ha indebolito la capacità di osservazione del passante [cfr. P. VIRILIO, *L'estetica della sparizione*, Liguori, Napoli 1992], che nella distrazione coglie solo alcuni dettagli delle superfici architettoniche e dello spazio urbano, perdendo di vista il contesto: l'attenzione è catturata prioritariamente da *segnali visivi* come possono essere le decorazioni, gli effetti luminosi o cromatici, le immagini in movimento.

Supporto

Il concetto di *mediabuilding* risale alla fine del XX secolo: più recentemente si è parlato di *facciate adattive*. Sistemi tecnologici innestati in un'epoca in cui l'innovazione architettonica ha intersecato l'epopea elettronico-digitale. Qui il trasferimento tecnologico appare più una sperimentazione puramente tecnica che un cambiamento del progetto di architettura. Le funzioni dell'edificio non rispecchiamo più l'*utilitas*. La *firmitas* ha perso il suo ruolo già nella prima metà del Novecento, La metamorfosi della *venustas*, poi, si è tradotta nella comunicazione in superficie, istantanea e iper-tecnologica. Con i *mediabuilding* le facciate degli edifici producono una veloce successione di *frame* colorati e caotici, con un puro fine commerciale, ignorando qualsiasi principio storicamente consolidato riferito alla triade vitruviana.

In altri termini, la priorità diventa l'installazione davanti a un edificio di un sistema ipertecnologico che supporta milioni di pixel scintillanti o cinetici, che variano la confi-

gurazione della superficie architettonica al variare di un qualsiasi parametro ambientale. Come nel Junkspace, il mediabuilding **promuove il disorientamento con ogni mezzo** [R. KOOLHAAS, *op. cit.*, p. 64].

È la riedizione del vecchio concetto di “sacrificio” della superficie edilizia: i materiali di rivestimento avevano una funzione di protezione e **la materialità si basava su uno strato finale che poteva essere modificato solo a prezzo di una distruzione parziale** [R. KOOLHAAS, *op. cit.*, p. 70]. Allo stato attuale, ha ancora senso riferirsi all’ultimo strato della facciata come *superficie di sacrificio* legata allo scorrere del tempo e alla violenza delle intemperie, oppure la locuzione assume un significato più ampio e oggi possiamo riferirci a una superficie sacrificale alla sperimentazione (e all’autoreferenzialità) delle installazioni ipertecnologiche?

Tecnicamente si tratta di sistemi di facciata definiti S/R (struttura-rivestimento), dove la **tenda-involucro assume forme differenti per fare posto a volumi interni variabili** [R. KOOLHAAS, *op. cit.*, p. 74]. Realizzare schermi digitali o cinetici, interattivi, reattivi ecc. a scala urbana richiede solo un sostegno meccanico (un ponteggio o un telaio) e un impianto elettronico. Perciò l’architettura, oltre le mere previsioni di Virilio, sembra essere diventata “solo” un supporto tecnico traducendosi nella costruzione di grandi strutture portanti, **intese come macrosegni urbani in cui gli “oggetti” architettonici (...) potranno inserirsi in un secondo momento ed essere intercambiabili** [R. DE FUSCO, *Architettura come mass medium*, Dedalo, Bari 2005, p. 89]. Stiamo quindi parlando d’altro, di elementi tecnici che usano ciò che sta sotto, architettura o edilizia che sia, come mero supporto privo di significato urbano, perché questo è affidato al tipo e alla forma del rivestimento.

Epilogo

Il *mediabuilding*, a cui la rivista Crossing di François Burkhardt dedicò il primo numero monografico nel 2000, sviluppò ed esaurì la sua parabola nell’arco di quindici an-

ni, con sperimentazioni di diverso tenore e dimensione nelle parti del globo più industrializzate e, in misura più contenuta, anche in Italia con qualche sporadica sperimentazione. La più conosciuta è l'*urban-screen* «Milano In Alto» (M.I.A.) in Piazza Duomo.

Qui Virilio descrisse quel fenomeno sociale e urbano, preconizzato nel Novecento, in cui l'architettura stava diventando **un supporto pubblicitario in senso lato, un supporto mediatico. Il gotico elettronico dei media building illumina i crocevia – Times Square per esempio – nello stesso modo in cui nella cattedrale gotica le vetrate illuminavano la navata centrale o il presbiterio** [P. VIRILIO, *Dal media building alla città globale: i nuovi campi d'azione dell'architettura e dell'urbanistica contemporanee. Media Building*, in «Crossing», Abitare Segesta, n. 1/2000, Milano, pp. 5-11]. Laddove **gli affreschi, una volta, rappresentavano idoli, i moduli del Junkspace sono dimensionati per accogliere marchi** [R. KOOLHAAS, *op. cit.*, p. 68].

La visione utopica che vedeva nel *mediabuilding* un valore aggiunto all'architettura in cui la tecnologia elettronica sarebbe entrata nel progetto architettonico si scontrò con l'obiettivo cardine della realizzazione di tali schermi, ovvero le leggi del profitto. Le facciate-schermo dovevano essere adattabili, trasformabili e sostituibili secondo i tempi del mercato. Basti pensare agli schermi delle metropoli orientali e americane, Times Square in primis con il grande schermo semicircolare del Nasdaq Building, che trasmette 24 ore su 24 solo *advertising* e i valori della Borsa. In Italia, dove l'attenzione alla storicità dell'ambito urbano e dell'architettura sono vigilate dagli Enti Pubblici, le poche installazioni si giustificavano con l'autofinanziamento degli interventi di restauro sottostanti l'installazione.

In origine, quindi, il *mediabuilding* era concepito esclusivamente come supporto informativo site specific. Da qui si svilupparono sistemi tecnologici integrati per rendere possibili le installazioni a scala urbana, come per esempio le reti metalliche intrecciate a sistemi led (Mediamesh®).

zioni si proponevano attività di comunicazione legate al settore culturale e informativo per i cittadini: raramente i *mediabuilding* erano progettati a priori come installazioni artistiche interattive. Uno dei pochi casi è il progetto dei due totem digitali della *Crown Fountain* al *Millenium Park* di Chicago, progettati nel 2004 da Krueck Sexton & Partners in collaborazione con l'artista Jaume Plensa [<https://ks.partners/projects/crown-fountain/>], installazioni che il critico statunitense Kamin Blair ha identificato come *architettura evento*: **[But at the Crown Fountain], the atmosphere is raucous, festive, and above all, interactive. It's the difference between architecture as an object and architecture as an event** [K. BLAIR, *Terror and Wonder - Architecture in a Tumultuous Age*, University of Chicago Press, 2010].

La cultura del mediabuilding ha trasformato l'ambiente antropizzato in un insieme frammentato di visioni, fermo-immagine o scatti fotografici composti come un puzzle digitale formato da una moltitudine di nuovi punti di vista, personali e spesso decontestualizzati, cultura a mosaico, [cfr. A. MOLES, *Sociodinamica della cultura*, 1971, p. 43, in R. DE FUSCO, *Architettura come mass medium*, cit., pp. 113-115]. Persa definitivamente la funzione originaria, superato l'imperativo del digitale, le facciate oggi sono rimaste superfici auto-referenziali il cui unico obiettivo è attirare-stupire-comunicare. Il *genius loci* si trasforma e la pubblica piazza oggi si identifica nel grattacielo riflettente, nella facciata inerbata dall'ultima sperimentazione di verde verticale o illuminata da un intervento di mapping, in una facciata cinetica o smart. Siamo entrati nell'epopea delle *facciate adattive*.

Adattività globale

In molte architetture contemporanee del XXI secolo, iconiche per certi versi, sono state sollecitate al massimo le prestazioni dei rivestimenti, senza interessarsi di come è risolto il connubio con il volume e le altre parti della fabbrica. In molti progetti la componente funzionale è celata, laddove la tecnica è posta a servizio di un'emozione, di un

simbolo. Pensiamo, per esempio, alle note architetture di Frank Gehry, Jean Nouvel, Herzog&De Meuron, per citare alcuni fra i più noti, o alle opere di architetti emergenti che realizzano edifici in cui spiccano gli effetti scenografici di una facciata adattiva, pura sperimentazione tecnologica. Le facciate adattive si presentano come vere e proprie macchine in cui le prestazioni dei materiali impiegati tendono a diventare sempre più complesse e integrate fra loro, partendo da quelle meccaniche fino a quelle relative al benessere *indoor*, dalla qualità delle superfici fino alla produzione e miniaturizzazione di materiali superperformanti (smart materials), oltre alle notevoli potenzialità informative. Sono sperimentazioni che originano dal trasferimento tecnologico e dalla contaminazione tecnica con settori ad alta sperimentazione meccanica ed elettronica.

Alla stregua di un prodotto *pop-up* il mediabuilding ha lasciato spazio a una successione di *maschere* nell'incessante rincorsa dell'ultima moda. Toyo Ito sosteneva che poiché fin dall'antichità l'architettura è stata un mezzo per adattare l'uomo all'ambiente naturale, l'architettura contemporanea deve essere, in più, un mezzo per adattare l'uomo all'ambiente dell'informazione. **L'architettura nell'era elettronica è una forma estesa di abito mediale** [T. ITO, *L'immagine dell'architettura nell'era elettronica*, in «Domus» n. 800, 1998, p. 26].

Nei fatti, la facciata mediatica è stata sostituita dalla facciata verde o *living-wall*, acclamata come la soluzione sostenibile per eccellenza, che riporta la natura in città. Soluzione non molto diversa tecnicamente da una facciata mediatica: si tratta comunque di un telaio che supporta una serie di strati funzionali alla realizzazione di una installazione vegetale, con i colori delle essenze ritmati dalle stagioni. Anche di queste installazioni non è dato sapere il rapporto costi-benefici, compreso il tanto declamato Lyfe Cycle Assessment (L.C.A.). Tuttavia, la risonanza mediatica della facciata portatrice dei benefici del sistema vegetale è stata certo superiore rispetto a quella della facciata elettronica, perché funzionale alla “buona” causa ambientale. Per-

sino nel Centro Culturale Belem progettato da Vittorio Gregotti a Lisbona (1992), nel 2020 è stata realizzata una installazione di verde verticale su una facciata interna a cura dell'architetto Francisco Caldeira Cabral. Era uno degli interventi per "Lisboa Capital Verde Europeia 2020".

Nel XXI secolo, insomma, le superfici architettoniche sono concepite come un'entità avulsa dal volume costruito, come se avessero due ruoli ben distinti: da una parte quello tecnologico di chiusura verticale, sancito dalle norme UNI sul sistema edilizio, dall'altro quello di interfaccia con un nuovo livello più esterno a cui si attribuiscono tutte le possibili funzioni.

Appare significativo in tal senso il recente proliferare di sistemi di facciata interattivi, attivi e passivi, adattivi o responsivi, biomimetici, mobili o dinamici, ecc. [A. TABADKANI, A. ROETZEL, H. XIANLI, A. TSANGRASSOULIS, *Design approaches and typologies of adaptive facades: a review*, in «Automation in Construction», vol. 121/2021], ufficialmente giustificati con l'obiettivo del contenimento dei consumi energetici: la schermatura talvolta serve a ottenere il controllo dell'illuminamento o a realizzare sistemi passivi, in molti casi ipotecnologici, che fanno ricorso a materiali a basso livello tecnologico di antica memoria. Ma, esclusi sporadici casi, si tratta sempre di sistemi ad alto grado di complessità elettronica e meccanica, in cui sovente sono sperimentati nuovi elementi tecnici in climi estremi o tecnologie sofisticate per la gestione della dinamicità dei componenti. Alla fine, qualunque sia l'obiettivo (ambientale, energetico, ecc.) si realizzano superfici scenografiche, che mantengono in un certo senso il grado di iconicità della pop-architecture [cfr. R. DE FUSCO, *Architettura come mass medium*, cit., p. 87] di venturiana memoria: componenti che riflettono, che ruotano, che si aprono come grandi fiori per schermare la facciata o solo per variare la texture superficiale.

Mentre il *mediabuilding*, sembrava una pura operazione di advertising urbano, in cui apparentemente il costo dell'impianto di facciata superava l'investimento e scandalizzava i puristi del progetto architettonico e della sostenibilità

ambientale, realizzare una facciata adattiva e dinamica per schermare un edificio sembra essere diventata di per sé un'operazione sostenibile per l'ambiente. In virtù di una rinnovata sensibilità ambientalista, il nuovo schermo si dota di soluzioni *green, grey, carbon-neutral* e così via, in un'ottica di *circolarità* e *resilienza* del sistema costruttivo contemporaneo. La "scomparsa della facciata" appare così un peccato veniale, e spesso poco conta il reale bilancio economico: non sempre si tiene conto del fatto che le nuove istanze ambientali della *circular economy* conducono a un uso di elementi tecnici realizzati con materiali di riciclo o naturali, ma spesso con tecniche produttive sempre più complesse ed energivore, con buona pace degli ambientalisti. E il silenzio regna sovrano anche sulla durabilità dei sistemi.

Conclusioni

Virilio sosteneva che il panorama urbano contemporaneo è passato dalla palizzata allo schermo televisivo, definito da una *superficie-limite* che continua a registrare informazioni percettibili: per lui ogni superficie è un'interfaccia fra due ambienti in cui regna un'attività costante sotto forma di scambio fra le due sostanze poste a contatto [cfr. P. VIRILIO, *Lo spazio critico*, Dedalo, Bari 1988, pp. 7-14]. Se la superficie-limite è assimilata a una membrana o a una carta assorbente, la delimitazione dello spazio diviene *commutazione*: ciò che sembrava una separazione radicale ora diventa un luogo di passaggio obbligato, oggetto di transito e di scambi incessanti fra due ambienti o fra due sostanze.

Costruttivamente nell'architettura l'interfaccia svolge la doppia funzione di giunto e connessione, ovvero trasferimento dei carichi o di energia. Il suo ruolo è perciò strategico tanto che per migliorare l'affidabilità di un'unione non rimane che identificare la migliore soluzione di interfaccia. Quale potrebbe essere quindi la migliore soluzione nell'architettura contemporanea? Lo schermo adattivo, per citarne uno dall'elenco anzi esposto, può essere socialmente ed energeticamente (ed economicamente) più sostenibile ri-

spetto uno schermo mediatico o cinetico? Oppure, laddove non fosse possibile definire una scelta idonea attraverso soluzioni hard allora potrebbe essere utile ricorrere all'assenza o separazione netta, al vuoto. **Troppo spesso non ci accorgiamo, o ci dimentichiamo, che ogni cosa materiale è costituita da parti dense, piene di sostanza, e da molto vuoto, assenza di materia** [P. ZENNARO, *La qualità rarefatta*, Franco Angeli, Milano, 2000, p. 153].

Quel che è certo è che nell'evoluzione comunicativa dell'architettura, le facciate continuano a giocare un ruolo fondamentale perché, con la totale dissoluzione del rapporto fra forma e funzione, la facciata si è trasformata in uno strumento plurifunzionale. Uno di quegli strumenti di cui parla Andrea Branzi: **siamo passati dall'epoca del funzionalismo a quella dei funzionoidi. Strumenti che non hanno una sola funzione ma tante funzioni quante sono le diverse necessità dell'operatore** [A. BRANZI, *op. cit.*, p. 10].

La poetica di Augusto Perez

ROBERTO FACCHINELLI

Già nei primissimi anni Cinquanta Augusto Perez affronta il tema della figura nella vita quotidiana in direzione veristica e popolare. L'incontro con Renato Guttuso getta come ben sappiamo, le fondamenta del neorealismo che Perez tradurrà poi in de-costruzioni plastiche sempre più visionarie e immaginifiche. In queste opere ("Venditrice di sigarette", 1950; "Contadina con pollo", 1952; "Ragazza che taglia il pane", 1954) vige ancora il forte influsso neo-realista caratterizzato però da un originale senso plastico che portava a rendere fluide le figure realizzate, senza perdere le possibili connotazioni.

Ma l'insegnamento di Giacomo Manzù e Marino Marini poneva a Perez nuove esigenze espressive. Eccolo quindi affrontare la tragicità societaria con un nuovo sentimento del quotidiano, che fa uso di metafore e allegorie della forma e della materia.

Il recupero dell'informale in senso altro si fa ben presto visibile. Nel 1954 Perez tiene la sua prima personale alla Galleria blu di Prussia di Napoli presentando i "Trofei"; opere che risentono del sentimento di Thanatos in un pensiero che animava la capacità di modellare il "non finito": il tocco delle dita si fa evidente quale "epifania della corruzione della morte nella vita" (Giorgio Di Genova). Un punto d'intuizione operativa dell'ambiguità che si potrebbe definire visionaria in cui la valenza del contrasto è momento

centrale per definire la crisi dei valori umani. Una crisi dovuta all'estraneazione dell'uomo nella società contemporanea, tra incapacità di riscatto e disfacimento. Lo stato d'animo in continua allerta come nel manierismo di Pontormo diventa l'unica via di possibile salvezza in una società superficiale, banale, a senso unico, in una società semplicemente geometrica senza una sana memoria storica.

Perez è uno scultore fortemente figurativo tanto da ammettere in maniera del tutto consapevole la sua predisposizione e la sua fedeltà per l'arte della figurazione. Già nel 1958 scrive una dichiarazione di poetica che fa da fulcro all'intera carriera e a cui rimarrà fedele. **Sono semplicemente incapace di fare una scultura se non ho la creta davanti a me e nella mia testa un personaggio da rappresentare. Tutto qui; e non si deve credere che certe suggestioni di sculture astratte non mi tocchino, ma per me è come se appartenessero a un'età che non è la mia e persino a un mondo che non è il mio; mi piacciono, eppure sono incapace di ripeterne il verso; ammiro certe scabrosità di materie e certe purezze di volumi, ma mi accorgo di essere semplicemente uno spettatore e non uno scultore che guarda una scultura. La scultura italiana più valida (ed è un fatto riconosciuto da tutti) è quella figurativa.**

Nel '59 l'artista messinese crea una serie di personaggi legati al sentimento tragico che si espande nella materia con simboli legati al potere: re e regine sfatti in bronzo o in cemento nero. Una serie di figure, queste, esposte alla Galleria L'Obelisco di Roma che si andavano ad unire alla serie dei saltimbanchi di derivazione picassiana. Opere che andavano a toccare il senso etico e morale dell'umanità. Un carattere esistenziale che mirava a ripristinare una vera qualità della vita. Una denuncia che si cimentava nel luogo simbolico della corruzione della carne nella consapevolezza della forma. A breve Perez sonderà la scultura nel suo specchiarsi; un tema che diventerà una costante nella poetica del nostro artista. Verso la metà degli anni Sessanta Perez affronta opere che riportano l'attenzione ai sensi del mito: dal "Gran-

de Narciso” del 1967, a “Dafne” del 1967 fino alla Grande Sfinge” del 1968.

L'artista italiano si distingue per una ricerca indubbiamente e nettamente singolare, primaria e meditativa: la materia segue i tormenti, sempre e comunque, anche quando si proietta in germinazioni informali o astratte. Sono corpi evidenti e folgoranti di struggente intensità. Ed è proprio da questa necessità, di una ricerca senza fine nell'apparente dissolversi, come luce e cera di una candela, che la svolta di Perez si fa più decisa e insistente. Perez ritrova in Alberto Giacometti e nella Germaine Richier un piano su cui confrontarsi con un predilezione letteraria per Thomas Stearns Eliot; di quest'ultimo sembra che Perez riesca incredibilmente a materializzare le parole, il contenuto, la forma poetica in forma plastica, mettendo in luce il contrasto tra la feconda operosità di un mito passato e l'assenza spirituale del mondo di oggi permeato da una paralizzante alienazione. Inoltre Perez riesce ad attivare sempre più un processo meditativo e sensoriale di simultaneità tra passato e presente.

A parere di Mario de Micheli l'opera più significativa di Perez si fa evidente negli anni Sessanta ma, forse, negli anni Settanta si trova l'apice della ricerca plastico-meditativa. In effetti in questi anni Perez compie “un'azione del tocco sensibile” nella e della materia, costruisce figure, corpi con febbrile impeto de-costruttivo: tra scioltezza, tagli, correzioni e ripartizioni. Perez ci fa partecipi di un mondo che ci riporta il miraggio di un corpo paradisiaco e mitologico come “l'immortale Androgino ermetico”. Ecco emergere diversi capolavori fra i quali: “Nudo di uomo seduto e volatile” del 1971, “Cancan” del 1973, la serie degli ermafroditi con lo straordinario Ermafrodito n. 3 del 1976 e ovviamente le sue opere, forse più conosciute, come “Grande Centauro” del 1973-74, “Crocefissione dell'Apollo del Belvedere” del 1974 e “La Notte” del 1982-84.

Perez sembra svelarci i sistemi dell'alchimia dove l'ultima cosa è “la cosa doppia” cercata dagli alchimisti. Anche qui l'ultimo gesto è *Ecce homo*. Il corpo come simbolo e

quindi transizione, tra la coscienza e l'inconscio. I segni delle dita dello scultore-modellatore affondano nelle membra fino a creare "bendaggi" che stringono e coprono in parte i corpi accecati e privi di vista e di orizzonte. Le mutilazioni, le scarnificazioni delle membra vengono annesse o sorrette con steccature, fasciature, cornici, *parerga*. Inoltre Perez riesce a passare dal tuttotondo all'altorilievo fino al bassorilievo o addirittura allo stacciato con grande scioltezza per raggiungere proiezioni spaziali molteplici e mutevoli.

I corpi umani si trovano poi spesso a dialogare con animali e oggetti quotidiani per accumulare architetture fortemente ambigue di grande freschezza e di immediatezza plastica. Non solo il corpo umano quindi ma anche il mondo degli animali e degli oggetti investe l'opera di Perez; l'immagine del cavallo è più volte protagonista, anche nelle opere che realizza negli anni Ottanta e Novanta: **Il cavallo è sempre stato per Perez un simbolo di vitalità e di libertà naturale: ecco la ragione per cui sia in "Nostalgia" (1991) che in "Terremotus" (1992-1993) è ripetuto, nel primo caso come manifestazione di propulsiva energia, nel secondo come energia percossa e ferita. È soprattutto in quest'opera che egli riesce a comunicarci il trauma che l'esistenza subisce allorché la nostra vita, per cause di cui ci restano ignote le vere ragioni, è sorpresa e mutilata nelle sue espressioni. E proprio di questo 'Terremotus' ci parla. Il 'cavallo' appartiene alla natura come noi le apparteniamo. L'animale soffre per le sue capacità menomate, per l'esigenza di essere protetto e riparato, ma il suo desiderio di vivere, di non rinunciare a difendersi continua. Basta osservare come il suo membro sia pronto a riprendere le funzioni d'amore per assicurarsene (De Micheli).**

L'impronta penetra nell'argilla e diventa protagonista assieme al gesto del fare e dell'agire concettualmente. Il tutto viene solidificato e reso inattaccabile mediante le tecniche di fonderia. Lo stesso Perez in un'intervista di Vittorio Paliotti in *Arte Mondadori* n. 246 (Dicembre 1993) sot-

tolinea questo fondamentale elemento creativo. Alla domanda **Ma perché il bronzo?** Perez risponde: **Perché per me la scultura è bronzo. Il bronzo mi permette certe raffinatezze a cui altrimenti dovrei rinunciare. Chi sceglie il bronzo deve prima modellare la creta. Mettiamo, ora, che io voglia imprimere l'impronta di un mio polpastrello su una scultura. Col marmo non potrei mai farlo, con la creta sì. Ottenuta la fusione in bronzo, l'orma del mio polpastrello rimane.** Il bronzo come scultura eterna dell'impronta sensibile, dunque, tra eros e pathos.

In Perez appare con molta evidenza l'aspetto propriamente dionisiaco. Un recupero questo che fa dell'arte di Perez un segno distinguibile ed estremamente efficace per una ricerca volta al ritorno delle valenze spirituali tramandate dall'antico passato. Perez mostra come l'aspetto dionisiaco sia stato brutalmente volgarizzato dalla nostra società e come l'aspetto erotico si sia brutalmente mercificato in bassa ironia e in facile decontestualizzazione. Dioniso non è più con noi sembra dire Perez. Dioniso è stato tradito sembra ripeterci... il Dio dell'ebbrezza e del piacere si è trasformato, purtroppo, in volgare pornografia. Non siamo cioè riusciti a canalizzare e a capire la sostanza dell'apprendimento del sapere mitologico e quindi del sapere archetipico. E Perez ci mostra tutto ciò con opere dal forte potere sensuale ed erotico della materia. Ma l'opera trasuda volontariamente di simboli rappresentanti in modo cinicamente critico le volgarità del mondo contemporaneo.

Risulta quindi abbastanza chiaro che Perez presenta l'aspetto tragico della bellezza in modo conscio, sofferto e disincantato allo stesso tempo, ma è altrettanto vero che lo scultore napoletano (d'adozione) finalizza l'intera composizione in senso epico, eroico, per raggiungere "il delirio puro della creazione" dove l'antimonumentale può ricreare una nuova e più umana monumentalità. Il tutto nasce da una sorta di trance per ritrovare l'essenza dell'esistenza affidandosi sia all'intenzionalità sia alla casualità. Pier Carlo Santini a tale riguardo parla di **immedesimazione con la materia duttile**. E aggiunge: **Del resto, non c'è un progetto da**

seguire e rispettare; non c'è un programma prefissato, ma solo un'idea che s'invera e si concreta nel fare.

Questa affermazione rispecchia in modo assai pertinente le parole di Perez che, di fronte alla lavorazione di una sua scultura in via di sviluppo, spiega: **Si chiama Autoritratto con la madre, la madre è la mia terra, quella Sicilia in cui sono nato. Fa parte di un trittico e il gesso è praticamente pronto per la fusione; ma non smetto di modificarlo. Ho sempre paura di aver sbagliato qualcosa. È lei, la scultura che guida la mia mano. È lei che assume le forme che ha. Io ho idee molto fumose quando comincio un lavoro. Non ho mai programmi. Mi sembrerebbe di essere un banale esecutore se facessi dei progetti. Ogni volta che inizio una scultura è come se intraprendessi un viaggio senza conoscerne la meta. A un certo punto sento di essere arrivato. A farmi cominciare il viaggio è una qualsiasi occasione. Nell'ambito del trittico, per esempio, questa scultura doveva essere collocata ad Erice, in Sicilia. Poi tutto è cambiato e ha trovato la sua strada da sé, il mio Autoritratto con la madre. Da queste parole nasce anche l'idea di mistero che Perez immagina. Non a caso egli stesso ha affermato: **Gli unici veri momenti di felicità sono quelli in cui la scultura mi si presenta con l'illusoria ma perfetta evidenza di un miraggio. Sono momenti rarissimi che mi compensano però di tutte le sofferenze e le angosce che affollano la mia vita.****

L'aspetto immaginifico di Perez si evidenzia in modo perentorio a partire dai primissimi anni '70; non è affatto anacronistico ma diacronico: il lavoro di assemblaggio e di messa a punto di diversi elementi derivanti dalla Grecia ellenistica, dal Rinascimento, dal Barocco, dal Simbolismo pone l'annullamento del tempo. Le stesse parole di Augusto Perez sono peraltro limpide e di straordinaria chiarezza e importanza: **Vorrei che lo spazio e il tempo che stabiliscono le mie sculture fosse lo spazio e lo stesso tempo del presente. Rispetto al quale, però, il passato non è in rapporto di esclusione ma di simultaneità.**

Il trattamento esasperato delle superfici, la forte presa di possesso dello spazio, le molteplicità dei punti di vista, l'estetica del frammento, i suoi esperimenti di assemblaggio plastico e grafico sono sì un segno tangibile dell'eredità di Auguste Rodin ma sono anche la volontà di uscire da qualsiasi classificazione. Un recupero tattile della materia che, come ho ricordato anche precedentemente, fa sorgere nella mente altri grandi artisti del valore di Medardo Rosso e Giacomo Manzù. Perez sembra cogliere lo spessore simbolico ed espressivo di Rodin per riportarlo a un fattore luce tipico di Rosso ma con la caratteristica di sfuggire a pratiche tradizionaliste nel concepire la scultura e quindi l'arte. Il tutto con una scioltezza e una velocità che assume il valore di eterna freschezza del Manzù che stimava sentitamente. I disegni di Perez mostrano invece un'idea di transizione in un mondo "altro" dove la linea e la macchia creano figure allegoriche e misteriose. I suoi disegni per così dire preparatori alla scultura in realtà non esistono, o meglio: **Occupo molto del mio tempo a disegnare. Disegno seduto alla mia scrivania e disegno perfino disteso sul letto. Ma quei disegni non hanno niente a che vedere con le sculture.**

Perez riafferma perciò la sua concezione antiprogettuale della scultura a favore del fremito impetuoso dell'azione che nasce dalle profondità del caos e del mistero. Evidente, poi, soprattutto negli anni '70 e '80 il sentimento forte e radicato di raccogliere quello che può rimanere oggi di un sentimento esistenziale della materia fino a creare quelle suggestioni baroccheggianti che sovrastrutturano lo spazio. Queste sovrastrutture impongono allo spettatore di scoprire un mondo sotterraneo finalmente emerso, forse per la prima volta, in un pericoloso monito: la paura di un non ritorno, dell'oblio e del vuoto. L'horror vacui si mostra così in tutta la sua ricchezza di intenti, di presenze e di fantasie. Un horror vacui, quello di Perez, fitto di mistero, di insondabile vastità. Lo stesso Perez chiarisce questa sua volontà di mistero con queste esemplificanti parole: **Credo che sempre gli artisti lavorino sul confine esistente tra il visibile e l'invisibile. È inevitabile, tutte le grandi opere contengo-**

no qualcosa di misterioso. Verità che ci sfugge sempre di mano, tensione fortemente carnale nella terribile dolcezza della materia resa impronta di una tensione spirituale. Ricerca disperata di una risposta a tante domande, a tante incertezze. Perez è così partecipe di un'incredibile viaggio nella coscienza dell'immagine dove l'enigma nasce dall'impronta delle sue mani. Il concetto di verità è peraltro identificabile con il concetto di mistero. L'arte si muove su un campo difficile tra il vero e il falso perché la poetica (l'arte in generale) è estranea all'ambito delle osservazioni puramente oggettive e totalmente verificabili.

Un artista in perenne autocritica: anche il disfacimento e il rifacimento parziale o totale di un'opera può risultare sublime, può far crescere interiormente l'uomo, l'artista. Opere messe faccia al muro, coperte per non essere viste dall'autore. L'opera prima di mostrarsi a noi deve aver superato l'esame spietato dell'artista. Se l'opera non è all'altezza viene fatta letteralmente a pezzi. Le opere di Perez hanno una lunghissima gestazione: non più di due sculture all'anno. Qualsiasi comunione degli opposti è per Perez possibile soprattutto oggi dove il bisogno di placare le ingiustizie appare evidente proprio nel punto d'incontro tra elementi apparentemente lontani e assai diversi. Un punto d'incontro nato dallo spessore creativo, dall'intima partecipazione dei fatti plastici. Perez ha operato in un periodo difficile per l'arte figurativa rimanendo fedele sempre al suo lavoro e confessa: **Non mi sono mai sottratto al dibattito culturale, né allora né più tardi. Ho vissuto la figuratività come un peccato. Mi sentivo figurativo e volevo capire perché, nonostante i cambiamenti della cultura, ci si potesse sentire figurativi.**

In Augusto Perez è visibile la cosiddetta visione indiretta. La visione indiretta è quella dell'arte, che guarda il mondo attraverso il proprio specchio. Essa non cancella la realtà dall'orizzonte dell'arte, ma sa che questa non può parlare della vita se non attraverso un continuo rimando a se stessa (Vitaliano Corbi).

stro siciliano, l'apprezzabile delucidazione di Luciano Sperranzoni: **Perez appartiene alla categoria di artisti che ritiene non siano stati chiusi i conti con il passato ma che questo continui ad agire con le sue tossine nel presente (...). Senza una rilettura stringente di ciò che sta alle nostre spalle ogni progettualità appare monca e impossibile e come pena la ricaduta a un destino irreversibile. (...)** Perché, non si dimentichi, fu proprio l'idea della forma ad essere travolta nel corso di questo secolo, fu corrosa e dissolta fino a confinarsi nella condizione di lingua morta. Ma tale non fu per tutti, non per quelli che si abbarbicarono eroicamente agli imperituri valori umanistici che consentirono di guardare senza téma gli occhi della Medusa.

Le origini del Design a Napoli. Il Museo Artistico Industriale e le Scuole-Officine

SERGIO ATTANASIO

Con l'avvicinarsi in Europa, nella seconda metà dell'Ottocento, delle Esposizioni Nazionali ed Internazionali che promuovevano, presso il grande pubblico, le produzioni delle industrie da premiare con medaglie e menzioni speciali, si cercava di sollecitare aziende e artigiani per migliorare l'iniziativa privata e di conseguenza favorire lo sviluppo economico delle nazioni.

Nel Regno di Napoli già nel 1806, durante il decennio francese, era sorta un'istituzione, "il Real Istituto d'Incoraggiamento", il cui intento era di promuovere e indirizzare gli studi teorici verso innovazioni pratiche e tecniche ritenute utili dalla società, premiando e pubblicando negli atti le nuove invenzioni e scoperte in campo scientifico e tecnico. Si stimolava con varie iniziative l'analisi dei problemi in cui si dibattevano le Arti applicate all'Industria per le carenze legate alla mancata introduzione di nuove tecnologie e l'aderenza alla qualità e ad un gusto più evoluto. Ben presto si individuò nell'assenza di un'adeguata istruzione delle maestranze uno dei punti principali del mancato sviluppo.

Così nell'Italia unita, dopo l'Esposizione di Firenze del 1861, si sentì ben presto l'esigenza di affiancare alle Accademie di Belle Arti, gli Istituti d'Arte e creare organismi, come i musei industriali, deputati ad accogliere la produzione di popoli ed epoche diverse, da utilizzare come modello per gli imprenditori e divenne impellente la necessità

di sensibilizzare gli artigiani e gli operai sull'utilità di frequentare le scuole di formazione professionale d'arte applicata all'industria.

Il primo Museo Industriale vide la luce a Torino nel 1862, poi nel 1874 nacque il Museo Artistico Industriale di Roma e nel 1882 quello di Milano. Su tale scia e sulla consapevolezza da parte di esponenti dell'aristocrazia e della cultura locale che la tradizione storica delle manifatture napoletane, pervenute ad altissimi livelli fino al XVIII secolo, non dovessero andare perdute, nacque nel 1880 il Museo Artistico Industriale di Napoli, nella sede dell'Istituto di Belle Arti di via Costantinopoli, allo scopo di divulgare e sviluppare la cultura delle arti applicate nell'Italia meridionale grazie alle proposte di Demetrio Salazar e all'opera del Principe Gaetano Filangieri e del Ministro Francesco De Sanctis. Le scuole-officine e il museo ben presto necessitarono di nuovi e più ampi spazi e furono collocate nel 1882 nell'ex Conservatorio della Solitaria, poi Collegio di Marina, sulla collina di Pizzofalcone.

C'è da dire che mentre i Musei artistici industriali di Torino, Roma e Milano furono ben presto smembrati e le collezioni sistemate in diversi musei, quello napoletano raccolse sin dai primi anni il plauso internazionale e a tutt'oggi è l'unico ancora esistente. Il Museo Artistico Industriale rappresentò una delle iniziative più famose dell'Ottocento a Napoli, al punto che ogni nuova proposta nei vari campi della vita cittadina si riferiva, quanto ad efficienza e modernità d'intenti, all'opera del principe Filangieri [R. DE FUSCO, *Il Floreale a Napoli*, ESI, Napoli, 1959, p. 70].

Nel nuovo edificio i giovani potevano ricevere un insegnamento tecnico specializzato per diventare artigiani qualificati nella ceramica, nella lavorazione dei metalli, nell'ebbanisteria, nell'oreficeria, con particolare attenzione ai nuovi processi di fabbricazione industriale in cui, all'utilità dell'oggetto, si univa la bellezza estetica. Il Consiglio Direttivo presieduto dal Principe Gaetano Filangieri di Satriano nominò Direttore del Museo, per gli acquisti e la raccolta dei lasciti di opere antiche Domenico Morelli; per la Di-

rezione artistica delle scuole e delle officine fu incaricato Filippo Palizzi, per la Direzione tecnico-scientifica Giovanni Tesorone e segretario fu Demetrio Salazar.

Fondamentale era il ruolo del Palizzi, a cui era demandato a norma dello statuto tutto ciò che riguardava **l'ordine generale ed armonico di tutto l'insegnamento artistico nelle scuole e nelle officine, indirizzandole al fine proprio dell'Istituto, cioè al progresso artistico e tecnico delle varie arti industriali**. Stabiliva in accordo con i professori e i Capi-Officina nel rispetto della libertà d'insegnamento, i diversi tipi, modelli, forme e modalità da proporre agli allievi. Questi erano divisi secondo la loro attitudine e capacità. Inoltre il Palizzi si occupava del passaggio dalla classe di preparazione a quelle di applicazione e dell'ammissione nelle officine; offriva suggerimenti e correzioni, previo accordo con il Direttore tecnico, circa l'esecuzione tecnica dei modelli di opere da compiersi nelle officine e **ne controllava l'esecuzione fino all'ultimo compimento, affinché rispondesse al suo concetto artistico** [*Statuto del Museo Artistico Industriale di Napoli*, 1889]. Il Tesorone, in qualità di Direttore tecnico-scientifico, aveva il compito di vigilare sull'esecuzione dei lavori e dare sia ai capi-officina, sia agli alunni, quei suggerimenti che **stimerà necessari**. E per i modelli da realizzare nelle officine dava preventivamente il parere sia per l'esecuzione tecnica, sia perché **non venisse perduto di vista, nell'indirizzo delle scuole e delle officine, il fine pratico dell'istituto** [Ivi].

L'edificio accoglieva, nel 1882, come ancor oggi, nel suo cortile interno, il giardino che riprendeva, nelle sue linee essenziali, l'impianto del giardino all'italiana con la presenza di varie specie vegetali, anche esotiche, donate dal Real Istituto d'Agraria di Portici, e dal Real Orto Botanico di Napoli, oltre a fontane, vasi di terracotta, secondo l'idea delle lezioni "en plein air". Il Filangieri, con la realizzazione del giardino, perseguiva l'obiettivo didattico richiamato dal Palizzi, di indirizzare gli allievi al rilievo naturalistico di piante, fiori, foglie, animali come esercitazione di disegno dal vero, ai fini della produzione artistica. La ricerca della

bellezza doveva essere collegata all'armonia insita nella natura e nei modelli classici.

L'Istituto fin dalle prime fasi si era prefisso un preciso indirizzo ideologico: il prodotto artistico industriale doveva essere utile e bello insieme, libero da fronzoli e da decorazioni posticce del decadente gusto dominante borghese.

L'ordinamento didattico del Museo Artistico Industriale con Scuole Officine annesse, delineato nello Statuto del 1883, comprendeva una scuola preparatoria e un insegnamento superiore. Inizialmente le officine erano quattro: ceramica, ebanisteria, lavorazioni in bronzo ed altre leghe metalliche, oreficeria; nel 1886 si aggiunse la scuola di litografia e incisione. Era sovvenzionato dal Ministero di Agricoltura, Industria e Commercio (Lire 16.000), dal Ministero della P.I. (Lire 15.000), dalla Provincia (Lire 30.000) e dal Comune di Napoli (Lire 10.000), dalla Camera di Commercio (Lire 3.000), dalla rendita del legato testamentario di Gaetano Filangieri (Lire 560). Beneficiava inoltre delle donazioni di collezionisti privati come indicato nello statuto. L'attività delle scuole-officine fu molteplice: si produceva largamente su commissione, di enti pubblici e di privati, si realizzavano prodotti per le collezioni del Museo, si lavorava per la didattica, si partecipava alle mostre e alle esposizioni nazionali ed internazionali. I migliori prodotti erano assegnati al Museo per incrementarne le collezioni e i modelli, parte dei manufatti veniva destinata al mercato per la vendita.

I primi quattro docenti scelti furono artisti di chiara fama: Pasquale Di Criscito per il disegno dal vero, Guglielmo Raimondi per l'architettura decorativa, Achille d'Orsi per la plastica ornamentale, sostituito poi da Salvatore Cepparulo e infine Ignazio Perricci per la decorazione industriale. Sin dai primi anni di vita dell'istituzione, furono perfezionate le tecniche tradizionali e sperimentate di nuove sempre più sofisticate, che diedero risultati eccellenti riconosciuti a livello europeo, in particolare nella ceramica e nella preparazione degli smalti, grazie alla competente esperienza di Giovanni Tesorone. A capo dell'officina di ceramica fu chiama-

to Giuseppe Cacciapuoti e poi Ernesto Montrone. Per le officine di oreficeria Giuseppe De Luca e per l'incisione su metalli e le medaglie Leopoldo Insenga. Nel 1887 la direzione dell'officina di stipetteria (intaglio ed ebanisteria) fu affidata allo scultore fiorentino Emilio Franceschi, che aveva fornito la sua consulenza alle Officine, in occasione della realizzazione della ricca portantina in legno, argento e tartaruga per il Papa Leone XIII, donata dalla città di Napoli, e che mantenne l'incarico fino alla morte nel giugno del 1890. Le officine lavoravano sovente in collaborazione realizzando le diverse parti del progetto, ognuna per il proprio settore di competenza e già alla fine del secolo i manufatti risultarono moderni, le forme tesero a semplificarsi e la decorazione ad assumere una levità maggiore. Grande impegno fu profuso nell'ambito della produzione ceramica.

Nel giro di pochi anni venne il momento di importanti lavori su commissione. Sono da ricordare, in particolare tra i tanti: nel 1886, il pavimento per la grande sala, oggi "Agata" del Museo Filangieri, nel 1888 il pavimento con petali di rose, creato dal Palizzi per la villa della principessa Gortchacoff a Sorrento – che oggi si trova all'interno del complesso dell'Hotel Parco dei Principi progettato da Giò Ponti negli anni '60 del Novecento – premiato anche all'EX-PO di Parigi, eseguito dal Palizzi con Francesco Nagar alunno della scuola, e il rivestimento maiolicato per il "Gabinetto del bagno" di re Umberto I, nella Villa Reale di Monza. Nel 1889 l'Istituto risultò vincitore del concorso per il rifacimento del pavimento in maiolica delle sale Borgia e per le Logge di Raffaello in Vaticano, a cui avevano partecipato alcune tra le migliori officine di ceramica d'Italia, tra cui la Cantagalli di Firenze. Il complesso lavoro di progetto e realizzazione si protrasse fino al 1896 sotto la direzione tecnico-scientifica di Giovanni Tesorone, e per le Scuole Officine fu un incarico di grande prestigio, a meno di un decennio dalla fondazione [G. TESORONE, *L'antico pavimento delle Logge di Raffaello in Vaticano*, Napoli 1891].

Successivamente si decise di dare corso a un monumentale ingresso in maiolica decorativa policroma al Museo e

alle Scuole, idea che il Filangieri aveva già anticipato nel corso di una prima inaugurazione del febbraio del 1889, realizzando un grande loggiato con tre archi a tutto sesto. Nella parte centrale del registro superiore furono collocate, in cinque nicchie, le statue di Luca Giordano, Gian Lorenzo Bernini, Salvator Rosa, Giuseppe Sanmartino e Giovanni Merliano. I due archi laterali erano cinti nella parte bassa da parapetti in ceramica contornati da sfingi. In quello di destra, ancora esistente dopo le mutilazioni dovute ai danni dell'ultima guerra, al centro è inserito un cartiglio che riporta gli esecutori dell'opera: "Questo prospetto inteso all'istruzione degli alunni del Museo ed all'incremento dell'industria ceramica nelle opere architettoniche fu disegnato e diretto da D. Morelli pittore, e da Giulio Raimondi architetto, Salvatore Cepparulo modellò le parti di rilievo, Direttore Artistico del Museo F. Palizzi e tecnico Giovanni Tesorone".

Il Museo Artistico Industriale ottenne il primo riconoscimento già nel 1884 all'Esposizione Nazionale di Torino, premiato con medaglia d'oro. Seguirono poi: l'Esposizione Universale di Anversa del 1885 e l'Esposizione Universale di Chicago del 1893, dove ricevette il diploma d'onore.

Con la morte del Palizzi nel 1899 il Museo subì un duro contraccolpo, ma nonostante ciò, con l'Esposizione universale di Parigi del 1900 ottenne il Grand Prix e la medaglia d'oro per la ceramica e quella d'argento per l'officina di sbalzo e fusione. Dopo un anno venne meno anche il Morelli, sostituito nella direzione da Stefano Farneti. Con la partecipazione alle principali esposizioni si ebbero acquisti e doni di manufatti contemporanei che fornirono ancora stimolo e riflessione alle idee progettuali e alla produzione. Con l'Esposizione Universale di Saint Louis del 1904, fu conseguita la medaglia d'oro per i lavori ceramici, nel 1910 all'Esposizione Universale di Bruxelles e nel 1911 all'Esposizione Internazionale di Torino, il Museo fu premiato con il diploma d'onore.

Le prime aperture verso il moderno che si erano evidenziate già alla fine del secolo, trovarono maggiore affermazione nei primi anni del Novecento con l'adesione al Liber-

ty e le forme si adeguarono al nuovo gusto. Da segnalare gli eleganti vasi eseguiti nel primo decennio del secolo da Ernesto Montrone, che ancora si conservano nel museo, così come le opere prodotte dal Nagar, da Carlo Farneti e da Luigi Russo che mostrano una costante ricerca per una nuova immagine dei prodotti di design ceramico. Fu ripresa e rinnovata anche la decorazione a rilievo, nella quale eccelleva Giuseppe Pettinati, in special modo per la produzione di mattonelle che andavano a decorare le facciate delle eleganti ville dei quartieri residenziali di Posillipo e Parco Margherita. Anche la produzione delle officine di metalli ed oreficeria sotto la guida di Alfredo Provvidera, di Raffaele Musella e di Giuseppe De Luca con il coordinamento di Stefano Farneti raggiunsero un eccellente livello nel cesello e nello sbalzo.

Di contro, il personale ben preparato e formato nelle scuole officine, che intendeva avviare attività imprenditoriali autonome, non riceveva aiuti economici, né era incentivato in alcun modo dallo Stato, e non aveva le possibilità di impiantare un'officina, di acquistare i macchinari per le lavorazioni e per i materiali. Inoltre la tassazione delle materie prime, richiesta nel Comune di Napoli era più alta che nel Nord Italia. Unico sbocco era offrire le proprie competenze alle imprese del Nord Italia. E andarono così perdute le professionalità degli allievi diplomati, a svantaggio dell'economia locale.

Nel 1904 fu istituita la cattedra di chimica tecnologica, per il miglioramento della produzione ceramica, affidata all'Ing. Orazio Rebuffat che fu inviato a studiare, a spese del Museo, le produzioni delle più importanti officine artistico-industriali d'Europa. Lo stesso ingegnere ricoprì la carica di direttore dal 1912 al 1914. Il Museo Artistico Industriale passò in seguito alle dipendenze del Ministero di Agricoltura, Industria e Commercio, che grazie ai contributi della Legge Speciale per Napoli del 1904, lo riordinò e gli conferì la qualifica di Regio Museo; nel 1906 furono inoltre aggiunte, in via sperimentale, le scuole di smalto su metallo, legatoria e marocchineria

Con gli anni Venti si registrò una certa stasi dovuta all'avvicinarsi, per brevi periodi, di vari direttori e a mancati interventi legislativi riguardo alle imminenti necessità di nuovi spazi, alla necessità di maggiori contributi economici e ciò comportò il conseguente isolamento dell'Istituto. Neanche il nuovo programma predisposto nel 1918 sotto la direzione di Lionello Balestrieri, che mirava a **svecchiare, rinnovare, distruggere ogni alito contagioso di stasi e far rivivere all'Istituto una vita d'azione, vibrante e produttiva con ogni reparto organizzato come un vero stabilimento che produca e venda**, riuscì a fornire risultati soddisfacenti. Nelle intenzioni del Balestrieri bisognava: **Tenere conto delle esigenze moderne e produrre oggetti semplici, utili, d'uso comune, che pur conservando un gusto spiccatamente artistico, dovranno essere alla portata di tutti. Un programma dove l'utile e il bello tengano conto delle tradizioni italiane e regionali, onde far risorgere le belle tradizioni napoletane** [A. CAROLA PERROTTI, C. RUJU, *Ceramiche del Museo artistico Industriale di Napoli, 1920-1950*, Centro Di, Firenze 1985, p. 10].

Proseguirono però le partecipazioni a esposizioni e mostre quali: Melbourne, Monza, Amburgo, Milano in occasione della Triennale del 1933, e furono conseguiti anche stavolta premi e riconoscimenti. La classe politica e imprenditoriale napoletana si dimostrò però sorda e passiva lasciando l'iniziativa nelle mani delle industrie del Nord Italia. In città non si tenne conto delle nuove esigenze, e la mancanza di industrie e laboratori fece venir meno la funzione trainante del Museo. Né si cercò di porre rimedio con provvedimenti legislativi tesi a favorirne lo sviluppo e la crescita economica. Nonostante tutto l'attività della scuola tra gli anni Venti e Cinquanta mostra un'operosità e una produzione di manufatti di un certo respiro e qualità. Negli anni Trenta ci fu uno sviluppo delle officine di grafica e di decorazione pittorica grazie a Carlo Farneti e ad alcuni allievi come il Capodanno e il Chiancone che eseguirono opere di qualità premiate in occasione delle mostre. Di particolare interesse i manifesti pubblicitari e le copertine di

cataloghi, che ben illustrano semplificando il passaggio dall'Art Decò alla grafica tipica del regime fascista, e affreschi per la decorazione di pareti.

Con le acquisizioni dovute all'abile opera del direttore Paolo Bevilacqua gli allievi contagiati dalle opere di Giò Ponti e di Guido Andlovitz risultarono stimolati nella ricerca di nuove forme sotto la sapiente guida di Pietro Barilla. Le opere oggi conservate nella stessa sede di Piazzetta Salazar, illustrano l'impegno con cui maestri e allievi si dedicarono all'arte del design. Il Museo ospita ancor oggi, oltre 6.000 oggetti di arte applicata e una ricca collezione di ceramiche e maioliche, di vetri, oreficeria, stoffe, del '700 e dell' '800, una raccolta di manufatti proveniente dall'Estremo Oriente e dall'Egitto, e collezioni archeologiche.

La sezione sulle ceramiche del '900, che risulta particolarmente ricca e non ha riscontri in altri musei della città, comprende materiale proveniente dall'Italia e da varie parti d'Europa: fabbriche di Sèvres, Bing, B&C di Copenaghen, Limoges, nonché dall'America: Rookwood di Cincinnati e Greuby di Boston, frutto di ulteriori acquisti lungimiranti e di doni di fabbriche e collezionisti. La sezione "produzione" ospita i lavori realizzati fino alla fine degli anni Cinquanta dagli allievi e dai docenti, selezionati tra quelli più interessanti e testimonia un'autentica evoluzione nella ricerca formale, stilistica e tecnica che viene riflessa nella produzione di studenti e docenti della scuola. In definitiva le collezioni del museo scuole-officine offrono ancor oggi un panorama nella storia delle arti applicate che va dall'antico fino al design italiano degli ultimi decenni dell'Ottocento e al secondo dopoguerra. Un cammino che porta dall'artigianato artistico verso il concetto di design moderno.

L'attività per committenti pubblici e privati, che era stata molto intensa, venne meno lasciando quasi tutto il campo solo alla scuola. Furono introdotte le prime discipline teoriche, come quelle di nozioni stilistiche e di storia dell'arte. Con la Riforma Gentile, attuata con R.D. 31 dicembre 1923, n. 3123 ed integrata col R.D. 7 gennaio 1926, n. 214, l'Istituto passò alle dipendenze del M.P.I. con il titolo di Regio

Istituto d'Arte e con il fine di **addestrare al lavoro e alla produzione artistica, a seconda delle tradizioni, delle industrie e delle materie prime della regione**. Era articolato in un corso inferiore, di durata triennale, che rilasciava il titolo di Artiere; un corso superiore, di durata triennale, al termine del quale si acquisiva il titolo di Maestro d'arte; un corso biennale di Magistero; aveva inoltre facoltà di vendere al pubblico i lavori eseguiti nelle officine delle scuole [L. ARBACE, *Il Museo Artistico Industriale di Napoli, Guida artistica*, Electa Napoli, 1998].

Tra gli anni '20 e la metà degli anni '50, nel Museo e nel Real Istituto d'Arte di Napoli operavano molte personalità di spicco del mondo artistico, alcuni già studenti poi docenti, e tanti altri reclutati con concorso nazionale, tra personalità di chiara fama, quali Giovanni Brancaccio, Alberto Chiancone, allievi di Eugenio Viti e di Carlo Farneti e architetti e pittori del calibro di Pietro Barillà, Francesco Galante, Ennio Tomai, Guido Casciaro, scultori come Carlo De Veroli e Lelio Gelli. Poi Francesco Girosi, Carlo Striccoli, e per un breve periodo l'architetto Carlo Cocchia, esponente di spicco del futurismo e Raffaele Mormone, questi ultimi passati successivamente alla Facoltà di Architettura di Napoli fondata nel 1936.

Negli anni 1928/29 si registra la presenza dell'ex allievo ed architetto Roberto Pane per l'iscrizione ai corsi liberi pomeridiani di Acquaforte (in considerazione della sua abilità nel disegno a mano libera). E anche quella di Guglielmo Pierce pittore, giornalista e scrittore, tra i fondatori del "Circumvisionismo" con Bernari, Cocchia, D'Ambrosio e Paolo Ricci. Per le altre materie sono da menzionare Cesare Tropea docente di Storia dell'Arte e poi conservatore del Museo – autore nel 1941 di una monografia, facente parte della collana sui Musei artistici Industriali d'Italia, edita da Le Monnier – e sempre tra i docenti di Lettere e Storia dell'Arte negli anni 1948/50 lo scrittore fiorentino Vasco Pratolini.

64 Nel 1934 ad opera di Manfredi Franco, architetto, nonché docente dell'Istituto, e poi direttore nell'anno 1937/38,

verrà risistemato l'intero complesso e costruito un corpo in c.a. in ampliamento, con una nuova facciata sul vico della Solitaria. Il progetto presentato alla *Seconda Mostra del Sindacato fascista architetti della Campania* venne parzialmente modificato in fase di realizzazione. Nel 1938 alle sezioni già funzionanti si era aggiunta "in esperimento" la sezione di Arte del cuoio.

Negli anni 1938-1940 fu molto attiva, presso il laboratorio di arti grafiche, la tipografia dell'Istituto, non solo per la produzione di cataloghi e opuscoli interni, ma anche, con la denominazione "Arti Grafiche del R. Istituto d'Arte di Napoli", per incarichi esterni, come testimoniato dal Catalogo della Real Calcografia di Roma, dalle annate del Bollettino del R. Conservatorio di S. Pietro a Majella e per il R. Provveditorato agli Studi di Napoli, dove è molto curato anche l'aspetto grafico.

Durante il conflitto mondiale, dal 1943 al 1945, l'edificio fu requisito e occupato dalle forze militari alleate. Una bomba, il 30 Maggio del 1943, distrusse anche buona parte del portico-loggiato d'ingresso, e la scuola venne trasferita in una sede provvisoria in via S. Spirito e solo nel '46, rientrò nell'antico edificio, ampliato e ristrutturato. Riaperto nel 1951, e successivamente il 13 luglio del 1952 inaugurato, grazie all'opera del direttore Pietro Angelini, del presidente dell'Istituto ing. Stefano Brun e alla dedizione dei docenti, il Museo "riordinato e rigorosamente sistemato" rivide la luce.

Negli anni '50, sotto la direzione di Ettore Di Giorgio gli insegnamenti furono affidati a un corpo docenti di architetti ed artisti di grande prestigio cooptati spesso per chiara fama. Pari o addirittura superiore a quello dell'Accademia di Belle Arti di Napoli. La sezione Architettura ai professori Antonino Barillà, Ennio Passerelli, Ettore Guerriero e Michele Pizzolorusso, la Pittura decorativa a Alberto Chiancone, Guido Casciaro, Franco Girosi e Carlo Striccoli, la scultura a Lelio Gelli e a Pasquale Monaco, la Ceramica ancora a Chiancone, i Metalli al prestigioso binomio Gelli e Tomai (Ennio), il legno a Barillà, la Grafica a Francesco

Galante e infine la lavorazione di oggetti in cuoio e pelle sbalzata al Passerelli.

Particolare cura veniva riposta anche nell'allestimento delle mostre degli allievi, come si rileva dalle foto di un catalogo del 1955, progettate dai docenti architetti in linea con il gusto dei più interessanti e innovativi arredi che venivano eseguiti in Italia, pubblicati dalla rivista Domus diretta Giò Ponti. Purtroppo però la politica miope portata avanti a livello ministeriale, che da allora ha sempre più privilegiato i soli aspetti didattici e non le lavorazioni, non dotando i laboratori e le officine di personale tecnico e macchinari moderni, negando quell'impulso di scuola-officina che fu la vera spinta promotrice di un design al passo con i tempi e in continua evoluzione, alla ricerca di sempre nuove soluzioni adeguate allo sviluppo di un design internazionale, ha di fatto decretato la fine degli Istituti d'Arte trasformandoli in licei Artistici.

Libri, riviste e mostre

S. GIUNTA, *L'istinto della bellezza. Carlo Scarpa a Palermo. Studi sullo Steri 1972-1978*, Marsilio, Venezia 2022.

«Non è sempre necessario che il vero prenda corpo; è già sufficiente che aleggi nei dintorni come spirito e provochi una sorta di accordo come quando il suono delle campane si distende amico nell'atmosfera apportatore di pace» (J.W. Goethe).

Credo che questo piccolo libro, limpido strumento del pensiero e dello sguardo interrogante (è l'occhio di un architetto progettista quello di Santo Giunta, che partecipa con medesima passione, critica e sensitiva, quella d'un artefice, alla scoperta dell'opera scarpiana palermitana), testimoni un metodo di lettura dell'architettura che lascia affiorare, così potremo dire, le nervature segrete delle cose: un percorso di scoperta e d'interpretazione che concretizza il compiersi di una metamorfosi, indicandoci il farsi e il divenire della forma come rappresentazione delle stagioni del tempo e delle emozioni.

Esercizi dello sguardo dicevo: mentre disponiamo di strumenti ottici straordinari (che sondano l'invisibile), l'arte della descrizione che offre visioni, è oggi decaduta. In tal senso, il linguaggio dell'autore è uno strumento artigianale sofisticato, il cui uso e la cui capacità di restituzione di senso, risiede nell'esercizio, nell'abilità e precisione descrittiva della cosa che vede, «allo stesso modo, in cui l'arte del tiro a segno s'impara davanti ad un bersaglio» (E. Junger). Appunto, esercizi dello sguardo interrogante. Sembra che lo scopo sia soprattutto quello di «descrivere con la penna, l'oggetto e le sue molteplici relazioni irradiatesi nel contesto, come se usasse un pennello», evitando una trasposizione astratta, tipica di quella prosa in cui sembra di avvertire il prevalere dell'autocompiacimento e dell'autoreferenzialità.

Per me lettore è stata quindi l'occasione di immergermi nella narrazione di quegli spazi: un insieme di suggestioni intrappolate nella materia e nella forma di Palazzo Chiaromonte nel contesto

della città, di piazza Marina contrassegnata dal suo centenario *fi-cius*.

Libero da pregiudizi (non conoscevo Santo Giunta, e solo ora posso dire di aver afferrato i suoi interessi, passioni, capacità critiche e abilità narrative), ho vissuto questa lettura come una occasione per sospingere o accendere visioni, memorie, fantasticherie, di cui ho avvertito, per effetto della ridondanza di convergenze, di analogie, la ricchezza e profondità di valori estetici, e compositivi; allo stesso tempo ho avvertito l'effetto benefico di quelle visioni, un effetto curativo, di salvazione dalla fuggevolezza e caducità della impalpabile cultura estetica contemporanea. In effetti è come se certi oggetti, certe cose, certe forme, spazi, soluzioni tecniche, certe relazioni tra cose, nel libro puntualmente descritte, beneficiassero attraverso la parola scritta, a causa di una forma richiamata nei tratti immateriali e vaporosi della mente, di una capacità lirica più nettamente marcata del solito, più intensa, libera, creativa, rispetto ad una sensazione esperita dal vero.

Dicevo analogie, similitudini, risonanze. Non dovrà essere arduo trovare le corrispondenze tra l'architettura dello Steri e l'opera intera di Scarpa. Il suo metodo è una costante: lo sguardo concentrato sulle cose, sulla ragione della forma, del suo compiersi sul piano tecnico, materico che dilaga, investendo l'insieme. Allo stesso modo non sarà temerario confermare ricuciture e analogie, rispetto al già visto, al conosciuto del grande maestro, proiettando il già visto sull'immagine evocata dallo scritto, completarla, vivi-

ficarla, provarvi una certa esaltazione, e più specificamente descrivere mentalmente un viaggio fantastico: il paesaggio della città e del mare, la luce diurna e la corsa del sole, il calcare dorato, l'acqua e il suo doppio, i colori dell'aria, l'involucro e i trapassi di luce, l'ombra, la materia. Nient'altro che precise concatenazioni di eventi spaziali, esaltanti l'orientamento visivo e il movimento nello spazio. Un procedimento narrativo in cui l'autore organizza il soggetto scenico, attraverso il racconto del continuum spaziale rotto e ricongiunto, segmentato e ricomposto in unità, in modo da svolgere nei confronti di me lettore un'opera di accompagnamento e di persuasione: un'immagine ideale posta in bilico tra reale e irreale che si tinge di grandezza e bellezza: una visione mentale.

Si potrebbe affermare che qui come in altre celebri opere, il mito di Scarpa progettista, si realizza attraverso un rito: un rito che è sempre viaggio, itinerario, che nello Steri si compie in una spazialità articolata scandita da soglie di transizione, dal basso all'alto, dall'atrio d'ingresso alla terrazza. Un'architettura pensata come luogo di rappresentazione di un progressivo e inarrestabile processo in continua mutazione: un rito che mitizza l'approccio creativo del suo autore, rendendolo unico e inconfondibile.

Scrivo Roger Callois: «il rito realizza il mito e permette di viverlo»; così la figura di Carlo Scarpa e la sua architettura sono intese come manifestazioni sensibili di un processo. La loro unione è indissolubile. Il loro divorzio sarebbe causa della loro

decadenza. Separato dal rito (quello dell'architettura in perpetua mutazione), il mito (quello di Scarpa) perderebbe se non la sua ragione d'essere, almeno la sua forza di esaltazione: la sua capacità di essere vissuto. Il pensiero progettuale del maestro seleziona, apre e concatena: è un collante; coinvolgente meccanismo di persuasione dell'animo, sostenuto dall'immaginazione e dalla visione: è viaggio, scoperta, estasi.

«La visione registrata dallo sguardo che vede, in assenza di un domandare e d'un interpretare, è sempre povera. L'immaginazione l'arricchisce e la completa con i tesori del ricordo, del sapere, con tutto quello che l'esperienza, la cultura, la storia, lasciano alla sua discrezione, senza considerare quel che autonomamente, se necessario, essa inventa e sogna» (I. Brodskij).

Forse la bellezza non può essere programmata, essendo sempre l'effetto secondario di altre ricerche, ibridazioni, sovrapposizioni, incontri spesso molto normali, fatti di biografie.

Mentre la lettura avanzava, l'antico Steri, stretto dalla chioffa troneggiante del ficus centenario, pian piano si mise a fuoco: dapprima, amorfo e indistinto. Alcune immagini, alcuni disegni illustrativi (piante, sezioni) non aprirono all'intendimento, ch'è conoscenza e inquietudine tutt'insieme: misure, geometrie, ordinamenti, non si mostrarono da subito sufficienti ad esprimere l'intensità del racconto dello spazio che si sarebbe dovuto man mano svelare. Seguendo i grafici non s'avvertiva l'intensità e la corrispondenza col luogo: c'era troppa calma, troppa quiete, trop-

pa stabilità. Di lì in poi, saggezza e razionalità sarebbero stati minacciati dal pensiero dell'artefice, sospinti verso una prospettiva inquieta, dissonante, che solo gli schizzi anticipavano: densa e lasca, concentrata e dissolta, aerea e massiva, ctonia e solare, aperta e chiusa: una vittoria sul disordine sempre minacciata dall'ordinarietà. Fu solo allora che l'opera acquisì tutto il suo vero senso, la sua espressività.

Pian piano lungo quell'itinerario di scoperte (temporali e spaziali), tutto si compose.

Il *puzzle*, articolato nel libro in momenti distinti (la città, il contesto, soglie e trapassi, la cerniera spaziale, la scala nuova, la stanza della *Vucciria* di Guttuso, le vasche d'acqua, la sala dei Baroni, la terrazza e il cielo blu), tutte unità spaziali sospese in una temporalità astratta, si ricompose in un organismo fatto di stanze, corrispondenti alle esigenze funzionali ma anche in tanti esseri viventi, vibranti e differenziati: disposizioni architettoniche ora esposte alla luce del sole, ora nascoste sottoterra, ora arrampicantesi nel vuoto, ora riflesse, ora a dominare l'orizzonte e la città sottratta allo sguardo, ma non all'azzurro del cielo blu. Una trama di luoghi riordinati nella continuità dello spazio-tempo, dal procedere del passo e dello sguardo: episodi regolati dallo scorrere delle suggestioni alimentate dalle specificità delle apparizioni: pause, ritegni, riserve, aperture, contrazioni e dilagamenti.

Non c'è dubbio che questo processo di disvelamento (da un rilevare e un nascondere), che prende chiarezza dall'ignoto, ab-

bia un nesso autobiografico, che lega Carlo Scarpa tanto all'avventura Palermitana quanto e *assai di più* alla sua formazione, ai suoi luoghi, a quella particolare forma di apprendimento precoce, irreversibile, durevole: l'*impronta*, ovvero un'educazione alle durezze, alle fragilità, alle sonorità e cromaticità del luogo di appartenenza. Tutti affioramenti dello spirito. Ma non è proprio questa condizione, questo continuo rimodellare ciò ch'è custodito e lo sperimentare nell'incertezza del tentare, a determinare la forma e il senso dell'esistenza di un artefice?

Man mano che la lettura andava avanti si avvertiva la sensazione d'essere solo il veicolo di un occhio che scruta: «quasi un sottomarino rispetto al suo periscopio, che si dilata e si contrae» (I. Brodskij). L'anarchia della luce palermitana pian piano si mise a fuoco divenendo, sempre più melodica, dolce. I colori, le materie, le forme, prima imbrigliate nella sottile coltre nebulosa si fecero nitide, si fecero *cose*, seducendomi. La luce, l'oscurità, la penombra, ora rivelavano le ragioni della forma.

«La luce del mediterraneo, quando provocata dall'ombra, ha la straordinaria proprietà di esaltare il potere di definizione dell'occhio, portandola ad una precisione microscopica» (I. Brodskij). La forma delle cose necessita d'una guida, e la luce qui nello Steri, raccontata con grande abilità dall'autore, qui in Sicilia, sembra, più che altrove, principio di narrazione dello spazio. La dimensione degli elementi (passerelle, rampe, griglie, travi, mensole, aperture e dispositivi

filtranti, soglie, orditure strutturali, vasche, serramenti), ha bisogno per delinearli di seguire i bordi di confinamento geometrico, di essere sinteticamente descritti dal loro profilo. Così è il ruolo della luce nello Steri, che irrompe tra gli innumerevoli dispositivi filtranti, tra internità e paesaggio che compare tra i reticoli dei carabottini.

Si diceva, poc'anzi, che il corpo si fa occhio e sguardo, che scopre una realtà fatta di nodi, passaggi, tortuosi avanzamenti, scoperte, sguscia-menti (cerniere spaziali e punti d'osservazione della sala dei Baroni ad esempio), da cui si palesa una nuova e originale organizzazione dello spazio che ostenta a sorpresa bellezza: percorsi che t'ingannano (la cerniera spaziale, il cortile con le vasche d'acqua non realizzate), che t'avvolgono (la sala dei Baroni), e che infine t'abbandonano quanto sufficiente per smarrirti (la terrazza recinto).

Durante la lettura, non è servito ripercorrere col dito puntato il tracciato più conveniente per comprendere il succedere degli spazi, seguendo con ordinata diligenza le piante, le sezioni: prima a destra, poi a sinistra, poi lì, poi là, poi risalire in alto, poi in basso: c'è stato bisogno di compiere un salto acrobatico, un atto di sintesi concettuale: il miracolo dell'apparizione dello spazio che avanza, penetra, connette e che t'avvolge.

È stato un viaggio appassionato, in cui il cielo azzurro palermitano ha incontrato lo sguardo educato dei virtuosismi e delle attenzioni veneziane di Carlo Scarpa e dell'attento suo esecutore Roberto Calandra; un viag-

gio *sub acqueo*, come direbbe Isif Brodskij, «in cui ci si aggira tra i resti e le rovine di una storia roboante di tesori».

L'occhio della mente è stato il vero protagonista della storia di questa lettura: è lui ad aver colto tutte le straordinarie conseguenze di quel sapiente mettere insieme, comporre, avvertendo la presenza della bellezza: «perché la bellezza è sollievo ... è laddove l'occhio riposa» (I. Brodskij).

L. F.

A. PANSERA, *494: Bauhaus al femminile*, Nomos Edizioni, Busto Arsizio 2021.

La ragazza del Bauhaus sa quello che vuole e ce la farà ovunque, così recita la pagina di «Die Woche» con cui Anty Pansera decide di aprire il libro. A giudicare da ciò che si apprende grazie alle 302 pagine dense di fonti d'archivio e ricostruzioni storiche con cui viene presentata l'attività delle donne che hanno animato la vita della scuola di design e architettura più nota e influente della storia, viene da dire che l'entusiastica citazione del settimanale dell'epoca annunciava il vero, se si escludono, ovviamente, le ragazze che sono state disiscritte dal Bauhaus dai mariti immediatamente dopo aver contratto matrimonio; quelle perseguitate e uccise dal nazismo perché ebrei; quelle che non hanno firmato le loro opere, o le hanno lasciate firmare ai loro compagni soltanto, condannandosi a un futuro di incertezza professionale e oblio autoriale.

Anty Pansera – storica dell'ar-

te e del design, Compasso d'Oro ADI nel 2020 – si inserisce nella sempre più ricca letteratura di genere dedicata al Bauhaus con un libro che si impone, per rigore, ricchezza e varietà delle fonti, come imprescindibile per ogni successivo studio sulla scuola tedesca. Il libro stesso si presenta, nel suo design e nel modo in cui è costruito l'indice, come uno strumento di consultazione e di ricerca chiaro e completo già al primo sguardo, a cominciare dalla copertina, in cui il numero 494 del titolo è immediatamente sciolto (**475 studentesse, 11 docenti, 6 donne intorno a Gropius, 1 manager, 1 fotografa**). Sia la frontale che la quarta di copertina presentano poi risvolti apribili su cui sono stampati i nomi delle ragazze in ordine alfabetico, elenco arricchito da Mariateresa Chirico negli *Apparati* anche dalla data e luogo di nascita e morte, e dalla definizione precisa del periodo trascorso al Bauhaus.

Proprio per l'evidente carattere ordinatore e catalogatore di vicende complesse e per lo più ignote, si può leggere *494: Bauhaus al femminile* in diversi modi: si può certamente seguire l'ordine prescelto dall'autrice, che parte con un'introduzione a firma di Daria Grimaldi, psicologa sociale e delle comunicazioni di massa; prosegue ricostruendo in 19 capitoli il contributo delle donne al Bauhaus impegnate nelle tre sedi di Weimar (1919-1925), Dessau (1925-1932) e Berlino (1932-1933) sotto le direzioni di Walter Gropius (1919-1928), Hannes Meyer (1928-1930) e Ludwig Mies van der Rohe (1930-1933); e termina con un'ultima riflessione sul Bauhaus

Museum di Weimar aperto nel 2019 e progettato da un'architetta tedesca, Heike Hanada, una vicenda definita da Pansera come **un risarcimento** nei confronti della storia delle donne presentate. Ma il volume si può anche consultare partendo da inizi eccentrici (come resistere alla tentazione di sfogliare per prime le pagine sulle architetture?) e proseguendo guidati dalle curiosità e dagli interessi del lettore. Senza dubbio, è un libro che si rilegge e si torna con piacere a consultare ogni volta che si avrà bisogno di approfondire una vicenda, rispolverare nomi e date, precisare informazioni utili da cui far sgorgare altre ricerche ancora.

Pansera affronta la storia della scuola più esposta e pubblicata al mondo scegliendo un taglio e seguendo un filo narrativo preciso – la storia delle donne e il loro contributo all'istituzione – senza però mai dimenticare o tradire il quadro più ampio. Il libro parte così da una seria e necessaria ricostruzione del contesto storico, culturale e politico della Repubblica di Weimar che garantisce le condizioni ideali per la fondazione del Bauhaus nel 1919 per opera di Gropius. Focalizzandosi poi sui temi vicini alle protagoniste del libro, Pansera non si concentra solo sulle attività delle ragazze nel corso degli anni trascorsi al Bauhaus, ma espande la narrazione per includere la vita prima dell'ingresso alla scuola, come le vicende biografiche e l'alta formazione spesso internazionale e multidisciplinare delle studentesse che si iscrivono. Cosa ancor più rilevante, il libro presenta i passi successivi, le traiettorie professionali e le opere compiute

dalle donne dopo che hanno lasciato l'istituto.

Questo minuzioso ricucire il pre- e il post-Bauhaus è una delle operazioni più convincenti del libro, in quanto concede al lettore sia di comprendere le motivazioni che portavano allieve e allievi per lo più già formati a tornare a studiare in un'istituzione diversa e all'avanguardia, sia di interrogare in modo completo e privo di pregiudizi l'eredità sfaccettata della scuola più trasformativa del XX secolo, ben oltre le rinomate gesta d'oltreoceano dei suoi grandi maestri – in primis Gropius, Mies van der Rohe, Breuer, Moholy-Nagy e Albers – di cui è farcita la storiografia del Novecento.

Il volume non cede così alla tentazione dell'agiografia celebrativa: si presenta come affresco corale di un esperimento pedagogico, artistico e produttivo collettivo, e fino alla fine è coerente con questo assunto. Alle figure più celebri, e per le quali sono già presenti studi e monografie dedicate – come la designer e arredatrice Lilly Reich, la designer di metalli Marianne (Liebe) Brandt e la grafica e artista tessile Anni (Fleishmann) Albers – non concede maggiore spazio di altre figure meno note ma non meno fondamentali per il successo della scuola e per l'evoluzione delle arti moderne. Tra queste, le **donne invisibili** che hanno invece reso il Bauhaus ben visibile e riconoscibile sulla scena internazionale, e che hanno contribuito a definirne un'estetica e una narrazione leggendaria in grado di esercitare un'influenza incontrastata per i decenni a seguire. Sono queste, in particolare, **la si-**

gnora Bauhaus e la fotografa del Bauhaus.

Frau Bauhaus è Ise (Frank) Gropius, che rinuncia a una carriera autonoma per diventare manager della scuola fondata dal marito, segretaria personale e editrice di tutte le pubblicazioni e mostre dell'epoca sul Bauhaus sia in Europa che negli Stati Uniti, dove i coniugi si trasferiranno nel 1937. Come lei stessa afferma: **L'idea del Bauhaus è diventata il mio secondo io. Una volta infettata, ha influenzato ogni aspetto della mia vita.** Ise fu anche designer degli arredi nei progetti di Gropius (la sua cucina per la *Haus am Horn* in mostra nel 1923 a Weimar avrebbe ispirato Margarete Schütte-Lihotzky per il progetto della *Frankfurter Küche*), nonché scrittrice della maggior parte dei testi del marito. Tuttavia, sia i progetti sia gli scritti di Walter non sono mai firmati anche da lei.

Vicenda dai contorni più cupi è quella della fotografa, scrittrice e editrice praghese Lucia (Schulz) Moholy-Nagy, che segue il marito Laszlo al Bauhaus tra il 1923 e il 1928. In questi anni Lucia è autrice delle foto che immortalano l'architettura e la vita della scuola e che ne definiscono l'immagine iconica e irresistibile che veicolerà il mito del Bauhaus nel tempo. Lucia, che aveva lavorato per riviste e case editrici a Berlino, cura inoltre in modo anonimo gli scritti del marito (tra cui il libro *Malerei Fotografie Film* del 1925) e collabora, sempre non ufficialmente, ai suoi laboratori didattici. Proprio questo mancato riconoscimento negli anni del Bauhaus la danneggerà professionalmente dopo il

divorzio: **Il fatto che non richiedessi che il mio nome fosse incluso come autrice è stata un'ingenua omissione da parte mia che avrebbe poi avuto gravi conseguenze per me.** I negativi delle fotografie di Lucia rimarranno a Gropius quando lei, ebrea, è costretta a lasciare la Germania. E Gropius, consapevole della potenza espressiva ed evocativa di quelle immagini, ne oblitera la firma e le usa senza accredito per le pubblicazioni e le mostre sul Bauhaus, compresa la prima più rilevante esposizione a livello internazionale tenuta al MoMA di New York nel 1938.

Nonostante il *Manifesto* fondativo della scuola affermi: **Uguaglianza assoluta, ma anche obblighi assolutamente uguali**, la presenza delle donne al Bauhaus è limitata e da limitare, sin dall'inizio. Gropius, sorpreso dal ricevere nel primo anno di vita dell'istituto più richieste di iscrizione da donne che da uomini, corre ai ripari: così, il fondatore decide di far pagare rette di iscrizione più alte alle allieve, di indirizzarle verso laboratori ritenuti più adatti al gentil sesso, in particolare la tessitura, e anche di lasciare che siano loro a occuparsi delle mansioni minori come le pulizie e la cucina, sottraendo tempo alle loro ricerche rispetto ai compagni maschi, non coinvolti in faccende ordinarie. Persino le sole undici *Lehrerinnen* (maestre) del Bauhaus saranno pagate meno dei colleghi maschi. Resta poi da indagare la convinta avversione di Gropius per l'ammissione delle donne agli studi di architettura: **Siamo fondamentalmente contrari alla formazione delle donne come archi-**

tette, scrive di suo pugno nel 1921.

Ma il direttore e gli altri uomini del Bauhaus, nella narrazione di Pansera, non sono solo ostacoli o partner irricoscenti. All'opposto, il quadro che restituisce è quello del Bauhaus come luogo di ideazione speciale, dove artisti e creativi di entrambi i sessi si incontrano e vivono insieme per generare nuove idee e per costruire una visione rivoluzionaria e armonica della società e del futuro, al di là dei ruoli di genere, della sessualità e delle convenzioni sociali. Il Bauhaus si configura quindi come un luogo di scambio, confronto e relazioni, dove amore e creazione inevitabilmente si rigenerano e si nutrono a vicenda. Molti i casi di matrimoni, figli legittimi e illegittimi, divorzi e ancora nuovi rapporti sentimentali, sia etero che omosessuali, che Pansera rintraccia negli archivi. E questa emancipazione dalle regole borghesi è evidente nelle frequenti relazioni parallele e triangoli amorosi intrecciati più o meno alla luce del sole, in primis quelli (numerosi) di Ise e Walter Gropius.

494: *Bauhaus al femminile* è un libro dai molti meriti, e il principale è quello di aver, innanzitutto, determinato un nome chiaro e preciso per ciascuna delle ragazze del Bauhaus, un'operazione per niente scontata, resa ancora più insidiosa dall'usanza di perdere il cognome da nubile e usare quello del marito (o dei mariti) dopo il matrimonio. Questo lavoro, ancora più complesso a causa del frequente uso della registrazione con diminutivi, è solo all'apparenza banale: in realtà è il primo, essenziale passo per rin-

tracciare e definire i contorni di figure femminili sbiadite dal tempo, per restituire identità alle donne e ricostruirne le singole storie.

Oltre a celebrare il genio creativo e sovversivo delle donne della scuola, 494: *Bauhaus al femminile* svela le incoerenze del sistema Bauhaus, ma soprattutto, sottolinea le gravi omissioni di gran parte della letteratura sul tema, colpevole di aver veicolato un'immagine ideale e inattuabile della scuola, legandola a pochi nomi di uomini e rimuovendo il decisivo contributo delle 475 allieve su 1.400 studenti totali impegnati al Bauhaus nei suoi 14 anni di attività. Il libro, costruito con passione e meticolosa precisione in lunghi anni di ricerca, non cade nell'errore di semplificare una storia complessa e sfaccettata come quella del Bauhaus né cede a facili e illusorie conclusioni. 494: *Bauhaus al femminile* suggerisce solo una delle possibili prospettive da cui affrontare il tema e continuare il lavoro con l'obiettivo di perseguire una visione più corretta, completa e, in ultima istanza, realistica non solo dell'esperienza del Bauhaus, ma di tutta la storia dell'architettura moderna e contemporanea.

R. S.

C. BIANCHETTI, *Le mura di Troia. Lo spazio ricomponi i corpi*, Donzelli editore, Roma 2023.

La centralità o la preminenza del corpo e, più specificatamente, del corpo umano, nell'ambito delle azioni teorica e progettuale in architettura e urbanistica, è

fatto acquisito e diversamente declinato nel corso dei secoli. Ma si tratta perlopiù di un rapporto morfologico-proporzionale in una dimensione metaforica. In questo libro, invece, Cristina Bianchetti, approfondendo una ricerca già al centro della precedente pubblicazione *Corpi tra spazio e progetto* (Mimesis, 2020), pone il corpo umano al centro di **un'idea di indagine e di progetto che non è morfologica o topologica, ma esistenziale, relazionale.**

Se l'architettura, e l'urbanistica, sono arti dello spazio, della regolamentazione e della progettazione dello spazio, non possono quindi prescindere dal corpo la cui interazione dialettica con lo spazio stesso, continuum *palpitante*, ne permette l'individuazione. Tale è il senso che Bianchetti conferisce alla citazione foucaultiana da cui prende origine il titolo del saggio: **Mi piace pensare che siano le mura di Troia, richiamate da Foucault, a ricomporre elmi, braccia, toraci gambe che le assediano.**

Ciò comporta un cambiamento di focale, di prospettiva, in sé quasi ovvio, ma forse proprio per questo mai veramente posto a fondamento dell'agire progettuale, e che si fonda su molteplici studi, elaborati in differenti ambiti culturali, che negli ultimi decenni si sono concentrati sul corpo, sulle sue peculiarità, sulle sue dinamiche nonché contraddizioni. Una posizione estrema, quindi, ma che, ricordando la metafora machiavellica dell'arciere, consente nell'estremo di aprire il più possibile il campo di ricerca; e certamente di dar vita e alimentare un dibattito.

Il saggio ha quindi il pregio di conferire al discorso un respiro ampio, a conferma delle necessità, testimoniata anche da diversi testi pubblicati in merito negli ultimi anni, di ri-scoprire il fare progettuale come atto intellettuale, non solo professionale-tecnico, superando la tendenza all'iperspecializzazione che è ormai caratteristica strutturale dell'epoca contemporanea, come afferma Diego Marconi ne *Il mestiere di pensare* (Einaudi, 2014).

I riferimenti su cui Bianchetti fonda il saggio spaziano quindi dalla psichiatria anni '60, su tutti l'esperienza goriziana di Basaglia, alla microfisica del potere di Foucault, da Antonin Artaud al pensiero femminista, senza dimenticare Merleau-Ponty, Deleuze, Žižek, De Martino, Descola, Viveiros de Castro e Haraway, per citare solo i principali autori citati.

Tale varietà può rendere difficile l'individuazione del tema, come ammette l'autrice stessa: **non perdersi in questo groviglio non è semplice.** Ma ciò avviene perché il panorama è volutamente ampio, e il volume intende porsi come disvelamento di una ricerca in corso. **Questo programma di ricerca si costruisce sul primato epistemologico della corporeità nella cultura del progetto urbanistico.**

Il volume si struttura in due parti: la prima, di carattere generale, analizza il rapporto fra urbanistica e corpo, individuando **itinerari di riflessione sullo spazio e il corpo che chiamo cartografie, spesse di nodi, poco ordinate, per nulla definite nei confini [...]. Cartografie perché depositano in alcuni luoghi le pro-**

prie osservazioni, ma non usano posture geografiche. Il discorso muove dalla concezione disgiuntiva cartesiana, l'*errore di Cartesio* per citare il noto libro di Antonio R. Damasio, che domina il pensiero occidentale almeno fino alla contemporaneità, scindendo mente e corpo, *res extensa* e *res cogitans*, passando poi per lo Strutturalismo, che si afferma attorno agli anni Settanta del novecento, e che ancora non considera né soggetto né tantomeno corpo, per approdare poi a un approccio fenomenologico nel quale finalmente si pone attenzione alla parte percettiva e sensoriale dell'esperienza umana, e nel campo specifico di nostro interesse, spaziale.

L'autrice individua quindi come principali cartografie quelle della protezione, dell'intimità, dello spaesamento e, di grande interesse, quella del lutto. Tale cartografia ha il pregio di riprendere la critica alla concezione occidentale dominante che vede negare o sublimare la morte, come da acuta analisi di Jean Baudrillard. Il tema freudiano della perdita viene declinato sia nel rapporto con la morte del corpo, espulso **dalla circolazione simbolica**, sia nel tema della dismissione, centrale nell'urbanistica degli ultimi decenni, soprattutto a seguito dei grandi rivolgimenti produttivo-finanziari.

Prima di analizzare tre casi studio che esplicano altrettanti rapporti fra spazio e corpi, l'autrice non manca di definire meglio le direzioni e gli orientamenti del corpo come intese a fondamento della propria ricerca. Emergono quindi tre strade principali: il corpo nel rapporto col

potere, il corpo docile di Foucault. È docile un corpo che può essere sottomesso, che può essere utilizzato, che può essere trasformato e perfezionato, nell'ambito di **una anatomia politica che è anche una meccanica del potere**, definizione ormai celeberrima tratta da *Sorvegliare e punire*; vi è poi il corpo rapsodico, il corpo frammentato nella memoria o nella disfunzione che ne seleziona parti scartandone altre, e che conduce direttamente alla terza direzione, quella del rapporto con lo spazio, laddove è proprio lo spazio a permettere di individuare e ricomporre i corpi.

La centralità del corpo, che non è necessariamente il solo corpo umano, quindi, non può esulare dalla soggettività dello stesso, richiedendo una considerazione del molteplice non prevedibile, del conflitto e della combinazione. In termini di progetto urbanistico, l'assunzione della molteplicità dei corpi costituisce il nucleo del profondo cambiamento di focale cui si accennava in precedenza: se il progetto non deve più riferirsi a un soggetto teorico, o summa ipotetica delle caratteristiche comuni, ma deve affrontare la moltiplicazione dei punti di vista, e le esigenze molteplici dei singoli corpi, ciò **fa del progetto urbanistico certo una prefigurazione dello spazio, ma, prima ancora, un esercizio pratico, politico ed etico.**

I casi pratici analizzati, come anticipato, sono tre, e ad essi è dedicata la seconda parte del testo di Bianchetti.

Ampio spazio ricopre l'esperienza goriziana di Franco Basaglia, **decostruzione di un dispositivo manicomiale. Un projet-**

to sull'istituzione manicomio. Meglio un progetto che vuole negare l'istituzione. Un progetto di negazione. Non solo, nei termini del rapporto spazio-corpo, la vicenda basagliana conduce a un cambio di prospettiva, dal corpo ideale come riferimento morfologico e proporzionale della tradizione umanistica, al corpo in difetto, *osceno*, forzato entro rigide strutture fisicamente chiuse proprio per annullarne il carattere di peculiarità imperfetta. Un approccio questo che, ci permettiamo di ricordare, Zygmunt Bauman ha individuato come intrinseco alla società occidentale in *Modernità e Olocausto*.

Le mura dell'istituzione totale dopo Basaglia diventano dunque porose, l'ospedale si trasforma in orto, e non è certamente necessario ricordare quanto tale figura rivesta un ruolo archetipale nella tradizione urbanistica.

La rivoluzione basagliana, curiosamente, non provoca però alcun riverbero nella cultura architettonica italiana coeva, seppur mossa negli stessi anni da un vasto ripensamento della teoria e della pratica. Come ricorda Bianchetti, il testo di Giancarlo De Carlo *La piramide rovesciata* parrebbe, almeno nel titolo, atteggiarsi perfettamente alla questione goriziana. Eppure non ne fa menzione, e si limita a considerazioni circa la sola struttura di potere dell'istituzione universitaria. E ancor più curioso è il caso dell'articolo scritto dai coniugi Basaglia, Giorgio Bellavitis e Nani Valle per *Casabella*, mai pubblicato. La rifondazione della cultura progettuale in campo architettonico ed urbano in corso fra gli anni Sessanta e Settanta,

pur muovendo da motivi comuni all'esperienza goriziana, non sembra poi interessarsene nel concreto. **Si potrebbe liquidare la faccenda dicendo che l'architettura si costruisce sempre in modo affermativo, deve trovare una sua linea operativa e pertanto non può fondare il suo pensiero sulla negazione. Ma la cosa è più complicata. Quel che osservo è che il progetto di negazione non riesce a nutrire il progetto in campo architettonico, rimane circoscritto ad espressione morale ed intellettuale di un'epoca che, già alla fine degli anni sessanta, si allontana rapidamente.**

I casi delle città di Meyrin e di Zimeysa, che si collocano all'interno del programma di espansione di Ginevra, sono esplicativi, invece, dell'approccio funzionalista alla pianificazione urbana, e ne sottolineano gli aspetti maggiormente positivi, contro la comune opinione che la città funzionalista generi perlopiù disvalori. La concezione del corpo cui si rifà l'impostazione funzionalista, tuttavia, è quella del corpo come automa, costruzione logica di risposte a bisogni, tramite funzioni separabili e scientificamente definibili, nella costruzione di un organismo totale, basato sull'anatomia fondamentale. Un concetto che **deve molto alla categoria hegel-marxista di totalità: un senso coeso dell'insieme, rafforzato dalla qualificazione (fondamentale) e dal riferimento all'autorità del corpo (anatomia)**. Un approccio perfettamente utile alla società neoliberista, cui Bianchetti contrappone il *Corpo senza Organi* di Deleuze e Guattari: un concetto

che fa della relazione in continuo movimento, nella contemporaneità delle direzioni, il proprio fulcro, superando il corpo-automa, aprendo potenzialmente al superamento della metafora organica del corpo-città. Una concezione purtuttavia che, sottolinea l'autrice, è soggetta agli strali di diversi critici autorevoli, tra cui spicca Slavoj Žižek, che le imputa un'intrinseca connaturalità con il medesimo capitalismo che apparentemente vorrebbe contrastare.

Il terzo caso studio si articola, invero, nell'analisi di sette progetti presentati per la competizione *Grand Genève*, classificabili nell'ambito del principio di transizione. Seppur diversi fra loro, essi consentono di individuare fondamentali comunanze di approccio che, apparentemente relazionale e vitalistico, mosso perlopiù da preoccupazioni ecologiche, in sintesi non pare discostarsi troppo dalla **città sana, bella ed economica del funzionalismo di Luigi Piccinato degli anni quaranta. Come in quella, anche nelle varie citées di Grand Genève si danno insieme la spiegazione del mondo e la pretesa di dettarne una morale.**

Anche in questo terzo caso, dunque, il corpo nella sua realtà dialettica e multifforme non compare; ma in tal caso ciò avviene più per il desiderio di superamento dello stesso, a vantaggio di un più tranquillizzante e meno conflittuale dominio della tecnica.

In sintesi il rapporto fra corpo, oggetto di notevoli attenzioni teoriche recenti, e spazio inteso come fatto in grado di ricomporre la molteplicità del corpo, si configura quale possibile campo di

confronto su cui si gioca il futuro dell'agire progettuale. **Quando si diceva, come negli anni novanta si diceva, di un progetto alla ricerca della verità, forse era di questa verità che si parlava, sempre tentativa, irraggiungibile, ma come ripeteva Vittorio Gregotti, irrinunciabile.**

F. T.

Ugo Marano. Le stanze dell'utopia, a cura di A. TOLVE e S. ZULIANI, Museo d'Arte Contemporanea Donnaregina - Museo MADRE, Napoli, 16 marzo - 4 giugno 2023.

Il Museo MADRE di Napoli ha ospitato la mostra "Ugo Marano. Le stanze dell'utopia", curata da Stefania Zuliani e Antonello Tolve: un'esperienza di arte contemporanea nel cuore della città partenopea che, per il suo spessore, merita una riflessione critica.

Ugo Marano, artista radicale-concettuale-utopico, nato a Capriglia di Pellezzano, ha trascorso gran parte della sua vita a Cetara, sulla costiera amalfitana, di fronte al mare. Ed è il mare che lo ha ispirato a osservare oltre l'orizzonte e a concepire un'arte in un nuovo mondo fortemente legato alla madre terra e ai suoi quattro elementi naturali che, come vedremo, saranno la base della sua matrice artistica.

Penso a grandi spazi, a nature mobili, spazialità forza sette, con questa citazione dell'artista si apre il percorso espositivo all'interno del museo, introducendo il *fil-rouge* del racconto: sette macro-temi, sette idee, sette stanze, sette utopie.

Ottanta miniature di sedie in terracotta inaugurano la mostra introducendo il primo tema: *l'idea della casa*. Ugo Marano paragona la sua idea di casa **ad un grande vaso in terracotta, come spazio dove abitare e creare, dove gli arredi diventano attrezzi e strumenti del suo laboratorio**. Le *signore sedie*, come le battezza l'artista, disegnano profili di creature immaginarie, signore e signori dalle teste fumanti, dalle sedute spinose e dagli schienali spiritosi. La seduta e il fruitore dell'arredo si fondono, testimonianza del suo concetto di spazio mobile e polifunzionale, dove forma e funzione lasciano spazio alla fantasia, alla creatività e ai suoi sogni di una casa incantata.

Diciassette vasi di terracotta abitano la seconda stanza, alte lucide presenze descrivono *l'idea del corpo*. Corpi riflettenti, nei quali il visitatore può specchiarsi, corpi parlanti, con i quali si può intrattenere un dialogo, corpi delicati, fragili come il corpo umano. Il vasaio, secondo Marano, è colui che ha la fortuna di plasmare con le proprie mani la **terra del desiderio**. Alfonso Amendola, in un articolo di *Paesaggio Metropolitan* lo definisce **un poeta d'arte che realizza artifici del vedere e acrobazie del pensiero, sogni che diventano costruzioni e incantesimi in forma di terracotta, favole in argilla e libere forme del creare**. Nel corso della sua vita, egli ha elaborato la sua poetica: **la ceramica è stata la vera madre tollerante dell'uomo. L'ha accompagnato nei suoi gesti importanti, d'avanguardia amica. È stata sua compagna dall'inizio,**

dal principio. Ha modellato la sua mente, rendendola plastica e amorosa. Marano è stato, da uomo e da artista, ancorato al ciclo della vita, pensandola e vivendola al passato, al presente, al futuro, ma sempre, come direbbe Marc Augé, con **l'irrealizzabile desiderio di ritrovare, di fermare o di inaugurare il tempo**.

Cosa è eterno? L'eterno è qualcosa che non ha inizio né fine, che non è soggetto al cambiamento o al decadimento nel tempo, ma perché l'uomo aspira all'eternità? Le sue sculture, *gli arruginibili*, cercano di dare una risposta a tale tormento, descrivendo la sua *idea del tempo* nella terza stanza della mostra. Marano immagina un mondo in cui il tempo possa corrodere e cancellare le tracce del proprio passaggio, **il tempo, per ricchezza nostra, già muta con fisiologia tutte le cose ma lo fa con grazia, di notte e di giorno, anche la morte, ch'è vita rivoluzionaria, è solo silenzio di violini d'aria o boati di trombe maestose, tutto questo è teorema e paradigma celeste**. Tra la ruggine e l'apparente leggerezza delle lastre in ferro si inseriscono due sculture in legno: *la sedia del poeta* e *la sedia del giocoliere*, entrambe figlie di alcuni resti di travi in legno del Duomo di Salerno, frutto del decadimento del tempo e quindi simbolo di ciclicità e rinascita.

La visita della mostra prosegue poi verso la stanza dedicata all'*idea dell'arte per l'artista*. **L'arte è creazione di pensiero ed evocazione, non rappresentazione di sogni**. *La sedia del pensiero*, con la sua seduta in mosaico dorato, occupa l'angolo

della stanza, contrapponendosi all'imponente mosaico bizantino dell'*uomo nuovo*. I piedi anteriori della seduta sfiorano il pavimento con degli uncini mentre dal sottile schienale si erge una sfera che genera un flusso, che, quasi come una traiettoria immaginaria di un pensiero, si attorciglia e si snoda scaricando il suo peso a terra: così nasce un'idea. **Dalle sedie nascono le idee e i conti con le idee si fanno da una sedia scomoda.** Gillo Dorfles, nell'articolo apparso sulla rivista *Area* nel 1989, parlava di una certa "missione" di Marano, **come se fosse investito di una carica di missionario laico, di profeta futurista, con la quale svolge il suo lavoro con la convinzione di realizzare degli oggetti che liberino l'individuo dalla sottomissione agli schemi imposti dalla tecnocrazia dominante.** Le sue sedie sono cariche di una forza ispiratrice e attivano, con la loro forma fuori dagli schemi, il processo creativo.

Continuando il percorso, la quinta stanza rappresenta l'*idea di scrittura*, come segno che viene disegno su un foglio bianco o su una superficie di un'opera, **parole e testi che amplificano e rafforzano la concretizzazione di un'idea.** I suoi disegni, le sue poesie, i suoi schizzi, divengono libri artigianali, fotocopiati e spillati a mano, dal sapore di infanzia, dall'immediatezza e verità che solo un disegno su un foglio sciolto può trasmettere. È il caso della *Fabbrica Infelice*, della *Città che pensa in grande*, del *signor P greco*, e tanti altri piccoli libriccini che uniscono parole e disegni in bianco e nero.

Il legame con il mare, la sua

vicinanza all'acqua, è preponderante e onnipresente nei suoi lavori, quasi da sentirne il profumo. La matrice del suo agire artistico è quindi la natura, protagonista della penultima stanza tematica. Sulla parete, una sequenza di piatti in ceramica smaltata rappresenta il movimento instabile delle onde, come in uno spartito musicale in bianco e nero le note sono l'acqua che disegna il ritmo. Marco di Capua, nel suo articolo *La voce delle cose* all'interno del catalogo per la mostra *Ugo Marano, una collezione privata* a cura della Fondazione Plart di Napoli, riporta una descrizione di Lorenza Trucchi del 1972, la quale sosteneva che Marano appartenesse alla famiglia degli scultori poeti che hanno sempre ricevuto la prima ispirazione dalla natura ma che ben presto sono andati oltre possedendone già internamente l'armonia.

L'ultima sezione del percorso espositivo è dedicata all'*idea del legame*, inteso come connessione, incrocio e partecipazione. Al centro della stanza è posizionato il suo provocatore *psicocesso*, battezzato così da Bianca e Filiberto Menna nel 1978, un dispositivo attivatore di performance, di incroci e sguardi. Marano vuole generare reazioni, legami e dinamismi tra i fruitori e le sue creazioni, dimostrandolo con i suoi *autoritratti in movimento*, fotografie che lo ritraggono mentre utilizza alcuni oggetti in posizioni inusuali, rendendosi così parte del processo anche ad opera realizzata. Citando l'economista Pasquale Persico l'**artista Ugo Marano ha ispirato con la sua arte 'canoni inusitati' che oggi pos-**

sono essere riconosciuti ed ampliati dall'incontro con altre idee ed alti artisti del fare, fino ad esaltare i temi della città e dell'altra città, vicina o distante, interna od esterna al quotidiano della nostra vita.

La mostra si conclude con un filmato che ritrae l'artista mentre sostiene sul suo capo una trave, un masso e un vaso alle due estremità. Marano cerca l'equilibrio aiutandosi con le mani, mentre una voce quasi robotica racconta in modo sintetico la sua biografia. Al termine del racconto, Marano lascia la presa e trova l'equilibrio, forse ad indicare il raggiungimento della sua stabilità artistica.

M. E. V.

E. FLOCCHINI, *La Medusa inquieta. Il viaggio inaspettato del capolavoro di Lucio Fontana*, La Compagnia della Stampa Massetti Rodella Editori, Roccafranca 2018.

Il saggio introduttivo dello storico e critico dell'arte Enrico Crispolti ben inquadra l'opera protagonista di un intricato tessuto narrativo: la *Testa di Medusa* (1954) di Lucio Fontana. Quest'ultima costituisce fonte primaria e motore di continui richiami temporali, storici ed artistici che si dipanano attraverso l'accattivante narrazione di Eletta Flocchini.

Il testo ripercorre la storia dell'opera d'arte e del suo autore, mediante un racconto che attraversa numerosi luoghi e chiama in causa differenti personalità. Il contributo storico mette in luce

non soltanto il ruolo chiave di una committenza illuminata che, a partire dal secondo dopoguerra, ha sostenuto e garantito le sperimentazioni in campo architettonico e artistico, ma anche un nuovo *modus operandi*, particolarmente ricorrente nell'area milanese-lombarda durante il boom economico, che concepiva una collaborazione mutuale tra architettura, scultura e pittura quale nuova esperienza di «integrazione delle arti».

La vicenda ha origine in Valle Camonica, precisamente nella cittadina di Breno, quando Filippo Tassara, discendente da una stirpe di imprenditori liguri, decide di dare un impulso determinante all'azienda siderurgica di famiglia che raggiunge il suo apice negli anni Cinquanta. Il successo economico produce un risvolto sociale: Filippo Tassara decide infatti di riorganizzare urbanisticamente la cittadina e creare un quartiere residenziale per i dipendenti dell'azienda, sviluppato intorno alla fabbrica. Al centro di questo impianto una vecchia cascina è riconvertita nella villa padronale, comunemente nota come "Villa Tassara". Viene così introdotto il primo luogo in cui troverà dimora la *Testa di Medusa*, fulcro della vicenda e incipit di un percorso che ha ancora numerose tappe. Nel 1953, alla morte di Filippo Tassara, è la moglie Laura Samaritani a prendere le redini della casa: con uno sguardo intuitivo e innovativo rivolto al futuro, decide di affidare la risistemazione della villa all'architetto milanese Osvaldo Borsani. Attraverso le testimonianze e i ricordi di Laura, della figlia Annamaria e di

Valeria Borsani (figlia dell'architetto) e mediante il contributo dello storico del design e dell'architettura Giampiero Bosoni, Eletta Flocchini sviscera le varie fasi progettuali e i dettagli privati e intimi che hanno collaborato alla creazione della casa, che **appare come un gioiello di arte, design e innovazione.**

La minuziosa descrizione della villa, fin nei suoi più minuti particolari, è corredata da

un gran numero di disegni di progetto, foto degli interni, del mobilio e dei dettagli. L'articolazione del discorso non prescinde però da un breve excursus che inquadra le figure di Osvaldo Borsani e Lucio Fontana nel contesto storico artistico della Milano del Dopoguerra. Borsani, architetto, designer, artista, è **un imprenditore di spirito pionieristico, deciso a scommettere sull'unione fra artigianato e industria, estetica ed ingegneria.** Egli concretizza le sue intenzioni a partire dal 1953 con la fondazione dell'azienda Tecno e gli è chiaro come, **accanto alla progettazione integrata degli ambienti con tutti gli arredi, i complementi, la coerente visione dell'insieme che cura in prima persona, occorre proporre, quasi fosse una sorta di valore aggiunto, l'intervento di artisti e decoratori che collaborano con l'architetto.**

È in questa prospettiva che si inserisce la personalità dirompente di Lucio Fontana: in quegli anni l'artista è nel pieno della sua attività e sta cercando di dare concretezza alla sua visione dell'arte e alle nuove teorie dello spazialismo. Il legame tra l'architetto e l'artista è molto più di una

semplice collaborazione professionale, è un affiatamento che si intensifica nelle estati trascorse ad Albissola, luogo di incontro per gran parte del mondo creativo del tempo, è un sodalizio che genera ogni volta nuove sperimentazioni e nuove ricerche, è una cooperazione che si inserisce nella **cultura artistica degli anni Cinquanta orientata sul dibattito di una "sintesi delle arti", che si afferma proprio nella ricerca di collaborazione fra artisti ed architetti, soprattutto nel caso di scultori e pittori interessati a un dialogo non occasionale con i valori dell'architettura.**

Il caso di Villa Tassara è l'emblema di questo mutualismo tra arti e architettura,

spazio vivo dove funzionalità ed estetica si alimentano reciprocamente. Come sostiene Bosoni, in questo contesto l'arte contemporanea si fa volentieri componente di arredo, mentre **il sapere dell'artigianato cavalca la spinta tecnologica mantenendo la cura del dettaglio e facendole respirare il potere dell'innovazione.** Il progetto di Borsani per la Villa consta della risistemazione di tutti gli interni, per i quali si occupa di ogni minimo dettaglio: dall'arredo all'illuminazione, dalla decorazione agli infissi. Per ottenere però quell'afflato di innovazione poetica, chiama a sé la sua cerchia di artisti: Adriano Spilnergo, Agenore Fabbri e infine Lucio Fontana. Dopo una dettagliata descrizione di quella che Enrico Crispolti definisce quale «impresa iconico-ambientale fontaniana» in Villa Tassara, l'autrice introduce la protagonista del libro, la scultura *Testa di Medusa*. Co-

me in un allestimento scenico in grado di emozionare e sorprendere l'osservatore, l'opera è situata in una nicchia nell'ingresso. Simbolico non è solamente il suo ruolo, ma anche la sua collocazione. Per tale motivo e prima di addentrarsi nella descrizione dell'opera e della sua fortuna critica e artistica, Eletta Flocchini decide di richiamare l'attenzione del lettore verso l'emblematico significato di Medusa. Attraverso una digressione, che ha inizio con la narrazione del mito della Gorgone viene ripercorso il repertorio figurativo dell'icona a partire dalle sue prime riproduzioni nell'antica Grecia fino alla sua rappresentazione nella contemporaneità. Nella sua accezione mitica, Medusa è protettrice e custode ed è questa la sua funzione anche a Villa Tassara, come dichiara l'autrice, **un "Genius loci" anticamente inteso [...] che tutela la sacralità dei luoghi e si fa interprete di una nuova atmosfera, irradiando luce e meraviglia.**

La funzione dell'opera non è solamente apotropaica ma, ovviamente, anche estetica e decorativa: una scultura in mosaico di 190×189 cm, dalle sembianze antropomorfe, caratterizzata da sfumature e riflessi di tessere oro, nere, azzurre, rosa e verdi, e animata da tentacoli organici che dipartono dal suo viso. A darle maggiore dinamicità contribuiscono inoltre i giochi di luce creati dalla sua retroilluminazione.

L'occhio ispettivo di Eletta Flocchini fornisce un'ulteriore interpretazione critica che genera radici inaspettate tra l'opera stessa e il luogo in cui è sorta. Nel Museo Archeologico della Valle

Camonica è custodita una scultura in marmo raffigurante la dea Minerva sul cui petto è scolpita un'egida con il volto di Medusa. Negli anni in cui Fontana frequenta e lavora a Villa Tassara (1954), lo straordinario scenario storico e artistico che gli scavi archeologici avrebbero fatto emergere molti anni dopo (1981) è ancora celato, ma questo ritrovamento, con il senno di poi, permette all'autrice di creare un parallelo tra la Medusa romana e quella contemporanea. Parallelo che continua chiamando in causa storici e archeologi e analizzando una serie di fortuite coincidenze che collegano l'artista Fontana all'arte rupestre. È un excursus temporale che parte dalla spiritualità e dall'astrattismo delle figure e delle incisioni preistoriche, passando per l'atmosfera evocativa e magica delle maschere antropomorfe, appartenenti a racconti ancestrali e leggende popolari, **tipiche della tradizione decorativa degli ambienti domestici in area valligiana.** Un esempio sono le moderne sculture e opere lignee di Franca Ghitti (artista autoctona della Valle Camonica), che prendono ispirazione dai frisei, disegni di tipiche figure umane stilizzate di usanza popolare. Il percorso termina poi con una **visione contemporanea sulla storia della comunità** che ha dato vita a un parco diffuso di arte pubblica in grado di **mettere in relazione con un linguaggio innovativo forme d'arte arcaiche come le incisioni rupestri e attuali come i graffiti.** Tra quest'ultimi capeggia il murales monumentale di Minerva con Medusa sull'egida [OZMO, *Minerva*, Breno, 2015].

I capitoli finali del libro ritornano sull'opera di Fontana e ripercorrono, attraverso una narrazione dal ritmo rapido e concitato, le varie tappe che hanno consentito alla *Testa di Medusa* di ottenere il successo e la risonanza che le spettano nel mondo dell'arte contemporanea. Nel 1988 la scultura è acquistata da un gallerista milanese che, dopo averla esposta alla "Rassegna internazionale dell'antiquariato" (1988), riesce a trovare subito un acquirente interessato che la porta con sé a Roma. L'ascesa dell'opera continua: dalla capitale italiana si sposta per essere venduta, nel 2006, a Londra, nella casa d'asta Christie's. Arriva nelle mani della famiglia Pritzker, che la espone all'interno del proprio Hotel Park Hyatt di Milano. Qui rimane fino al 2014 quando entra a far parte della collezione di arte con-

temporanea della Fondazione Prada di Milano, dove oggi è possibile ammirarla.

Attraverso questo iter narrativo, modulando la velocità e compiendo differenti pause,

Eletta Flocchini riesce a tenere le redini di numerose briglie che tendono a intrecciarsi in maniera inaspettata: la storia di un luogo dalla rilevanza storica e artistica come la Valle Camonica; la testimonianza della dinastia di una famiglia di imprenditori come i Tassara; il racconto del processo progettuale che ha condotto alla nascita della loro villa; la storia di una collaborazione e di una solida amicizia tra un architetto e un artista; da ultimo, la genesi e lo sviluppo di un'opera che percorre il sottosuolo dell'intera vicenda.

C. D'A.

Sommario dei fascicoli pubblicati

N. 1. Le «Nuove Iconi» e la «civiltà del consumo» - Architettura utopistica - La sociologia dell'arte dei sociologi - Esperienze della Biennale - Tecnologia e poetiche contemporanee - Nouveau roman e arti figurative - Il Gaudi di Pane (fascicolo esaurito)

N. 2. Design e mass media - Gestalt prima e dopo - L'estetica neonaturalistica di Romanell - Della Pop Art e di una mostra a Vienna - La poetica urbanistica di Lynch - Semantica dell'arte - Architettura come linguaggio (fascicolo esaurito)

N. 3. Architettura e cultura di massa - Alcuni temi dell'Informale - Kunstwollen e intenzionalità in E. Panofsky - Dal pragmatismo alla fenomenologia - Libri, riviste e mostre

N. 4. La critica discorde - S.K. LANGER, L'influenza sociale del design - T. MUNRO, Recenti sviluppi dell'estetica in America - G. VERONESI, Sull'architettura del secolo - L. VINCA MASINI, Le mostre dell'estate '65 - Libri, riviste e mostre

N. 5. I criteri di valutazione dell'arte contemporanea - Una politica culturale per i socialisti - Il visual design - Pareri sulla IX Quadriennale - Libri, riviste e mostre

N. 6. Il disegno di architettura - J.P. HODIN, Esiste un'estetica dell'arte moderna? - Alcune voci dell'urbanistica contemporanea - Breve antologia delle ultime Biennali - Libri, riviste e mostre

N. 7. Note per una semiologia figurativa - W. HOFMANN, Gli inizi dell'attività formale - E. GARRONI, 33ª Biennale di Venezia: «jeu» e «sérieux» - Libri, riviste e mostre

N. 8. Artisticità dei mass media - B. JESSUP, Arte e storia - Il design scientifico di Alexander - Incontri di studi urbanistici - Libri, riviste e mostre

N. 9. Il pensiero estetico di Adorno - 4 artisti scelti da Barilli - A. VIVAS, Filosofia della cultura, estetica e critica: alcuni problemi - Libri, riviste e mostre

N. 10. Il premio IN/ARCH alla nostra rivista - R. BARTHES, Semiologia e urbanistica - Nuove idee per la Gescal - Il metodo scientifico nella pianificazione - G. VERONESI, Su alcune mostre dell'estate italiana - Libri, riviste e mostre

N. 11. G. MORPURGO-TAGLIABUE, L'arte è linguaggio? - Urbanistica e arti visive oggi - Valori ed obiettivi nella pianificazione - Libri, riviste e mostre

N. 12. Tre contributi alla semiologia architettonica - E. GARRONI, L'eterogeneità dell'oggetto estetico - V. CORBI, Questioni di estetica empirica - A. PEREZ, Riflessioni di uno scultore sul tema dello spazio - Libri, riviste e mostre

N. 13. L'«environmental design» e il suo insegnamento - Per una teoria dell'architettura - L'estetica del «pensiero negativo» in Marcuse - Libri, riviste e mostre

N. 14. La prossemica: un nuovo apporto all'architettura? - La poetica dell'arte povera - Note sull'Università e la professione - O. FERRARI, Una Biennale rimasta senza giudizio - Libri, riviste e mostre

N. 15. I problemi dell'istruzione artistica - R. SEGRE, Presenza di Cuba nella cultura architettonica contemporanea - Architettura fra retorica e logica - Libri, riviste e mostre

N. 16. Significanti e significati della Rotonda palladiana - G. DORFLES, Valori iconologici e semiotici in architettura - Attualità della retorica - Libri, riviste e mostre

N. 17. Il centro della città (definizioni) - M. TAFURI, Ambiguità del Guarini - Lettura storico-semiologica di Palmanova - Libri, riviste e mostre

N. 18. L'architettura per l'Università - E. GARRONI, Semiologia e architettura. Alcuni problemi teorico-applicativi - Recenti contributi allo studio dell'«environmental design» - Libri, riviste e mostre

N. 19. Segni e simboli del tempietto di Bramante - Note sull'immaginario in Filarete - Philip Johnson: la funzione della maschera formale - Biennale/ricerca - Libri, riviste e mostre

N. 20. Utilità storiografica di una dicotomia linguistica - Meaning in Architecture - La cultura di Le Corbusier - New Towns (definizioni) - Libri, riviste e mostre

N. 21. Note per una epistemologia della rappresentazione visiva - G. BON-SIEPE, Panorama del disegno industriale - Per una poetica del profondo: Blauë Reiter - Libri, riviste e mostre

N. 22. Nomi, luoghi, immagini di città nella «Recherche» di Proust - U. ECO, Analisi componenziale di un segno architettonico - Percezione ed esperienza estetica - Libri, riviste e mostre

N.23. La «riduzione» culturale - Libri, riviste e mostre

N.24. «Arquitectura, historia y teoria de los signos» - Note di terminologia semiotica - Il design: processo e fruizione - Il «silenzio» dell'architettura contemporanea - Libri, riviste e mostre

N.25. Note sull'arte concettuale - L. BENEVOLO, La recente storiografia della città - Lo storicismo e i confini della semiologia - Città-pubblicità: sul caso Las Vegas - Libri, riviste e mostre

N.26. La «riduzione» culturale nella progettazione architettonica - R. BARRILLI, Le due anime del concettuale - G. MORPURGO-TAGLIABUE, Commenti alla «riduzione» culturale - L'antidesign - Libri, riviste e mostre

N.27. Altri aspetti della «riduzione» culturale - Interventi: G. DORFLES, Riduzione ad oggetto, riduzione a progetto - P. FOSSATI, Riduzione o trasformazione? - T. LLORENS, Sul concetto di comunicazione estetica - Libri, riviste e mostre

N.28. Elementi semiotico-progettuali d'architettura - M. KRAMPEN, Dalla semiologia della comunicazione alla logica degli strumenti - Libri, riviste e mostre

N.29. Per una lettura semiotica della prospettiva - Elementi di una tendenza dell'architettura italiana - XV Triennale - Libri, riviste e mostre

N.30. Problemi di semiotica dell'arte contemporanea - B. ZEVI, Sei postille su «Il linguaggio moderno dell'architettura» - Alcune opinioni sull'iperrealismo - Libri, riviste e mostre

N.31. Elementi della progettazione scientifica - Il segno indefinito della semiologia urbanistica - Note sulla cultura a «mosaico» - Arbitrarietà e motivazione del linguaggio architettonico - Libri, riviste e mostre

N.32. L'eccentrismo, un momento della avanguardia sovietica - U. ECO, Chi ha paura del cannocchiale? - Nota sul segno urbanistico - I segni e le «figure» del Padiglione di Barcellona - Libri, riviste e mostre

N.33. Architettura come istituzione - Il «ritorno» alla pittura - Università: le parole e le cose - Libri, riviste e mostre

N.34. Dall'estetica alla semiologia - La teoria di Hjelmslev e l'architettura: alcuni problemi - Il «realismo» di Giuseppe Samonà - Libri, riviste e mostre

N.35. Attualità dell'iconologia: alcune questioni metodologiche - R. BARRILLI, Difficoltà di un approccio semiotico alla culturologia - L'editoria architettonica - Libri, riviste e mostre

N.36. I centri storici nella prospettiva semiologica - Le idee di teatro, oggi - Una riproposta del «multiplo» - Libri, riviste e mostre

- N.37.** Dialettica del «piacere» e identità dell'architettura - Assenza-presenza: due modelli per l'architettura - La «storia dell'arte» nelle scuole - Libri, riviste e mostre
- N.38.** Le ricerche di architettura più attuali ed insolite - Dalla fotografia al videotape - Analisi di un corso di laurea: il Dams - Libri, riviste e mostre
- N.39.** La sociologia del gusto di Jean Baudrillard - Le posizioni di [...] su alcuni temi della critica architettonica in Italia - Libri, riviste e mostre
- N.40.** «Aforismi» sui centri storici - Note sulla simmetria in architettura - Bataille e la "svolta" di «Tel Quel» - Libri, riviste e mostre
- N.41.** Dipartimento e «architettura» - La «rappresentazione» tra storia del teatro e semiotica - La critica d'arte in «Tel Quel» - Libri, riviste e mostre
- N.42.** L'idea di pittura in Lévi-Strauss - Sul concetto di gusto - Alcuni contributi alla critica dell'inconscio - Libri, riviste e mostre
- N.43.** La post-avanguardia - Luoghi e luoghi comuni della recente critica d'arte - Narciso e «l'altro»: note sul dibattito architettonico - Libri, riviste e mostre
- N.44.** Architettura: la «rimozione del nuovo» - Ipotesi per il segno iconico - Storia dell'arte, storia delle cose - Libri, riviste e mostre
- N.45.** Topologia e architettura - La casa: norma e «deroga» - Artisti e cinema - Libri, riviste e mostre
- N.46.** I quindici anni della nostra rivista - L'Architettura all'Ecole des Beaux-Arts - La Storia dell'arte Einaudi - Una griglia che non sia una grata
- N.47.** Architetto e ingegnere - Le scuole di critica d'arte in Italia - L'immaginario nella cultura di massa - Libri, riviste e mostre
- N.48.** Prima e dopo il Post-Modernism - L'iconizzazione del mobile - Civiltà del '700 a Napoli - Libri, riviste e mostre
- N.49.** Il restauro architettonico: ricchi apparati e povere idee - F. MENNA, La Biennale di Venezia. Gli anni settanta: questi (mi)sconosciuti - Critica d'arte e processi produttivi - Libri, riviste e mostre
- N.50.** Fortuna critica della «Tendenza» - R. BONELLI, Storiografia e restauro - La fotografia: indice o icona? - Libri, riviste e mostre
- N.51.** Classicismo e razionalismo in J.N.L. Durand - Modelli interpretativi delle tendenze artistiche odierne - Architettura come testo - Libri, riviste e mostre
- N.52.** L'espressione «Movimento Moderno» - Indagine su Carlo - Note sulla Transavanguardia - Libri, riviste e mostre

N.53. Il design tra «radicale» e «commerciale» - Dalla «ruminazione» dei guerrieri greci all'«insonnia» dell'estate romana - Fortuna degli slogans - Libri, riviste e mostre

N.54. Disincantamento e restaurazione - Lutyens fra storia e critica - Il Bauhaus e il teatro tedesco - Libri, riviste e mostre

N.55. Continuità e Protorazionalismo - Se questo è un quadro allora non è un quadro - Gli oggetti di domani - Design come motto di spirito - Libri, riviste e mostre

N.56. Dall'America. Warhol e Kosuth - Il design dell'«altra avanguardia» - L'International Style cinquant'anni dopo - Libri, riviste e mostre

N.57. Il mercato come opera d'arte - New York, reportage 1982 - La questione dei graffiti - Libri, riviste e mostre

N.58. E se Gutenberg fosse un designer? - I tre livelli logici nella comunicazione grafico-pittorica - L'Amsterdamse School - Libri, riviste e mostre

N.59. Per chi tanto design? - L'Espressionismo dopo Scharoun - Dall'Informale all'Informale - Libri, riviste e mostre

N.60. Il Neorevival - Dall'arte utile all'architettura «inutile» - Affermare o negare per immagini - Libri, riviste e mostre

N.61. Barilli, D'Amato, De Seta, Dorfles, Gravagnuolo, Irace, Koenig, Mendini, Menna, Trimarco: dieci interventi per i vent'anni della rivista

N.62. Hans Sedlmayr: verità o metodo? - Fashion & Design: la cultura del successo - Nuovi vecchi «ismi» dell'arte - Architettura: reportage dalla West Coast - Libri, riviste e mostre

N.63. Architettura tra proibizionismo e abusivismo - Note su semeiotica e design - Automobile e cultura - Il New surrealism - Libri, riviste e mostre

N.64. Nove «figure» per il disegno d'architettura - Una terza via per il design - Arte e industria a Monza: 1923-1943. Note e documenti - Libri, riviste e mostre

N.65. Verso un nuovo «ismo» architettonico - Vanità della Fiera? Appunti sul salone del mobile - Le «riflessioni» dipinte - Libri, riviste e mostre

N.66. Tipologia e progettazione del mobile - Piano-progetto: i casi di Barcellona, Berlino, Parigi, Roma - L'arte di abitare alla Triennale Libri, riviste e mostre

N.67. Design: che cosa si venderà? - F. PURINI, Parere su un nuovo «ismo» architettonico - Nietzsche e l'estetica - Arte oggi: concettualismo e tendenze costruttive - Libri, riviste e mostre

- N. 68.** Il punto sull'IBA - Design e riviste specializzate - Barthes e l'arte contemporanea - Libri, riviste e mostre
- N. 69.** Architettura per chierici e per laici - A cavallo del design - La necessità del caso nell'arte - Libri, riviste e mostre
- N. 70.** Il design e la critica di sinistra - Architettura senza topos - La «militanza» futurista di Roberto Longhi - Libri, riviste e mostre
- N. 71.** Verso un'ermeneutica dell'architettura - La nozione di informe - Design: dall'ingegnere all'edonista - Libri, riviste e mostre
- N. 72.** Architettura e mimesi - L'arte contemporanea nella collezione Saatchi - L'arte applicata come «forma simbolica» - Libri, riviste e mostre
- N. 73.** Architettura USA per gli USA - Morte a Venezia - Il designer, il bricoleur e l'ingegnere - Libri, riviste e mostre
- N. 74.** Architettura, città e telematica - Abitare tra gli oggetti - Paradigma della critica d'arte - Libri, riviste e mostre
- N. 75.** Architettura e decostruzione - Il « piacere » del design - Realismo e post-realismo nella pittura americana - Libri, riviste e mostre
- N. 76.** I venticinque anni della nostra rivista - La critica architettonica: note per un dialogo - Deformazioni ai margini - La scena del design contemporanea - La scultura è noiosa? - Libri, riviste e mostre
- N. 77.** Le arti s'insegnano, le arti s'imparano - Il parere di Enzo Mari - Note sulla didattica dell'architettura - Paris fin de siècle - Libri, riviste e mostre
- N. 78.** L'architettura s'impara ma non s'insegna - Design come arte delle cose amabili - Formazione e «Belle Arti» - Libri, riviste e mostre
- N. 79.** Il principe e l'architettura - Design: una teoria ermeneutica del progetto - In margine alla Biennale: sulla permanenza dell'oggetto - Libri, riviste e mostre
- N. 80.** Il pensiero della mano - L'insegnamento della pittura - Didattica e design: tra pragmatismo e arte - Libri, riviste e mostre
- N. 81.** Storicità dell'High-tech - Il «ritorno» della pittura alla storia - La Rinascente e la cultura del design - Libri, riviste e mostre
- N. 82.** Paraphernalia di fine millennio - Arti visive e improbabili certezze - Design: la forbice di storia e storiografia - Libri, riviste e mostre
- N. 83.** Museo e arte contemporanea: un binomio controverso - Design: dai punti di vendita ai punti di acquisto - Dall'avanguardia alla reazione: Walde-mar George - Libri, riviste e mostre

N. 84. Progettazione: storia, storiografia ed epoca - Storici dell'arte e critici dell'avanguardia - Koenig e il design - Libri, riviste e mostre

N. 85. Una tassonomia per il design - Iconoclastia sacra e profana - Per una teoria dell'arredo urbano - Libri, riviste e mostre

N. 86. Architettura fra cielo e terra - Vie d'uscita per l'arte contemporanea - Tipi e segni per un codice dell'architettura - Libri, riviste e mostre

N. 87. Riserve sull'insegnamento dell'architettura - Il «nuovo» nel design - Una storia delle arti per le arti - Libri, riviste e mostre

N. 88. L'etico e l'estetico in architettura - Per un'estetica della ricezione del design - Emergenze. «Aperto '93» alla Biennale - Libri, riviste e mostre

N. 89. Disegnare con il computer - In Italia, il design ha da essere italiano? - Affreschi metropolitani allo spray - Libri, riviste e mostre

N. 90. L'estetica in sei idee - Architettura: i cattivi maestri - Mistero e problematica delle immagini - Libri, riviste e mostre

N. 91. «Op. cit.» e trent'anni d'arte contemporanea - Restauro ed ermeneutica - Nuove idee in fabbrica - Ricordo di Manfredo Tafuri - Libri, riviste e mostre

N. 92. Intervista a Steven Holl - San Gimignano e Cortona: il contemporaneo nell'antico - Tra arte e depressione - E il designer? - Libri, riviste e mostre

N. 93. La trattatistica della trasgressione - Accademia di Belle Arti: proposte di riforma - Un concettuale al Palazzo della Ragione - Libri, riviste e mostre

N. 94. Città e sistema delle comunicazioni - Identità ed Alterità alla Biennale - Alcuni generi di letteratura artistica - Libri, riviste e mostre

N. 95. Ricordo di Arturo Carola - La crisi dell'architettura: un'autocritica - Design e problema occupazionale - Libri, riviste e mostre

N. 96. Architettura, le teorie «silenziose» - Il design dell'ascolto - La critica d'arte dopo la fine dei «Grandi racconti» - Libri, riviste e mostre

N. 97. Progetto e previsione storiografica - Il restauro *ante litteram* - Le artiste contemporanee - Libri, riviste e mostre

N. 98. Facoltà d'architettura: che fare? - Una Biennale per architetti - Design: ancora sullo sviluppo sostenibile - Libri, riviste e mostre

N. 99. Il design nei tempi della storia - Internazionalismo vs regionalismo - Case e studi d'artista - Libri, riviste e mostre

- N. 100.** Nostalgia dell'architettura industriale: il caso Olivetti - Gli oggetti «usa e getta»: l'ipertelia - Le grandi mostre in Europa - Libri, riviste e mostre
- N. 101.** Gesamtkunstwerk - Design: trattatistica, storiografia, critica e poetica - Gusto e disgusto nell'arte contemporanea - La tutela europea del design - Libri, riviste e mostre
- N. 102.** Architettura tra esperienze e aspettative - Interno e interiorità - L'arte contemporanea e i suoi scenari - Libri, riviste e mostre
- N. 103.** Tre tendenze e due ipotesi sull'architettura di oggi - Cos'è la tettonica - Design, mobili ed economia - Libri, riviste e mostre
- N. 104.** La storiografia è progettazione - Il fenomeno dei giovani artisti - Design: progetti possibili - Libri, riviste e mostre
- N. 105.** L'euroarchitetto - Il video d'artista nello spazio del museo - Design e ergonomia oggi - Libri, riviste e mostre
- N. 106.** Design: de gustibus est disputandum - La Bartlett School - La Biennale delle donne e dei video - La foto d'arte tra reale e virtuale - Libri, riviste e mostre
- N. 107.** Un'etica per l'architettura - Le ultime frontiere della Pop Art - Strategia, design, piccola impresa - Libri, riviste e mostre
- N. 108.** Reale surreale e virtuale nella storia dell'architettura - Storia, arte, *movimento* - Steven Holl o dell'architettura concettuale - Il design dei servizi - Libri, riviste e mostre
- N. 109.** Architettura come paesaggio - Note sulla *Stillehre* - Il protodesign futurista - Libri, riviste e mostre
- N. 110.** Surrealismo e virtualità - La definizione di «artefatto» nella cultura del progetto - Sul ritorno della pittura figurativa - Note sul design degli anni Novanta - Libri, riviste e mostre
- N. 111.** Arti visive: un senso da ritrovare - Figure della storiografia architettonica - Il Design per l'usabilità - Libri, riviste e mostre
- N. 112.** Internet non s'addice all'architettura - Nuova soggettività. L'architettura tra comunicazione e informazione - La creatività nel terzo millennio - Il dibattito italiano su design e ambiente - Libri, riviste e mostre
- N. 113.** Manhattanismo - Per cucire lo strappo - Scripta volant - Libri, riviste e mostre
- N. 114.** L'architettura italo-europea (fascicolo monografico)
- N. 115.** L'architettura «piccola» - Donne e design: il contributo dei *Gender Studies* - Il punto di rottura dell'arte tra il XIX e il XX secolo - Libri, riviste e mostre

N. 116. Design e crisi dell'auto - Case Study Houses: colonialismo modernista - Fautrier e l'Informale in Europa - Libri, riviste e mostre

N. 117. Le architetture di Escher tra Surrealismo ed Op-art - Semiotica del design e durata - Attualità del pittoresco - Libri, riviste e mostre

N. 118. Informazione materia prima dell'architettura - Tokyo: città e architettura - La grande svolta degli anni '60 - La svolta del «volgare» - Tra sogni e conflitti: la contemporaneità della Biennale. Libri, riviste e mostre

N. 119. L'architettura di vetro - Tecnica: necessità e caso - Veggenti e visionari, André Breton tra passato e presente - Libri, riviste e mostre

N. 120. Insegniamo architettura - Sulla *corporate image* - Quando Mondrian e Webern sfidarono la natura - Libri, riviste e mostre

N. 121. La rivista compie 40 anni: in questo numero alcuni dei suoi testi migliori

N. 122. L'architettura delle 4 avanguardie - Le icone trasparenti e il museo della storia - Design: la legge distributiva 1101 - Libri, riviste e mostre

N. 123. Il longevo eclettismo di Philip Johnson - L'arte di oggi. Oggi, l'arte? - Design: gli oggetti a più funzioni - Libri, riviste e mostre - Le pagine dell'ADI

N. 124. Ragionamenti sulla architettura - Il design per il marketing - La Biennale di Venezia tra dislocazione e direzione manageriale - Ragghianti e il linguaggio visivo - Libri, riviste e mostre - Le pagine dell'ADI

N. 125. Arbitrarietà e norma nella progettazione - Maniera e artifici per narrare l'arte - Design: dalla produzione al mercato - Panorami domestici, fra utopie moderne e visioni contemporanee - Libri, riviste e mostre - Le pagine dell'ADI

N. 126. L'agenda della città - Design e Activity Theory. Il valore delle merci da reale a percepito - Un museo dell'immaginario nel cuore di Lisbona, tra realtà e scenari possibili - Libri, riviste e mostre - Le pagine dell'ADI

N. 127. Normopatia, disincanto della Carta di Venezia - Tre scultori italiani - Artefatti fluidi - Verso una critica dello snobismo - Libri, riviste e mostre - Le pagine dell'ADI

N. 128. Vema - Design e ready made - Human Design, alias della moda e dintorni - Libri, riviste e mostre - Le pagine dell'ADI

N. 129. Architettura e politica - Snobismo e arti visive - Il design dell'energia - Libri, riviste e mostre - Le pagine dell'ADI

N. 130. Architettura, arte applicata - Nuova galassia tipografico-digitale - L'iconografia dell'estasi - Quando i designer erano architetti - Libri, riviste e mostre - Le pagine dell'ADI

N. 131. Città e architettura: ipotesi per il futuro - Il Design oggi - Neo-avanguardie visive? - Libri, riviste e mostre - Le pagine dell'ADI

N. 132. Democrazia e architettura - Il futuro critico dell'arte - Traslitterazioni (visive) per l'oggetto d'uso e d'arredo - Moda e design: complicità e antagonismi - Libri, riviste e mostre - Le pagine dell'ADI

N. 133. Per un'architettura normale - Scatti d'autore: le nuove frontiere della fotografia contemporanea - La marca messa in vetrina - Furniture design & Exhibit - Libri, riviste e mostre - Le pagine dell'ADI

N. 134. Abitare la razionalità - Per una nuova classificazione delle arti - Il design aeronautico, Filippo Zappata e la Breda - Libri, riviste e mostre - Le pagine dell'ADI

N. 135. Costruire di nuovo - Il design ai tempi della crisi - Arte programmata e Manfredo Massironi - Libri, riviste e mostre - Le pagine dell'ADI

N. 136. Venustas *blog cit.* Dialogo su bellezza, architettura, mercato, democrazia - Piercing, tatuaggi, graffitismo: nuove frontiere d'arte? - Arredamento come arte decorativa - Libri, riviste e mostre - Le pagine dell'ADI

N. 137. Le oscillazioni del digitale in architettura - Ricordo di Rogers - Torino 1969-2009: quarant'anni di design e sapere politecnico - Stile concettuale - AG Fronzoni: per un nuovo linguaggio grafico - Libri, riviste e mostre - Le pagine dell'ADI

N. 138. Bob Noorda e la grafica di sistema - Algoritmi per progettare - Celebrazioni del centenario futurista - Magritte e Kandinskij: la rappresentazione nell'arte contemporanea - Libri, riviste e mostre - Le pagine dell'ADI

N. 139. Cinque voci sulla venustas in architettura - Biennale Internazionale del Design / edizione "0". Laboratorio di idee per l'innovazione e il futuro - L'immagine-processo. Media digitali e design del codice - Yacht design - Il *Pneu World*: immaginari artistico-architettonici tra XX e XXI secolo - Libri, riviste e mostre - Le pagine dell'ADI

N. 140. Venezia e Amburgo: la Biennale e l'IBA - L'archivio come "forma simbolica" del XX secolo - Dieter Rams progettista d'interfacce - Libri, riviste e mostre - Le pagine dell'ADI

N. 141. Circolarità ermeneutica tra *Theoria* e *praxis* nel progetto di architettura - Il contributo della Biomimesi per un design sostenibile, bioispirato e rigenerativo - Fotografia e spettacolarizzazione del quotidiano - Libri, riviste e mostre - Le pagine dell'ADI

N. 142. *Nescio quid*: riflessi del sublime nell'architettura contemporanea - Continuando ad interpretare l'arte d'oggi - Le cose che contano - Libri, riviste e mostre - Le pagine dell'ADI

N. 143. Architettura: un riesame - Per il disgelo delle arti - Design: verso una riscoperta della cultura materiale - Libri, riviste e mostre - Le pagine dell'ADI

N. 144. Architettura: due paradigmi tra '900 e '2000 - Contro l'arte d'oggi - Radical design, Superstudio - Libri, riviste e mostre - Le pagine dell'ADI

N. 145. Che cos'è la critica? - L'arte e la comunicazione dell'arte nell'era digitale - Quale storiografia per quale storia? Dalla storia universale alla scomparsa dell'Icar 18 - Edoardo Persico e il labirinto di Camilleri - Libri, riviste e mostre - Le pagine dell'ADI

N. 146. Common Ground - Per il centenario di Jackson Pollock - Design: segni del tempo - Interni d'avanguardia - Libri, riviste e mostre - Le pagine dell'ADI

N. 147. Architettura e identità islamica - *Umano / disumano*. Un percorso nel ritratto del novecento - Il Grande Fiume del design italiano - Libri, riviste e mostre - Le pagine dell'ADI

N. 148. Innovazione e tradizione tra origine e inizio - La Biennale d'Arte di Venezia 2013: il Palazzo Enciclopedico e i padiglioni nazionali - A cinquanta anni dal mopen: l'eredità pesante degli oggetti leggeri - L'autore e la firma nel progetto di design - Libri, riviste e mostre - Le pagine dell'ADI

N. 149. Maker - La finzione in architettura - L'impegno pubblico degli artisti in Olanda, oltre "il tempo dei manifesti" - Se la critica entra in crisi: il dibattito del ventennio '60-'70 - Libri, riviste e mostre - Le pagine dell'ADI

N. 150. Abduzione e valutazione - Per una teoria dell'arte relazionale e connettiva - *Designscape*. Processi istantanei del design contemporaneo - Libri, riviste e mostre - Le pagine dell'ADI

N. 151. I primi cinquant'anni della nostra rivista - fascicolo speciale con una scelta dei saggi pubblicati e il sistema che comprende sia l'edizione cartacea sia quella digitale - Le pagine dell'ADI

N. 152. Due modi di essere nel web - De mundo multiplo: pensare l'arte oltre la modernità - La crisi del prodotto nel "design del prodotto" - Libri, riviste e mostre

N. 153. La fine del disegno? - Happening come rituale dell'interazione - Confronto critico tra Victor Papanek e Alain Findeli - Libri, riviste e mostre

N. 154. Historic Urban Landscape: un concetto in costruzione - Ancora sul rapporto tra arte e pubblico - Design: scenari morfologici della contemporaneità - Libri, riviste e mostre - Le pagine dell'ADI

N. 155. Nuovo Realismo/Postmodernismo: dibattito aperto fra architettura e filosofia - Realismo sensoriale: per una diversa prospettiva fra Nuovo Realismo e Postmodernismo - Della omologazione in architettura - Arti visive: da zona franca a fronte comune - È del designer il fin la meraviglia - Libri, riviste e mostre - Le pagine dell'ADI

N. 156. Architettura in mostra: il caso «Comunità Italia» - Modern/post: un territorio in-between - «Mostrismo»: un'avanguardia globale per un paradig-

ma espositivo - Moda: sistema e processi - Libri, riviste e mostre - Le pagine dell'ADI Campania

N. 157. Editoriale - Una "ipostasi" della forma-tatuaggio - Aspetti e intenti del graffitismo d'oggi - *Lebenswelt* e architettura - Design vs *Lebenswelt* - Libri, riviste e mostre

N. 158. Architettura e qualità nell'età dei concorsi - La nostalgia nella cultura digitale - Conformazione e trasformazione degli spazi interni - La ricerca di una definizione di design - Libri, riviste e mostre

N. 159. «Corporea» alla Città della scienza di Napoli - Mono-ha nel contesto globale. Poetiche e culture a confronto - Distruzioni e ricostruzioni a Berlino - Il tempo del tipo nello spazio del design - Libri, riviste e mostre

N. 160. Il mestiere di architetto: prospettive per il futuro - *Téchné* e progetto d'architettura - Riflessioni sulla 57ª Biennale di Venezia e Documenta 14 a Kassel - Didattica e design, dal learning by doing al learning by design - La rivista «October»: temi e nuclei teorici - Libri, riviste e mostre

N. 161. La metodologia circolare della progettazione in architettura - Aldo Rossi. Topografia urbana - Artisti italiani e realtà sociale nel secondo dopoguerra - La rivista «October»: novità metodologiche e crisi di un paradigma - Il design (morale) dell'ordine - Ernesto Basile. Dall'architettura d'interni all'industrial design - Enzo Mari. Opera, multiplo, serie - Libri, riviste e mostre

N. 162. Il BIM. Un parere in evoluzione - Bruno Zevi e lo spazialismo architettonico - Semantiche del sublime architettonico - Brecht nostro contemporaneo - Il dono e l'arte, la festa e la *dépense* ai tempi di internet - Il "nuovo" nel modello Design-Oriented - Handmade in Italy - Libri, riviste e mostre

N. 163. L'architettura è (ancora) un'arte? - Sull'*unbelievable*: Hirst, il fantasy, la post-verità - La Biennale d'architettura 2018 - *Crossing the border*: la storia dell'arte nell'epoca della globalità - La teoria in scena: Adolphe Appia - Libri, riviste e mostre

N. 164. Architettura e tecnocultura "post" digitale. Verso una storia - Arte di ieri, oggi e forse anche domani - L'arte del XXI secolo - Il Teatro grottesco di Mejerchol'd - Industrialismo e archeologia industriale - Convergenze tra design e bioscienze - Ernesto Basile: dall'architettura d'interni al design - Libri, riviste e mostre

N. 165. Organic and mechanical - Paesaggi dell'Antropocene - Carlo Ludovico Ragghianti "architetto". Dal dibattito al museo - Oltre il biomorfismo: l'approccio bioispirato - Libri, riviste e mostre

N. 166. Linguistica, semiotica e architettura - Il museo nell'era del web - La poesia scenica di Gordon Craig - Fare, pensare e progettare nel tempo della app economy - Essere designer: ruoli e dinamiche al confine con l'arte - Libri, riviste e mostre

N. 167. Smart Cities - Fenomenologia della nostalgia - Olivetti in Messico: 1949-2002 - Donne e architettura: il Woman's Pavilion di Chicago - L'opera, l'immagine digitale e il Digital Storytelling 2.0 - Sulle tracce dell'opera d'arte. *Video-recording* e XXI secolo - Incoming/Outgoing. Flussi trans e multiculturali nel design contemporaneo - Libri, riviste e mostre

N. 168. Napoli: architettura internazionale anni '70 - Telelavoro - Design quotidiano al tempo della vulnerabilità diffusa - L'Opificio Bertozzi & Casoni: estetica, concetto e sapienza fabbrile - Tra il sacro e l'espositivo - Cucinare e consumare: la cucina-casa - Quando i Giganti cadono. Fenomenologia della Memoria - Libri, riviste e mostre

N. 169. Chi parla inventa e chi ascolta indovina - Insegnare a distanza: il "progetto della didattica" - La prospettiva anarchica di Giancarlo De Carlo - Contro il parametricismo - Oltre il biomorfismo: il bioispirato e i materiali per lo sviluppo di prodotti resilienti e sostenibili - Antinomie del progetto Moderno - Soglie critiche. Sulla trasformazione come perdita e recupero - Tra tradizione e innovazione: gli artisti contemporanei e la ceramica - Libri, riviste e mostre

N. 170. L'analogia: l'euristica dell'architettura e del design - La città in quanto software - Sul *potenziale della situazione*: architettura come infrastruttura - New Media (e) Public Art. Arte oltre l'emergenza - Riflessioni sulla HfG di Ulm, per una storia delle scuole di Design - Pratiche d'immaginazione per decodificare la realtà. Alcuni artisti e opere - Due idee di vuoto: Dino Buzzati e Yves Klein - Il lato buono degli Scandinavi - Bisogni e desideri - Libri, riviste e mostre

N. 171. Dall'industrial design all'interaction e social design - Il pensiero come corpo. Per una concezione empatica dell'architettura - Soft skills e consapevolezza identitaria. A che cosa serve l'arte? - Teoria e pratica del dissenso in Giovanni Klaus Koenig - Arte Ricerca Scienza: per una visione palindroma della conoscenza - Sezione visibile e *réalisation*. La materia delle cose (e il loro linguaggio) - Ambientalismo e Design - Libri, riviste e mostre

N. 172. Landmark e patrimonio: architetture tra cronache e storia - Pas de tubes? Corpi moderni e infrastrutture domestiche - Interno parallelo e continuo. Il Manierismo nel Barocco - Pratiche d'immaginazione per decodificare la realtà. Alcuni artisti e opere - La ferrea delicatezza. Il cammino di Mucky attraverso arte, poesia e socialità - Libri, riviste e mostre

N. 173. L'esperienza della soglia: *progetto minore* per *luoghi-di-non* - Roma prorazionalista - Ambientalismo e Design - Oltre il quadrifoglio - Esperienze di coabitazione. Inclusioni spaziali, sociali e di genere alla XVII Biennale di Venezia - Libri, riviste e mostre

N. 174. Intelligenza artificiale e architettura - La grammatica del progetto - Il *labýrinthos* del Minotauro e l'*aulé* di Arianna: dall'abisso alla danza - Euro-pólis. La città pubblica al centro dell'Europa - La mimesi e il binomio con-

tinuità/discrezione - Nuovo paesaggio italiano interventi artistici nel contesto pubblico e ruolo attivo dell'arte in Italia oggi - Libri, riviste e mostre

N. 175. Artivismo disegnato. Graphic novel e impegno - Logomachia - Historic Waste Landscapes. Una chiave di lettura per la città storica contemporanea - La memoria nel progetto, ovvero del Case-Based Reasoning nell'architettura e nel design - Il disegno di Atena - Quanti oggetti è un oggetto? - Spazio pubblico come patrimonio: la lezione educatrice del *playground* Stephen Wise a New York - Libri, riviste e mostre

N. 176. Lo strutturalismo e la storiografia dell'architettura in Italia. Il contributo di Maria Luisa Scalvini alla critica semiotica - Sull'insegnamento della Composizione nelle Scuole di Architettura - Design for safety: progettare per società più sicure - Antonia Campi: da *Eva* al *portaombrelli spaziale*. La scultura diventa utile - Libri, riviste e mostre

N. 177. Spazio liturgico e spazio sacro - Tettonica tropicalista. João Artacho Jurado e le *variazioni massimaliste* dell'Unité d'Habitation - La mostra *The Modern Movement in Italy* al MoMA di New York, 1954 - Design sociale: definizione e applicazione di un progetto di comunità al rione Sanità di Napoli - Libri, riviste e mostre

Direttore responsabile: RENATO DE FUSCO

Autorizzazione del Tribunale di Napoli n. 4967 del 29 maggio 1998

«Grafica Elettronica» - Via Bernardo Cavallino, 35/g - 80128 Napoli

Spedizione in abbonamento postale / 70%
Direzione commerciale imprese - Napoli