

Interni all'italiana ripercorre la storia della cultura degli interni in Italia attraverso le parole di chi ne ha costruito i fondamenti teorici nel corso del Novecento. Muovendo dalla nota formulazione di Gio Ponti, il volume mette in dialogo le voci di autori e autrici che hanno definito l'identità di questa «scuola», per mostrare come, accanto a una serie di progetti emblematici, essa abbia prodotto un dibattito critico di straordinaria profondità che ha trasformato radicalmente il modo di pensare e interpretare lo spazio interno, in Italia come nel mondo. A tale scopo, seguendo un'articolazione tematica coerente con l'evoluzione della disciplina, l'antologia propone una lettura critica di una serie di testi fondamentali di cui chiarisce il contesto, intreccia i rimandi ed evidenzia il contributo a una più ampia costruzione culturale, portandoli contemporaneamente all'attenzione di un pubblico internazionale.

Imma Forino, Michela Bassanelli, Jacopo Leveratto

ISBN 978-88-32072-78-5



9 Thymos Books

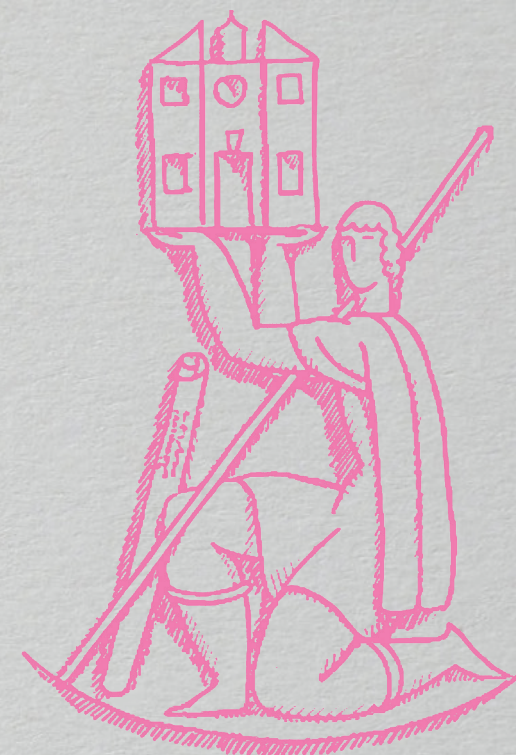
9 Thymos Books

Teaching Interiors

Interni all'italiana

Interni all'italiana

Antologia critica del Novecento



Design Driven Research in teaching refers to the thick research values embedded in academic design experiences that are at the core of all studio-based courses and diplomas but very often completely neglected as products of scientific and/or research value. Studio-based courses and diplomas are also the places where most of the design-based professors' time and energy are allocated.

The expanded field of Interiors refers to an interpretation of the discipline focused on *People*, *Places*, and *Practices*. In other words, on what architecture is and how it shapes our common living environment, how spatial, material, and constructive qualities can enhance people's everyday lives, and how quality and timelessness create the basis for the built environments of the future.

The book series aims to increase the understanding of the embedded values of *Design Driven Research* in teaching.

Henry Corbin possedeva il grande dono di farci esperire pensieri provenienti da un’altra lingua e da un’altra cultura come se fossero pensieri del nostro stesso cuore. Egli parlava da dentro le sue parole; era le sue parole. Questa potenza immaginativa e retorica è la himma, di cui così scrive Corbin nel suo studio su Ibn ‘Arabi: "Questa potenza del cuore è espressa in modo specifico dalla parola himma, un termine al cui contenuto si avvicina sempre di più di ogni altra parola greca enthymesis, che designa l'atto del meditare, concepire, immaginare, progettare, desiderare ardentemente: cioè avere (una cosa) presente nel thymos, che è forza vitale, anima, cuore, intenzione, pensiero, desiderio".

James Hillman, The Captive Heart

Interni all’italiana. Antologia critica del Novecento
Imma Forino, Michela Bassanelli, Jacopo Leveratto

Design-Driven Research in Teaching Interiors as an Expanded Field, 08

Comitato scientifico	
Gennaro Postiglione (direttore)	Politecnico di Milano (IT)
Daniel Cid Moragas	Southampton University (UK)
Thierry Lagrange	KU Leuven-Sint Lukas Campus-Ghent (BE)
Alessandro Valenti	Università di Genova (IT)
Jurjen Zeinstra	TU Delft (NL)

Coordinamento e Segreteria Scientifica	
Davide Tommaso Ferrando	Libera Università di Bolzano (IT)
Enrico Miglietta	Politecnico di Milano (IT)
Elena Montanari	Politecnico di Milano (IT)
Viviana Saitto	Università di Napoli Federico II (IT)
Francesca Serrazanetti	Politecnico di Milano (IT)

In copertina: Schizzo editoriale per l'articolo *La casa all’italiana*, «Domus», 1928. Pubblico dominio

Gli estratti qui pubblicati sono riprodotti ai sensi dell’art. 70 L. 633/1941 a fini di critica e discussione scientifica. Eventuali errori o omissioni riguardo ai copyright delle illustrazioni saranno corretti nella prossima ristampa. Questa licenza consente ai riutilizzatori di distribuire, remixare, adattare e sviluppare il materiale in qualsiasi mezzo o formato solo per scopi non commerciali e solo a condizione che venga data attribuzione all'autore.



Interni all’italiana

Antologia critica del Novecento

Imma Forino
Michela Bassanelli
Jacopo Leveratto

Indice

6.	Premessa	92.	Fenomenologie dell’arredamento Michela Bassanelli
7.	Teorie e storie degli interni in Italia Imma Forino	94.	Edoardo Persico, <i>Arredamento è architettura</i> , 1931-32
14.	Significati dell’interno Jacopo Leveratto	95.	Alberto Clementi, <i>Arredamento ed architettura</i> , 1954
16.	Salvatore Vitale, <i>L’architettura e le arti</i> , 1928	98.	Eugenio Battisti, <i>I mobili e la loro storia</i> , 1955-56
89.	Mario Praz, <i>La filosofia dell’Arredamento</i> , 1945	106.	Giulio Carlo Argan, <i>Il problema dell’arredamento</i> , 1956
22.	Bruno Zevi, <i>Lo spazio, protagonista dell’architettura</i> , 1948	112.	Michele Cretella, <i>Arredamento ed architettura degli interni</i> , 1957
25.	Giulio Carlo Argan, <i>A proposito di spazio interno</i> , 1948	116.	Carlo Scarpa, <i>Arredare</i> , 1964
27.	Carlo Mollino, <i>Utopie e ambientazione</i> , 1949	118.	Adelaide Regazzoni Caniggia, <i>Profilo di tipologia dell’arredo</i> , 1977
29.	Luigi Moretti, <i>Strutture e sequenze di spazi</i> , 1953	120.	Alessandro Mendini, <i>Gli oggetti di domani</i> , 1982
33.	Giulio Carlo Argan, <i>Interni</i> , 1959	123.	Renato De Fusco, <i>Una teoria dell’arredamento</i> , 1984
37.	Carlo De Carli, <i>Contro la realtà finta</i> , 1967	126.	Cettina Lenza, <i>Arredamento</i> , 1985
39.	Renato De Fusco, <i>Ipotesi per il segno architettonico</i> , 1973	128.	Filippo Alison, <i>Il sistema degli arredi</i> , 1988
42.	Gianni Ottolini, <i>Spazio e architettura</i> , 1996	131.	Gabriella D’Amato, <i>Abitare tra gli oggetti</i> , 1989
45.	Imma Forino, <i>Interno e interiorità</i> , 1998	135.	Filosofie dell’allestimento Jacopo Leveratto
49.	Giancarlo Rosa, <i>L’architettura degli interni</i> , 1999	137.	Giuseppe Pagano (Pogatschnig), <i>Parliamo un po’ di esposizioni</i> , 1941
52.	Culture dell’abitare Michela Bassanelli	140.	Eugenio Gentili Tedeschi, <i>Organicità e decorativismo nell’allestimento delle mostre</i> , 1946
54.	Gio Ponti, <i>La casa all’italiana</i> , 1928	143.	Franco Albini, <i>Funzioni e architettura del museo</i> , 1954
55.	Ernesto Nathan Rogers, <i>La casa dell’uomo</i> , 1946	147.	Giulio Carlo Argan, <i>Problemi di museografia</i> , 1955
57.	Pio Montesi, <i>Abitare</i> , 1955	150.	Giuseppe Samonà, <i>Un contributo alla museografia</i> , 1956
60.	Vittorio Del Gaizo, <i>La casa nel tempo</i> , 1970	154.	Agnoldomenico Pica, <i>Esposizioni</i> , 1960
64.	Silvia Esposito, Tomás Maldonado, Raimonda Riccini, <i>Condizione femminile e ideologia del comfort</i> , 1981	159.	Leonardo Savioli, <i>Il problema degli allestimenti</i> , 1972
68.	Gianni Ottolini, <i>Verso una nuova cultura dell’abitare</i> , 1982	161.	Ezio Bonfanti, <i>Arredamenti ed esposizioni</i> , 1973
73.	Adriano Cornoldi, <i>Forma e vita nei luoghi dell’abitare</i> , 1988	164.	Germano Celant, <i>Una macchina visuale</i> , 1982
77.	Maurizio Vitta, <i>Una cultura dell’abitazione</i> , 1988	168.	Francesco Dal Co, <i>Mostrare, allestire, esporre</i> , 1988
79.	Maurizio Vogliazzo, <i>Due ipotesi minoritarie nell’architettura del Novecento</i> , 1988	170.	Luca Basso Peressut, <i>Note per una ricerca sull’allestimento museale</i> , 1990
85.	Andrea Branzi, <i>La cultura dell’abitare</i> , 1991	172.	Giampiero Bosoni, <i>Nuovi allestimenti in Italia</i> , 1996
87.	Manolo De Giorgi, Marco Romanelli, <i>Figure dell’abitare</i> , 1994	174.	Bibliografia
89.	Agostino Bossi, <i>Accogliere raccogliersi</i> , 1999	178.	Biografie

Premessa

«All’italiana», non italiana. Così Gio Ponti descrive la sua «Domus» nel 1928, in occasione del suo primo editoriale, chiarendo come la sua prospettiva critica non si basi tanto su un criterio geografico quanto su uno culturale. Non sono tutti gli interni italiani a interessargli, ma solo quelli che condividono una certa visione: la continuità fra interno ed esterno, per esempio, un sostanziale principio di integrazione fra architettura e arredo o una più generale idea di sintesi delle arti. Ma anche, più semplicemente, quella di un progetto che «non discende dalle sole esigenze materiali del vivere» quanto piuttosto da un senso di «larga accoglienza»¹, con cui Ponti riassume tutte quelle caratteristiche che, nel corso del Novecento, andranno a identificare la «scuola» italiana relativa agli interni.

Con questo termine, normalmente ci si riferisce alla corrente progettuale di maggior rilevanza in questo campo, ancora oggi largamente predominante nel discorso pubblicistico internazionale. È, invece, poco diffusa la consapevolezza che, al di là dei singoli progetti, questa scuola ha prodotto una serie straordinaria di interpretazioni critiche e di posizioni teoriche, grazie alle quali, più o meno direttamente, è cambiato radicalmente il modo di guardare agli interni, in Italia come nel mondo. Non solo Gio Ponti, Carlo Mollino, Franco Albini o Carlo Scarpa, ma anche Mario Praz, Giulio Carlo Argan, Carlo De Carli, Renato De Fusco, Adelaide Regazzoni Caniggia e Gabriella D’Amato, solo per citarne alcuni. Autori e autrici che – anche quando meno noti al grande pubblico o meno tradotti o ripubblicati – hanno costruito le basi concettuali su cui i più famosi progetti nel campo hanno preso forma. A loro questa antologia critica è dedicata, nel tentativo di dare organicità a un discorso spesso frammentato, portandolo contemporaneamente all’attenzione di un pubblico internazionale.

Questo volume ripercorre la storia della cultura degli interni italiani del Novecento attraverso le parole dei suoi autori e delle sue autrici, per provare a restituire la profondità e la risonanza internazionale del dibattito nazionale in materia, inquadrando i più importanti testi teorici nel campo sia attraverso un’articolazione tematica volta a ricostruire sinteticamente quel dibattito sia attraverso una notazione critica finalizzata a mettere in luce rimandi e relazioni reciproche per via analitica. Per tale motivo, e data la vastità dei materiali, si è circoscritto il campo di indagine alla denominazione in senso disciplinare: prima come Architettura degli Interni e Arredamento, poi come Architettura degli Interni e Allestimento. È una scelta che ha una sua precisa motivazione storica, la quale, a sua volta, ha determinato la profonda originalità della posizione italiana in materia, in particolare rispetto alle due altre grandi tradizioni, quella francese e quella inglese, attraverso cui si è formato questo specifico discorso teorico. Ne è derivata una prima doppia polarità fra interno architettonico e interno allestito e una conseguente scansione tematica: la definizione di interno architettonico nelle sue componenti materiali e

processuali, l’abitare come obiettivo finale e ambito tipologico privilegiato di progetto e l’arredamento e l’allestimento come specificazioni distinte di una strutturazione spaziale integrata, con la natura della seconda più temporanea.

In seguito, si è definito un doppio parametro per la selezione dei testi, basato prima di tutto su un criterio dimensionale: le pagine a disposizione di un testo a stampa, infatti, non sono illimitate né sarebbe stata efficace dal punto di vista dimostrativo estendere un’antologia a tutti i testi presi in considerazione, da cui la selezione a dodici testi per sezione. Il criterio relativo al contenuto dei testi ha privilegiato un bilanciamento equo fra l’impatto o la risonanza di uno scritto e la sua difficoltà di reperimento, di solito inversamente proporzionali. Si è optato, quindi, per i testi di maggior rilevanza per l’orientamento e l’evoluzione del dibattito disciplinare, privilegiando, allo stesso tempo, quelli meno noti, mai tradotti o addirittura dimenticati.

Infine, si sono stabiliti i criteri di presentazione, trascrizione e commento dei singoli contributi: in tutti i casi, i testi selezionati sono degli estratti, come mostrano i frequenti segni di elisione, in quanto l’obiettivo finale di questa antologia non è di natura filologica ma critica. Allo stesso tempo sono stati tutti trascritti fedelmente, mantenendo accenti, corsivi e glosse particolari come negli originali, correggendo esclusivamente eventuali refusi, tutti debitamente segnalati, e uniformando solo i segni tipografici, integrando, poi, nomi o informazioni essenziali dove mancanti e portando in chiusura, quando presenti, le note degli autori. A piè di pagina, invece, si trovano i testi di commento del curatore o della curatrice della singola sezione, che includono una breve presentazione del testo analizzato, le note esplicative dei passaggi fondamentali del contributo o dei riferimenti a progetti e autori meno noti, e quelle relative a ulteriori approfondimenti bibliografici possibili, oltre che ai rimandi fra un testo e un altro. In tutti questi casi si è comunque scelto di ridurre allo stretto necessario le note esplicative, per concentrarsi su quelle critiche, sia dal punto di vista analitico, rispetto alle questioni emerse nei singoli contributi, sia da quello sintetico, in relazione al quadro descritto nelle introduzioni di sezione.

Per quanto riguarda gli apparati, invece, l’antologia presenta l’elenco bibliografico in ordine cronologico di tutti i testi considerati, riferibili alle singole sezioni, corredato da un’ulteriore lista di testi, posteriori al periodo storico preso in considerazione, pensata per fornire ulteriori approfondimenti sui singoli temi e indicare le basi per la definizione di un quadro evolutivo di massima sullo sviluppo della cultura degli interni in Italia.

1. G. Ponti, *La casa all’italiana*, in «Domus», n. 1, 1928, p. 7.

Teorie e storie degli interni in Italia

Imma Forino

Gli studi italiani sugli interni sono caratterizzati da un vasto ventaglio di proposte: voci enciclopediche e grandi narrazioni si alternano a ricerche storiche, spaziali e tipologiche, così come la pubblicistica specifica e le raccolte antologiche su ambienti e arredi si avvicinano alle microstorie su correnti artistiche o singoli autori. Poco noti all’estero, anche in Italia la loro diffusione è contenuta¹.

All’inizio sono gli storici dell’arte a occuparsene con intento conoscitivo e descrittivo²; in un secondo momento si affiancano studiosi e critici dell’architettura e del design, con l’eccezione di Mario Praz, studioso di letteratura inglese, la cui opera più nota, *La filosofia dell’arredamento. I mutamenti nel gusto della decorazione interna attraverso i secoli* (1964)³, ha però importanti riflessi su altri studi⁴. Le corpose voci enciclopediche sono a cura dei più importanti critici del tempo, come Giulio Carlo Argan⁵ e Praz⁶, e sono un punto di riferimento imprescindibile per chi voglia studiare la materia degli interni, mentre il primo autore che cerca di sistematizzare questo argomento è Guido Marangoni, che lavora in un contesto economico e politico preciso: la rinascita della società italiana dopo la Prima guerra mondiale.

Nella ricostruzione di una storiografia italiana, in merito ai tanti contributi storico-teorici sulla disciplina due linee d’indagine possono essere privilegiate: da un lato, la selezione di temi critici, che coagulano il punto di vista dei diversi autori; dall’altro, il criterio cronologico – dagli anni Venti a oggi –, che consente di ordinare una materia che non ha avuto studi metodici nel tempo, ma che sembra piuttosto il meditato frutto di singole personalità e del loro interesse per gli interni. Le due linee d’indagine selezionate non sono del resto inscindibili, corroborandosi anzi l’una con l’altra. Va sottolineato, infine, come la storiografia italiana degli interni parta dalle arti decorative per aprirsi, già durante gli anni Trenta ma in maniera più esplicita nel secondo dopoguerra, a quello più ampio dello spazio; in altre parole vi è un passaggio culturale da una visione critica monoculare, che analizza l’architettura come qualcosa da riempire mediante l’arredamento, a uno sguardo interpretativo complesso, in cui architettura e arredamento dialogano in modo serrato.

Giulia Veronesi nel riordinare in un’edizione critica gli scritti editi e inediti di Edoardo Persico, con cui aveva collaborato alla rivista «La Casa bella», rinomina con il titolo *Arredamento è architettura*⁷ un articolo dell’autore napoletano⁸, riprendendo una frase dello stesso Persico all’interno del medesimo testo e trasformandola in una nuova titolazione. In tal modo Veronesi valorizza l’attenzione del critico al progetto di interni come un’inscindibile unione di spazio e arredo insieme ma, al medesimo tempo, è il segnale di un mutato atteggiamento interpretativo degli interni, cui i progettisti italiani, operanti nel periodo in cui Persico scrive e, con più enfasi, nel dopoguerra, rispondono con energia.

Interni e arti decorative

Dalla metà degli anni Venti emerge in Italia il concetto di arredamento come arte decorativa, grazie a Guido Marangoni, promotore della Mostra Internazionale delle Arti Decorative (poi nota come Biennale di Monza) nella ex Villa Reale di Monza⁹. Uomo politico, giornalista e critico d’arte, Marangoni sostiene il rinnovamento delle arti decorative e industriali – queste ultime inesistenti nel panorama italiano di quel momento –, consapevole di dover rispondere a una necessità economica prima che culturale. Dopo l’Esposizione delle Arti Decorative di Torino (1902), la Biennale monzese rappresenta il tentativo di formulare un’idea italiana di arredamento attraverso l’esposizione di oggetti e ambienti.

Marangoni vuole arginare il monopolio straniero, proponendo un gusto nazionale da svincolare dalla produzione in stile antico e orientare, invece, verso l’arte rustica. Le Biennali offrono però un panorama eterogeneo quanto ambiguo, che sfocia per lo più nel folclore, connotato da una scarsa selezione iniziale. Nel 1927 egli si dimette dall’organizzazione della mostra in un clima di polemiche – Ugo Ojetti e Roberto Papini sono fra i critici più pungenti –, a cui replicherà con la pubblicazione della *Enciclopedia delle moderne arti decorative italiane* (1925-1928)¹⁰ e con la direzione di una nuova rivista, «La Casa bella».

Nell’opera in sei volumi dell’*Enciclopedia*, redatta fra il 1925 e il 1928, Marangoni sottolinea la nozione di arredamento come progetto integrale, cui concorrono aspetti diversi. Più divulgativa che specialistica, l’*Enciclopedia* è d’altra parte una rassegna di artisti e artigiani presenti nelle prime tre edizioni della Biennale di Monza (1923, 1925 e 1927). Oltre che suppellettili e mobili, le immagini illustrano gli ambienti arredati con l’indicazione di progettista, del committente o della ditta produttrice. Alcuni sono gli allestimenti monzesi, altri set pubblicitari di mobilifici o di Scuole d’arte, altri ancora interni realizzati: abitazioni, il Real Yacht Savoia, bar, negozi.

Marangoni considera i mobili, le stoffe e i pavimenti come gli elementi decorativi che contribuiscono maggiormente alla definizione dell’interno domestico. Egli rileva come con la fine dello Stile Impero sia terminata anche l’arte di «adornare la casa». I contemporanei di qualsiasi classe sociale non adottano alcun criterio organizzatore e stilistico, se non copiare malamente l’antico o volgere lo sguardo alle arti orientali, ma il mobile come manifestazione dell’arte applicata più vicina ed utile alla vita umana «deve rispondere a linee costruttive logiche ed appropriate all’uso prima che vanità ornamentali, imitazioni stilistiche, innovazioni bislacche ne deformino le linee e le strutture e lo allontanino dal suo scopo di pratico uso quotidiano»¹¹. Gli esempi presentati sembrano contraddire, di fatto, questo assunto, ma sono anche l’espressione del tempo di un eclettico gusto per le arti.

Arte decorativa e architettura

Nella ricerca di un’identità nazionale alcune riviste mediano il rapporto fra l’architettura e le arti decorative.

«Architettura e arti decorative. Rivista d’arte e di sto-ria» di Achille Clerici, fondata nel 1921, poi diretta da Gustavo Giovannoni e Marcello Piacentini¹², è un organo di diffusione della scuola architettonica romana. In essa si alternano lo stu-dio dei monumenti antichi a indagini sul contemporaneo quali piani regolatori, nuove architetture, giardini. Ampio spazio è destinato a interni, arredi e oggetti: nella scelta degli esempi si propugna l’idea di un binomio inscindibile fra l’architettura e l’arredamento, identificando quest’ultimo fra le arti deco-rative. L’identità nazionale è riconosciuta nella capacità degli architetti di coniugare fra loro le diverse arti, riconducendole al più ampio tema del gusto e dello stile. Tali considerazioni si formalizzano però solo dal 1928 con la nascita delle riviste «La Casa bella»¹³, diretta per due anni da Marangoni, e «Domus»¹⁴, fondata e diretta da Gio Ponti, versatile figura di architetto, ar-tista, designer, saggista, direttore anche della rivista «Stile»¹⁵ dal 1941 al 1947.

Marangoni prosegue la linea di ricerca precedente: la «duplice meta» da perseguire in «La Casa bella» è accendere nelle masse il culto per l’arte e la casa e incitare i produttori ad assecondare lo spirito del tempo con linee nuove per oggetti «utili alla vita»¹⁶. Maria Croci, traduttrice¹⁷ e scrittrice di racconti fantastici, offre sulla rivista raffinati reportage su arredamenti e interni¹⁸, ma il periodico è, soprattutto, un eclettico conte-nitore, che fa riferimento in particolare al mercato. Nel 1932 subentra ufficialmente come direttore l’architetto e urbanis-ta Giuseppe Pagano, affiancato dal critico Edoardo Persico (entrambi già collaborano al periodico a vario titolo): il cambio di direzione della rivista, che dal 1933 si intitola «Casabella», sancisce il passaggio a strumento divulgativo delle tendenze d’avanguardia. Ponti su «Domus» riflette invece su un’idea glo-bale dell’abitare: ad articoli dedicati all’arte, l’architettura, l’ar-redamento e le suppellettili, seguono aggiornamenti tecnici, consigli d’acquisto per libri e dischi, ricette di cucina, modelli per realizzare mobili. Con «Domus» Ponti propone un’azione educativa ad ampio raggio e rispetto alla utilitaristica *machine* à *habiter* rivendica una casa umana, intima, confortevole¹⁹.

Le arti decorative permeano anche il corposo volume *Le arti d’oggi. Architettura e arti decorative in Europa* (1930)²⁰ del critico d’arte Roberto Papini, che fotografa il punto di pas-saggio dagli ultimi fermenti Art Novueau al gusto déco nella versione europea o, in alternativa, i revival stilistici in quella nazionale. L’introduzione, metaforicamente giocata sull’esi-stenza della città ideale di Universa, è l’occasione per rimar-care l’identità italiana e polemizzare, al tempo stesso, con gli architetti moderni, in particolare con Le Corbusier: «rumoroso araldo del modernismo ad oltranza, mescola razionalismo con capriccio, è ossessionato dall’architettura dei piroscafi, trova motivi geniali di nuove proporzioni, ma li spinge alle ultime ed assurde conseguenze»²¹.

Il libro di Papini è una raccolta antologica per immagini del panorama italiano ed europeo dopo l’Exposition Interna-tionale des Arts Decoratifs et Industriels Modernes di Parigi (1925), di cui il critico toscano ha già registrato gli esempi più interessanti sulla rivista «Architettura e arti decorative»²². Ri-spetto alla ridotta sezione sull’architettura, le successive sugli interni, i mobili e le arti applicate sono generosamente docu-mentate nel volume. Gli interni offrono un scenario talora ine-dito, suddiviso in ambiti funzionali o in stanze allestite (scala, ingresso, sala da pranzo, stanza da letto, studio), cui seguono gli arredi divisi per categorie (letti, armadi, scrivanie, tavoli da pranzo, pianoforti, poltrone, divani, sedie e specchi). Accanto a nomi affermati e a diversi architetti minori, emergono rap-presentanti di realtà europee meno note come Polonia, Ceco-

slovacchia, Russia, Svizzera, Spagna. Le stringate didascalie alle foto sono intenzionali giudizi di valore: parzialmente elo-giative quanto critiche, vi affiora l’idea che la conformazione dello spazio debba essere legata alla decorazione prima che alla funzionalità: a un salotto di Jacques-Emile Ruhlmann, per esempio, «manca l’essenziale: cioè l’organismo decorativo al quale tutti i motivi debbono essere subordinati»²³, mentre di quello di Josef Hoffmann, pur guardato con interesse, al criti-co preme sottolineare l’«accento di stramberia»²⁴.

Fra i meriti del libro, oltre l’attenzione a realtà progettuali e ad autori poco conosciuti, è l’aver focalizzato l’idea dell’arre-damento come binomio di arte e architettura: Papini intuisce e preannuncia, cioè, la felice stagione italiana di organica inte-grazione progettuale, di cui Ponti è certamente l’alfiere.

Interni come arte tessile

Alla fine degli anni Trenta, Marangoni pubblica in due volumi successivi *Arredo e abbigliamento, nella vita di tutti i tempi e di tutti i popoli* (1937-1938)²⁵. Il testo è evocativo di atmosfe-re, modi di abitare, usi e tradizioni, che si riflettono in mobili e suppellettili: i valori etnografici e sociali sono per l’autore documento storico quanto l’arte. Marangoni sottolinea in par-ticolare il «valore tessile» dell’arredamento, anche se non si richiama espressamente alle teorie di Gottfried Semper, che pur doveva essere noto agli specialisti²⁶. La stoffa è la materia prima dell’abbigliamento, soprattutto femminile, di cui Maran-goni richiama la *vanitas* come positivo apporto evolucionistico al costume sociale. La stoffa è, d’altra parte, un fenomeno che attraversa la storia dell’abitazione: sete, drappi, tende, arazzi disegnano lo spazio, ma sono anche un artificio narrativo per ambientazioni principesche e alto-borghesi. L’interno moderno esula da questa visione critica: la casa come *machine* à *habi-ter* è deprecata, così come la razionale «mania degli armadi a muro».

L’opera è ripubblicata dopo la morte dell’autore in una nuova edizione nel 1952 a cura di Alberto Clementi²⁷. Il testo e le immagini sono identici, l’impostazione grafica è però meno raffinata: le riproduzioni di acquarelli fuori testo non sono più montate sul rigido supporto nero con didascalia bianca a con-trasto; è poi cambiata la sequenza e la dimensione di fotogra-fie e disegni. Il testo subisce inoltre un’elisione: dal secondo volume vengono eliminati i tre capitoli finali che Marangoni dedicava con acre giudizio al Moderno. Il titolo è poi modifi-cato in *Storia dell’arredamento*, chiaro segnale di un mutato atteggiamento critico: la materia non può essere più trattata solo secondo un’impostazione divulgativa, ma merita un’analisi storiografica, cui probabilmente il libro già aspirava vista la sua serrata periodizzazione.

Il tema spaziale

Già durante gli anni Venti del Novecento Salvatore Vitale aveva messo l’accento sulla natura dell’architettura, nella quale «lo spazio non è soltanto esterno, ma anche, e sopra tutto, interno, [...] [è utilizzato] nel complesso delle sue relazioni costitutive, come volume e come massa; [...] nell’architettura lo spazio, pur mantenendo il suo carattere essenziale di pura estensione, cioè, in fondo, di vuoto, riesce, in qualche modo, ad acquistare una parvenza corporea ed a solidificarsi; l’opera architettoni-ca, insomma, non è soltanto qualcosa che vive nello spazio, ma anche qualcosa che fa vivere lo spazio in se stessa. [...] nell’ar-chitettura tutto lo spazio è ordinato nei suoi rapporti di *dentro* e *fuori*, in tutto il suo complesso della sua capacità estensiva»²⁸. La visione interpretativa di Edoardo Persico, lucida guida in-tellettuale nella vicenda dell’architettura moderna italiana, rimarca quell’accento in relazione alla disciplina degli interni. Rispetto a un insieme di mobili disposto secondo uno schema variabile, a cui pareti e tappezzerie possono dare un tono, il cri-

tico napoletano riconosce la necessità dell’arredamento come assoluta unità fra l’ambiente e gli arredi. Egli sostiene l’idea presentando uno studio progettato da Luciano Baldessari con Luigi Figini e Gino Pollini: in esso gli architetti «non sono par-titi dal mobile per creare l’ambiente, ma hanno stabilito prima un’armonia di *ritmi spaziali*, con i quali hanno fatto coincidere la forma di taluni arredi. [...] Qui *l’arredamento è davvero una ope-ra d’arte*, e nulla vi può essere mutato senza stabilire la legge armonica che lo regola»²⁹.

In occasione della Il Mostra autunnale dell’ambiente mo-derno (1932) alla galleria d’arte milanese Il Milione³⁰ – che il critico dirige per breve tempo con Gino e Peppino Ghirighelli –, in cui Figini e Pollini presentano un arredamento completo per un alloggio, Persico precisa meglio la sua idea: è neces-sario spostare l’interesse all’ambiente, e cioè all’architettura: «I mobili di Figini e Pollini, hanno imposto, ai critici e al pubbli-co, la convinzione che *l’arredamento è soprattutto architettura*: [...] Non senza significato è anche il fatto che una galleria di “arte pura” abbia pensato di inserire nella propria attività una mostra di mobili; senza, per questo, venir meno alla coerenza del suo programma. Si può scorgere in questo fatto un’altra conseguenza della nostra azione, la quale è volta a trovare fra arte moderna e “decorazione” almeno un’intesa stilistica, o un terreno d’accordo su cui sistemare tutti gli aspetti del nostro tempo»³¹.

Nel secondo dopoguerra il tema dello spazio è avvertito particolarmente dalla critica italiana nel campo dell’arte come dell’architettura: esso sopravanza la questione stilistica per porsi come lente interpretativa della storia. Nel 1948 Bruno Zevi pubblica il volume *Saper vedere l’architettura*³². Influenza-to dalla pura visibilità di Konrad Fiedler³³, dalle teorie filosofici-che sull’architettura come *Raumgestaltung* di August Schmar-sow³⁴ o sull’arte della conformazione di una tridimensionalità cava di Hermann Sörgel³⁵, Zevi afferma che il vero protagoni-sta dell’architettura è lo spazio interno³⁶. Esso può essere in-dagato secondo valori contenutistici, fisio-psicologici, formalis-tici o secondo l’empatismo dell’*Einfühlung* di Robert Vischer³⁷ e Theodor Lipps³⁸, la teoria che associa alle forme determinate reazioni psicologiche. Per Zevi lo spazio e il suo uso diventano il parametro di giudizio per rinnovare l’ambito storiografico.

È Giulio Carlo Argan a interrogarsi sul senso dello spazio interno in un articolo su «Metron» (1948)³⁹, rivista in cui Zevi ha un ruolo determinante, e nella corposa voce *Interni* (1959), che cura per la *Enciclopedia Universale dell’Arte*⁴⁰. Nel primo caso, l’autore approfondisce e amplia la teoria zeviana – l’ar-chitettura esiste se ha uno spazio interno – rapportandola al creatore dello spazio e a colui che quello spazio esperisce. Si può così parlare di interno «non già rispetto a un involucro murario, ma rispetto all’artista; e vorrei suggerire di chiamarlo piuttosto *interiore* che interni, come quello di cui non si “ha”, ma di cui si “fa”, nell’architettura, l’esperienza. Infine, il processo dell’architettura, la costruzione, non è altro che il processo del porre o determinare lo spazio, dello “*spazieggiare*”». Attraverso quest’ultimo, «l’uomo riconosce e definisce una relazione tra se stesso e il mondo, delimita una “zona d’esperienza” entro la quale la propria personalità è comunque “attiva”»⁴¹. È dunque determinante la relazione dell’uomo con l’interno, secondo una visione quasi umanistica, che riporta l’individuo al centro dello spazio.

Pochi anni dopo, lo storico e critico dell’arte Roberto Longhi parte, invece, da un dettaglio illusionistico, i «coretti» della Cappella Scrovegni di Padova, per introdurre il concetto di *Giotto spazioso*⁴². I coretti fingono un’apertura a tutto sesto oltre la quale è visibile la parte alta di un vano, coperto da vol-ta a crociera, con in fondo una finestrall’architettura gotica aperta su un cielo chiaro e luminoso, un cielo *atmosferico*, vera eccezione nella pittura trecentesca. Questa straordinaria «invenzione di

spazio senza figura»⁴³ introduce, attraverso il giudizio critico di Longhi, il tema della *spaziosità* nella cultura figurativa italiana, ma è interessante anche da un altro punto di vista: metaforizza la tendenza, d’ora in poi, di alcuni studiosi italiani a esprimersi in termini di spazio relativamente all’architettura.

La definizione di quali siano gli elementi strutturanti lo spazio è elaborata da Luigi Moretti in un noto articolo che pubblica sulla rivista «Spazio», di cui è il fondatore⁴⁴: «I volumi interni hanno una concreta presenza di per se stessi, indipen-dentemente dalla figura e corposità della materia che li rinsera, quasi che siano formati di una sostanza rarefatta priva di energie ma sensibilissima a riceverne»⁴⁵. E quei volumi interni hanno qualità proprie, che Moretti definisce come la «forma geometrica» e la «dimensione», entrambe di tipo geometrico; la «densità», riferita alla quantità e alla distribuzione della luce naturale che si diffonde nei volumi dell’architettura; e infine, la «pressione energetica», che dipende dalla conformazione dell’involucro architettonico, dagli elementi che si interpongo-no nella «sostanza rarefatta», in cui ci si muove e da quanto le pareti «premono» sulla sfera emotiva del fruitore⁴⁶. Le prime due qualità sono oggettive e razionali, e quindi facilmente av-vertibili dall’individuo, mentre «densità» e «pressione energeti-ca» possono essere comprese grazie a «un ordine intellettuale e psicologico»⁴⁷. Per spiegare meglio quanto scrive, Moretti illu-stra il suo testo con le fotografie di alcuni modelli in gesso, che evidenziano il volume interno di architetture paradigmatiche, come il progetto della chiesa di san Filippo Neri a Casale Mon-ferrato (1671, non realizzata) di Guarino Guarini o il complesso di Villa Adriana (II sec. d.C.) a Tivoli.

L’evoluzione del concetto di spazio per Argan coincide poi con «il divenire e il modificarsi della concezione della vita: del suo prefiggersi come fine la contemplazione o la conoscenza del mondo o, al contrario, la partecipazione interna e profonda alla realtà»⁴⁸. Questo assunto è determinante per la costru-zione della già citata voce enciclopedica *Interni*, in cui egli è coadiuvato dai maggiori studiosi dell’arte e dell’architettura del tempo (Eugenio Battisti, Leonardo Benevolo, Fernanda de’ Maffei) nello sviluppo delle varie epoche e geografie. Argan circostanzia la relazione fra interno e progettazione architet-tonica, fra interno e civiltà, fra interno e qualificazione formale. Quest’ultima è data dal tipo di relazione tra la persona e il mon-do esterno, naturale e sociale. Pareti, soffitti, pavimenti sono i limiti spaziali attraverso cui si caratterizza un luogo. Un appor-to determinante è fornito dall’arredamento, che egli identifica come arredi fissi, integrati nel progetto architettonico, e mobi-li, leggeri e trasportabili. Riconosce, infine, al Razionalismo la svolta decisiva al problema della progettazione degli interni, sia per il passaggio alla produzione industriale che per il *con-tinuum* spaziale cui la nuova architettura tende: gli arredi ten-dono a integrarsi nell’architettura oppure vi è una progressiva uniformità tipologica operata dalla produzione in serie.

L’arte e la tecnica dell’arredamento

La riedizione dei volumi di Marangoni *Arredo e abbigliamento, nella vita di tutti i tempi e di tutti i popoli*, consente ad Alberto Clementi (consulente editoriale per la collana “Casa e costu-me” della casa editrice Vallardi di Milano) di completare l’o-pera ampliandone il respiro cronologico, con due nuovi testi: *Storia dell’arredamento (1850-1950)* (1952)⁴⁹ e *L’arte dell’arre-damento* (1954)⁵⁰.

L’architetto connette continuamente la storia dell’arre-damento a quella dei diversi movimenti artistici, contestua-lizzandoli nei cambiamenti sociali. Colloca il periodo moderno dell’arredamento dalla seconda metà dell’Ottocento, ascri-endo il rinnovamento delle arti a quello sociale, iniziato con la Rivoluzione francese, e a quello tecnico delle grandi opere d’ingegneria. Egli pone inoltre in primo piano l’ambiente e le

sue relazioni con l'esterno. Non mancano alcuni errori di attribuzione e dei giudizi sottotono: a Frank Lloyd Wright sono per esempio dedicate poche battute; fra le opere *integrali* emerge Casa Tugendhat, Brno 1930, di Mies van der Rohe (l'unica pianta del libro!), che segna una data cruciale nella storia dell'arredamento poiché quest'ultimo «non è più una appendice dell'architettura ma di essa fa intimamente parte. [...] il razionalismo degli interni fa pensare che l'architetto avesse prima ideato l'ambiente per poi racchiuderlo in una struttura architettonica»⁵¹. A Le Corbusier, che sostituisce il mobile tradizionale con il *meuble-type*, l'autore attribuisce invece la «tecnica dell'arredamento», in cui il senso pratico è elevato a principio progettuale.

Nel volume *L'arte dell'arredamento* Clementi riprende la distinzione fra architettura e arredamento; del secondo sottolinea la relativa indipendenza dalle altre arti, rientrando piuttosto nelle manifestazioni del costume sociale. A tal ragione, si può parlare delle sue «variazioni», invece che di un processo evolutivo. Il tema è affrontato secondo una prospettiva metodologica: l'autore chiarisce la terminologia e distingue fra l'ammobiliamento, l'insieme di mobili singoli che non tiene conto dell'architettura che lo racchiude, e l'arredamento, l'opera di diretto e partecipe contatto con l'architettura. Quest'ultimo, scrive, «sotto certi aspetti, [...] può essere definito architettura d'interni poiché scaturisce in gran parte da una planimetria attraverso la quale si diffonde in seguito a tutti i dettagli tecnici ed estetici»⁵².

L'architettura interna è dunque per Clementi «l'arte di *predisporre lo spazio chiuso* (volumi e superfici) distribuendolo, organizzandolo e componendolo a fine di renderlo idoneo ad una predestinata funzione (*impostazione d'ambiente*)»⁵³. L'arredamento è invece «*concezione d'ambiente*», a cui l'autore imputa un valore psicologico. La decorazione, infine, si preoccupa della «*finizione d'ambiente*», ovvero di caratterizzare le sue terminazioni. Dopo questa premessa teorica, che di fatto confonde un po' il ragionamento critico, la seconda parte del libro affronta il tema dell'abitazione analizzandola attraverso il progetto della pianta e osservando, mediante immagini esemplari, i modi in cui possono essere conformati i vari ambienti: non si tratta di un manuale di progettazione, eppure al carattere descrittivo della narrazione si affianca ora quello programmatico dell'architetto, illustrato con disegni e tavole tecniche.

La *Stimmung* letteraria

Un posto di rilievo fra gli esegeti degli interni merita Mario Praz, studioso di letteratura inglese e linguistica, critico letterario e collezionista d'arte, che ha elaborato un tipo di critica ad ampia dimensione comparatistica che si è distinta per essere appassionata, mai asettica o convenzionale, spesso intrecciata a ricordi e motivi personali. Il rapporto letteratura, arte e arredamento, insieme a una ricorrente immagine di «dimora», è stato indagato dall'autore in numerosi scritti. Con il volume *Gusto Neoclassico* (1940)⁵⁴, Praz legge il tema dell'arte neoclassica secondo il punto di vista del gusto per un ambiente e una sensibilità particolari. Il testo percorre il suo interesse per l'interno domestico e l'arredamento, un costante *leitmotiv* della saggistica successiva e della sua vicenda biografica: si tramuterà in ossessione collezionistica, concretizzata nella sua casa-museo di Roma e ricostruita nel volume *La casa della vita* (1958)⁵⁵.

Nel 1945 l'anglista pubblica il breve pamphlet *La filosofia dell'arredamento*⁵⁶, riprendendo l'omonimo titolo di un noto testo di Edgar Allan Poe⁵⁷, che con alcune modifiche diventerà l'introduzione al libro *La filosofia dell'arredamento. I mutamenti nel gusto della decorazione interna attraverso i secoli* (1964). Praz si pone qui nella traccia di Walter Benjamin (soprattutto gli appunti di *Das Passagenwerk*, elaborati fra il 1927

e il 1940⁵⁸), piuttosto che su quella di Argan, quando riflette sull'interno come interiorità. Egli evidenzia lo «spirito» dell'arredamento, ovvero le qualità insite in arredi e in composizioni spaziali che sopravvivono al tempo e all'uso.

Il saggio del 1945 passerà inosservato poiché vi è in atto il conflitto mondiale; la nuova, accresciuta pubblicazione del 1964 e le sue traduzioni in Francia⁵⁹, Stati Uniti e Inghilterra⁶⁰ godranno invece di notevole fortuna di critica e pubblico⁶¹. Nei vent'anni trascorsi fra le due edizioni l'autore è diventato un collezionista di delicati acquerelli d'interni e di arredi in Stile Impero e si è dedicato a rintracciare gli originali dei mobili raffigurati nei quadri e a delinearne le vicende. Il pamphlet del 1945, nutrito da digressioni letterarie e puntualizzazioni, è trasformato nell'introduzione dell'edizione del 1964, il cui *corpus* è costituito dal generoso commento a molti *Conversation Piecès*, alcuni facenti parte della collezione Praz⁶². È una selezione, impaginata da Mario Monti, di dipinti di gruppi familiari alto-borghesi o della buona nobiltà europea: sono scene quotidiane di uomini e donne circondati da oggetti e arredi, con cui sembrano dialogare. Nelle parole di Praz, esse si trasformano magicamente in *tableaux vivant*, quadri viventi di un teatrino che l'autore allestisce, di volta in volta, per rappresentare la sua idea di arredamento come ideale di armonia e bellezza. Non a caso egli distingue fra uomini che amano o non amano la casa, dando un giudizio non solo estetico ma anche morale sul modo di abitare.

Praz è il primo a interrogarsi sulla *stimmung*, ovvero il senso dell'interno, che non è il compiacimento per gli oggetti preziosi quanto il «senso d'intimità della casa, della casa concepita come specchio dell'anima, della casa come stato d'animo, che è scoperta moderna»⁶³. Partendo da un punto di vista soggettivo e stimolante, egli trasforma la storia e l'estetica dell'arredamento in una *Kunstwerk*: la sua è cioè un'esplorazione caleidoscopica, che sopravanza i limiti della storiografia. Il libro esclude il Novecento, a meno della stagione Liberty. Il motivo è chiaro: la modernità per Praz non offre appigli al raccoglimento dell'individuo. La casa del domani, sembra ammonire il critico, dovrà venire a patti con un futuro sgombro, vuoto di ideali, e a colui che ancora cerca un senso all'abitare non rimarrà altro rimpiangere, come lo stesso Praz, le tracce mortali di un glorioso passato.

La dialettica involucro/invaso

L'impostazione strutturalista anima la *Storia dell'arredamento* (1985)⁶⁴ di Renato De Fusco, storico e critico dell'architettura e del design, sulla scorta di precedenti studi semiologici in cui egli rilegge il sistema linguistico di Ferdinand De Saussure in termini architettonici⁶⁵.

Nella sua *Storia dell'arredamento* De Fusco fa riferimento alla coppia involucro/invaso, identificando il primo come i muri, o gli altri elementi, che delimitano uno spazio e l'invaso come il vuoto, l'interno ad esempio di un'unità spaziale minima quale una stanza. Il luogo dell'arredamento è allora l'invaso architettonico, lo spazio in cui si vive. L'invaso e le sue facce interne, gli elementi che cioè racchiudono quel vuoto (pavimento, pareti, soffitto), sono i campi su cui si esprime l'arredamento, alla cui «pratica» concorrono fattori differenti: criteri funzionali e distributivi, ricerca di comfort, gusto, adeguamento alle mode.

L'arredamento è una sorta di «fodera», che riveste le facce dell'invaso e che, nel corso dei secoli, è stata concepita più o meno in armonia con gli arredi mobili. Esso è sorretto da un «codice multiplo» che, attingendo ad altre esperienze artistiche, unisce al suo specifico codice linguistico espressioni derivanti da altri codici artistici. Al codice multiplo dell'arredamento contribuiscono apporti provenienti dall'architettura, la scultura, la pittura, la moda, le arti applicate. Inoltre, il critico sottolinea come *non* vi sia corrispondenza fra arredamento e

architettura degli interni (a meno del caso particolare di un «interno nell'interno»⁶⁶) – poiché l'arredamento è solo interno -, né con il design degli oggetti – che è una delle componenti che concorrono alla definizione del codice multiplo suddetto⁶⁷.

La metafora tessile della «fodera» è in realtà un «artificio storiografico», con cui De Fusco legge la storia degli interni a partire dall'età greco-romana, analizzando per ogni epoca la periodizzazione, il contesto, il rapporto fra le arti, lo stile, gli elementi dell'arredo (mobili, fodera, suppellettili), gli ambienti, gli artefici e le opere paradigmatiche. Egli propone cioè una visione globale dell'arredamento, storicizzato nelle varie epoche.

Con Le Corbusier, afferma De Fusco, si dissolve definitivamente la pratica dell'arredamento come linguaggio conformativo e rappresentativo insieme. In polemica con l'esperienza dell'*ammeublement*, l'architetto svizzero riduce tutto l'arredo a elementi fissi (incorporati alle pareti o installati) e a mobili standard. Egli scinde cioè il progetto degli interni in architettura e in design: da un lato, lo spazio architettonico, dall'altro, il design degli oggetti e arredi da produrre in serie. Da questo momento in poi, il codice multiplo dell'arredamento non ha più senso. Di fatto, il programma del Moderno – in cui tutto doveva essere unitario e globalizzato sotto l'egida del design – non si è pienamente realizzato e, d'altra parte, si è perduta l'unità stilistica dei secoli passati senza che un'altra abbia saputo sostituirne il valore. La contemporaneità, sembra concludere De Fusco, è una miscellanea di tracce, ma a questo pluralismo non corrisponde la capacità di operare delle scelte che abbiano il ruolo di un parametro di riferimento.

Abitare fra gli oggetti

Un punto di vista totalmente diverso distingue la *Storia dell'arredamento* (1992)⁶⁸ di Gabriella D'Amato. Qui l'arredamento diventa uno strumento di conoscenza dell'esperienza di abitare, heideggerianamente intesa. Il centro del discorso storiografico è lo spazio privato, l'*intérieur* di Benjamin, e in particolare l'«abitare fra gli oggetti»⁶⁹. Oggetti e arredi rappresentano l'autentica memoria del nostro passato e la diretta progettualità del nostro presente; essi possono tessere trame invisibili con l'abitante e con i suoi comportamenti, che nella visione dell'autrice sopravanzano la costruzione spaziale. D'Amato pone l'*incipit* della sua storia al 1750, l'inizio della rivoluzione industriale in Inghilterra, in cui le arti applicate emergono con forza; il *corpus* dell'opera è diviso in tre macrotemi cui corrispondono tre secoli: il Bello per il Settecento, la Storia per l'Ottocento, il Moderno per il Novecento. Ognuno di essi viene declinato secondo interne variazioni (il bello razionale e fantastico; lo storicismo metaforico, etico ed eclettico: le anticipazioni, i volti e la crisi del Moderno). Per ogni sezione è poi privilegiato il «modo di abitare»: la letteratura e l'arte figurativa sono i parametri utilizzati per questa interpretazione.

Successivamente in *L'arte di arredare. La storia di un millennio attraverso gusti, ambienti, atmosfere* (2001)⁷⁰ emerge con ancora più forza il tema dell'arredamento come arte applicata. L'impostazione cronologica trae le mosse dal Medio Evo per arrivare al Novecento: mille anni di arredamento, in cui ogni secolo è analizzato mediante il rapporto fra le arti, le questioni stilistiche, gli artefici che vi operarono, le tipologie degli arredi. L'architettura assume un peso minore rispetto alle «atmosfera» dei luoghi abitati; la ricca scelta iconografica sottolinea questo orientamento.

L'interno per parti significanti

Accantonata in una certa misura la lineare analisi tipologica che aveva caratterizzato gli studi precedenti⁷¹, Adriano Cornoldi legge nel volume *Architettura dei luoghi domestici. Il progetto del comfort* (1994)⁷² la storia della casa nel suo significato pro-

fondo, come risposta alle essenziali necessità di protezione e ristoro dell'uomo e declinando il tema del comfort quale «conforto spirituale e materiale». Rivendicando una natura specifica per il luogo domestico, l'autore analizza la storia della casa con un'attenzione fenomenologica, più che funzionale, all'interiorità degli spazi: l'accento è posto sui «luoghi caldi, invitanti al riposo, all'intimità, al colloquio, al convivio»⁷³, che hanno contrassegnato le varie età storiche nei diversi paesi occidentali. Riprendendo le definizioni di ambienti domestici dal trattato *De partibus ædium* (1494)⁷⁴ di Franco Maria Grapaldo e interpolandole con alcune invarianti spaziali comuni a tutte le epoche, rappresentative dei valori permanenti della vita privata, Cornoldi giunge a una definizione di abitazione non come mera sommatoria di stanze, bensì come insieme di «luoghi significanti». Questi, in particolare, sono caratterizzati da gesti di appropriazione dello spazio da parte dell'uomo, nella sua ricerca di intimità e benessere.

Accedere, addentarsi, accogliere o incontrarsi, spostarsi, affacciarsi, appartarsi e raccogliersi sono allora le chiavi di lettura quadrimensionali: selezionate per raccontare la storia della casa in Gran Bretagna, nella Mitteleuropa, in area mediterranea, nel Nord America e in una prospettiva futura globalizzata, sviluppata in itinerari narrativi da parte di altrettanti autori⁷⁵, rappresentano le chiavi di interpretazione principali per raccontare un'altra storia della casa, diversa dalle consuete letture storiografiche. Ogni sezione analizza l'evoluzione della domesticità attraverso gli angoli intimi dello stare quotidiano con soluzioni esemplari di architetti che hanno privilegiato l'abitante rispetto all'imposizione di un modello programmatico o geometrico: emerge un quadro parziale, ma complesso, talvolta escluso dalla canonica storiografia architettonica, a cui Cornoldi restituisce dignità e senso.

L'estetica del quotidiano

L'esperienza del quotidiano dal punto di vista dell'estetica e dell'antropologia filosofica è il filone di ricerca che accomuna i precedenti lavori di Maurizio Vitta al volume *Dell'abitare. Corpi spazi oggetti immagini* (2008)⁷⁶, incentrato sul tema dell'abitare. Nello sviscerare una materia multiforme, non racchiudibile in un'unica ed esaustiva definizione, l'autore adotta una visione umanistica ed antropocentrica, che gli consente di attraversare agilmente le differenti fenomenologie in cui si sviluppa questa «forma della vita». L'abitare è visto come invariante antropologica, è cioè l'essere stesso della persona, intriso della natura dell'uomo, il cui tempo è un eterno presente. O ancora, è espressione che parte dal corpo dell'abitante: è la presenza di una persona in un dato spazio che lo rende «abitazione», solo dopo subentra il progetto a modellarlo.

Ai piani di lettura offerti dal libro (*Corpi, Spazi, Oggetti e Immagini*) corrispondono altrettanti, affascinanti racconti: vivivi, evocativi, percettivi e in cui i numerosi riferimenti alla filosofia o alla letteratura danno luogo a vivide descrizioni. Sono tasselli che, via via combinati, spalancano altre prospettive interpretative e fungono da monito a una maggiore consapevolezza per chi si appresta a mettere rigidamente in forma l'abitazione dell'uomo mediante il progetto architettonico o arredativo. Emerge criticamente una discrasia fra colui che compie realmente l'esperienza dell'abitare e chi, rappresentando figurativamente il suo spazio, lo costruisce o ne normalizza prescrittivamente i movimenti. In altre parole, all'*homo bene figuratus* Vitta oppone sempre quello reale, vivo, palpitante: colui che fa l'abitazione già con la sua sola presenza.

La realtà fenomenica dell'abitare è allora narrata con *Corpi* ovvero il valore identitario dell'abitante attraverso lo sviluppo del pensiero filosofico. *Spazi* riflette sul disequilibrio fra il testo architettonico e la riscrittura del fruitore secondo modalità costantemente cangianti, che possono polverizzare le pri-

migenie intenzionalità progettuali. *Oggetti* prende in considerazione l'arredamento, incentrandolo sull'interiorità dell'uomo e che materializza la complessità del vivere, in bilico fra ordine e disordine, estetismo e possesso, ritualità e magia, riverberazione dell'io e suo sviluppo intellettuale. *Immagini* esteriorizza, in ultimo, l'intima esperienza dell'abitare nell'opera letteraria, nell'iconografia commerciale ed artistica, nell'immagine cinematografica.

Infine, rispetto a una presunta oggettività imposta dall'esterno da codici (stile, moda, condizione sociale, economica o culturale), il filosofo considera come l'individuo risponda con la propria arte dell'abitare, interiore, occulta, segreta. Vitta ne individua il carattere nell'essere un particolare, spesso non visibile all'occhio, ma epicentro della soggettività dell'uomo: ribalta così il principio formale della psicologia della *Gestalt*, l'intero è più delle sue parti, dando a queste ultime (ovvero a ogni aspetto minimo dell'abitazione) il reale valore dell'abitare. La conclusione è che arte di abitare e arte di vivere sono tutt'uno: qualcosa di antico, stabile e riconoscibile come «semplicemente umano» risuona nel nostro essere al mondo.

La bellezza come verità

Frutto di un quarantennale lavoro di ricerca in ambito universitario, teso a comprendere il senso dell'abitare mediante una minuziosa ricostruzione grafica e plastica di svariate architetture di interni, il volume antologico di Gianni Ottolini, *Architettura degli interni domestici. Per una storia dell'abitare occidentale* (2015)⁷⁷, fa della densa narrazione il suo punto di forza.

Inseguendo attraverso le varie epoche un'idea di bellezza tradotta in spazio – non solo abitabile, quanto piuttosto *aderente* agli esseri che lo abitano -, l'autore ne connette le espressività attraverso i sintetici inquadramenti sociologici che introducono ogni capitolo, per poi diffondersi in una puntuale descrizione dei numerosissimi esempi selezionati. Si tratta per lo più di opere che hanno segnato la storia dell'architettura e che Ottolini rilegge dal punto di vista «dell'interno», illustrandone la complessità di organismo così come i suoi arredi e dettagli. Lo scopo è rivelare al lettore «la realtà ... costruita e messa in scena dall'architettura degli interni e dall'arredamento, come da tutte le altre arti, [come] un vero poetico», richiamando la lezione vichiana e prescindendo dalla mera realtà fisica: quella verità poetica è espressa mediante le «vere case, progettate con sapienza artistica, trascinatrici dell'immaginazione e più chiare e convincenti di quelle convenzionali»⁷⁸. Ritorna, altresì, la nota definizione di Mario Praz – «la casa è uno specchio dell'anima» -, che l'autore introietta con consapevolezza per superare l'esperienza funzionalista e riconoscere, altresì, allo spazio domestico un valore di essere vivente: la «vera casa» illumina l'essere, o il poter essere, del suo abitante, trasla cioè in opera costruita una vita umana possibile, promessa o annunciata. È senz'altro un atto di fiducia nel potere spirituale, oltre che costruttivo, dell'architettura degli interni: lo spazio abitato è spazio vissuto, che la bellezza riveste di verità.

Lo sguardo italiano sugli interni

In Italia gli studi storiografici si sono per lo più concentrati sull'architettura e sull'arte, mentre la storia degli interni è stata considerata un argomento di minor importanza, solo recentemente contemplato nei corsi universitari. Ciò ha probabilmente determinato anche un numero ridotto di traduzioni delle opere degli autori citati, a meno di Giulio Carlo Argan, Bruno Zevi e Mario Praz – così noti nei rispettivi campi di studio (arte, architettura, letteratura inglese) da non poter essere trascurati dall'editoria internazionale. Nel nostro paese è, del resto, riconoscibile una corrente di architetti dedicati agli interni (in particolare la generazione nata a cavallo del Novecento: Carlo

Mollino, Franco Albini, Carlo Scarpa; mentre Gio Ponti va considerato un vero pioniere, anche per la cospicua attività di promotore culturale), le cui prove migliori si sviluppano a partire dalle necessità della ricostruzione del secondo dopoguerra. Si tratta di progettisti che rivendicano il ruolo di architetti a tutto tondo, lontani dalla tradizione degli *ensemblier* francesi o da quella dei *decorator* inglesi e americani. Essi lavorano «con la storia», intendendo quest'ultima come «materiale» di progetto: intervengono in contesti ed edifici storici, spesso lesi durante il conflitto bellico, si occupano di allestimenti di mostre d'arte e di restauri di musei, progettano interni in cui il dato del passato – inteso come reperto vero e proprio, più spesso come suggestione – è rielaborato, interpretato o, ancora, evocato nella visione progettuale del presente. Va ascritto soprattutto all'eredità del loro contributo di architetti l'uso consolidato in Italia del termine di *Architettura degli Interni*, piuttosto che quello di *Interior Design*.

Differenti sono gli atteggiamenti critici qui individuati, derivanti soprattutto dalla formazione culturale dei singoli autori, e poi dal contesto storico e artistico in cui operarono, così come i modi di interrogare la storia degli interni. I diversi studiosi specificano le caratteristiche dello spazio interno secondo declinazioni stilistiche e culturali, interpretazioni fenomenologiche o ponendo l'accento su valori filosofici e antropologici. In molte opere l'arredamento (o l'«arte decorativa»), la decorazione o l'oggetto sono le chiavi di lettura privilegiate per lo studio degli spazi interni; Praz sottolinea, invece, il valore di interiorità di quegli spazi o il senso di *stimmung*. In ogni caso, le chiavi di lettura selezionate non eludono mai il rapporto con l'architettura, anzi per lo più lo corroborano.

Emerge, d'altra parte, un quadro critico e storiografico generale, in cui l'ibridazione dei ruoli diventa fondante: critici con formazione di architetti, storici con formazione di storici dell'arte, letterati a servizio della critica d'arte. In questa contaminazione fra formazione e costante rinnovamento della prospettiva critica e nella capacità di considerare e mescolare gli apporti interpretativi, esperiti in altre discipline (architettura, letteratura, arte), si rivela la peculiarità del pensiero italiano nell'analisi storiografica degli interni. La critica non solo permette di comprendere meglio il senso e il valore di un'opera ma propone ipotesi di lettura, sollecita il confronto, invita a verificare di persona, costringe alla consapevolezza dei propri gusti motivando adesioni e ripulse. Nella possibilità di dissentire, nella ricchezza del dibattito culturale e nell'apertura di nuovi spazi di discussione vi è il suo maggior impegno.

- Nella sua disamina della letteratura internazionale sugli interni, Paula Baxter segnala (*Thirty Years of Growth in the Literature of Interior Design*, in «Journal of Design History», vol. IV, n. 4, 1991, p. 242) solo i testi di Mario Praz, *La filosofia dell'arredamento. I mutamenti nel gusto della decorazione interna attraverso i secoli*, Longanesi & C., Milano 1964, nella traduzione inglese (*An Illustrated History of Interior Decoration. From Pompeii to Art Nouveau*, George Braziller, New York 1964) e di Renato De Fusco, *Storia dell'arredamento*, UTET, Torino 1985.
- A. Schiaparelli, *La Casa fiorentina e i suoi arredi, nei secoli XIV e XV*, G.C. Sansoni, Firenze 1908, 2 voll. Il testo è edito in occasione della sistemazione museale con arredi d'epoca degli interni del Palazzo Davizzi-Davanzati a Firenze a opera dell'antiquario e pittore Elio Volpi (che lo acquistò nel 1904) e aperto al pubblico come museo privato della Casa Fiorentina Antica. Si veda B. Teodori, *Il recupero novecentesco del palazzo e la nascita del Museo della Casa Fiorentina Antica*, in Ead., a cura di, *Palazzo Davanzati e Firenze*, Edifir, Firenze 2017, pp. 91-104.
- M. Praz, *La filosofia dell'arredamento*, Documento, Libraio Editore, Roma 1945 [in estratto in questo volume]; n. ed. *La filosofia dell'arredamento. I mutamenti nel gusto della decorazione interna attraverso i secoli*, Longanesi & C., Milano 1964.
- In particolare sui volumi: P. Thornton, *Authentic Decor. The Domestic Interior, 1620-1920*, George Weindenfeld & Nicholson, London 1984; W. Rybczynski, *Home. A Short History of an Idea*, New York: Viking Penguin, New York 1986; G. D'Amato, *Storia dell'arredamento*, Laterza, Roma-Bari 1992.
- G.C. Argan, voce *Interni*, in *Enciclopedia Universale dell'Arte*, Istituto per la Collaborazione Culturale, Venezia-Roma, Sansoni, Firenze 1959, vol. VII, coll.

580- 610 [in estratto in questo volume].

- M. Praz, voce *Mobilio*, in *Enciclopedia Universale dell'Arte*, Istituto per la Collaborazione Culturale, Venezia-Roma, Sansoni, Firenze 1959, vol. IX, coll. 466- 529.
- G. Veronesi, a cura di, *Edoardo Persico. Tutte le opere (1923-1935)*, Edizioni di Comunità, Milano 1964, vol. II, p. 91.
- E. Persico, *Una mostra a Milano*, in «La Casa bella», n. 57, 1932, pp. 25-31 [in questo volume si è recuperato il titolo di Veronesi per individuare questo articolo di Persico, insieme con il suo articolo *L'arredamento come opera d'arte*, in «La Casa bella», n. 42, 1931, pp. 23-31].
- La prima edizione è del 1923, seguono quelle del 1925, 1927 e la triennale del 1930. Si veda A. Pansera, M. Chirico, a cura di, 1923-1930, *Monza, verso l'unità delle arti. Oggetti d'eccezione dalle Esposizioni internazionali di arti decorative*, SilvanaEditoriale, Cinisello Balsamo 2004. Successivamente la manifestazione si trasferisce nel Palazzo dell'Arte di Milano e prende il nome di Triennale di Milano. Nel 1933 si inaugura quindi la V Triennale.
- G. Marangoni, a cura di, *Enciclopedia delle moderne arti decorative italiane*, Casa Editrice Ceschina, Milano, UTET, Torino 1925-1928, 6 voll. (vol. I. G. Marangoni, *Il mobile contemporaneo*, 1925; vol. II. G. Marangoni, *Il ferro battuto*, 1916; vol. III. G. Marangoni, *Ceramiche, vetri, vetrate. Le arti del fuoco* 1927; vol. IV. C.A. Felice, *Loreficeria*, 1927; vol. V. G. Marangoni, *Le stoffe d'arte e l'arredamento della casa*, 1918; vol. VI. G. Marangoni, *Decorazione murale, pietre lavorate, mosaico, pavimento artistico*, 1928).
- G. Marangoni, *Il mobile contemporaneo...* cit., pp. 31-32.
- Papini, membro della redazione, ne rivendica altresì la paternità. Cfr. P. Nicoloso, *La formazione dell'architetto*, in G. Ciucci e G. Muratore, a cura di, *Storia dell'architettura italiana. Il primo Novecento*, Electa, Milano 2004, p. 60 e 98, n. 6.
- Si rimanda a C. Baglione, *Casabella, 1928/2008*, Electa, Milano 2008.
- Si veda J. Caputo, *Domus. 45 ans d'architecture, design, art, 1928/1973*, Domus, Milano 1973, cat. dell'omonima mostra al Musee des arts decoratifs, Pavillon de Marsan, Palais du Louvre, Paris, 31 maggio-23 settembre 1973; C. Fiell, P. Fiell, a cura di, *Domus 1928-1999*, Taschen, Köln 2006, 12 voll., si rimanda in particolare alle introduzioni ai volumi a firma di Luigi Spinelli.
- Si veda C. Rostagno, a cura di, *Gio Ponti. Stile di*, Electa, Milano 2016.
- G. Marangoni, *Verso la duplice meta*, in «La Casa bella», n. 1, 1928, pp. 9-10.
- Croci traduce in francese i testi di Benito Mussolini e romanzi e racconti di autori francesi in italiano
- M. Croci, *Passaggi parigini*, in «La Casa bella», n. 5, 1929, pp. 38-40; Ead., *Una mostra documentata a Parigi*, in «La Casa bella», n. 2, 1929, pp. 14-16; Ead., *Al Pavillon de Marsan*, in «La Casa bella», n. 3, 1929, pp. 23-25; Ead., *Stoffe d'arte francesi*, in «La Casa bella», n. 6, pp. 37-39; Ead., *La decorazione della tavola*, in «La Casa bella», n. 7, 19129, pp. 37-40; Ead., *Gli insieme decorativi di Eugène Prinz*, in «La Casa bella», n. 9, pp. 29-33; Ead., *Gli italiani al Salon d'Automne*, in «La Casa bella», n. 12, pp. 50-53; Ead., *La sede di una rivista a Parigi*, in «La Casa bella», n. 4, 1930, pp. 15-19; Ead., *I metalli nella decorazione e nell'arredamento*, in «La Casa bella», n. 9, 1930, pp. 20-33.
- G. Ponti, *La casa all'italiana*, in «Domus», n. 1, 1928, p. 7 [in estratto in questo volume].
- R. Papini, *Le arti d'oggi. Architettura e arti decorative in Europa*, Casa editrice d'arte Bestetti e Tuminelli, Milano-Roma 1930; rist. anast. Verbavolant, London 2005. Quest'ultima è stata epurata della dedica a Benito Mussolini, «cittadino onorario di Universa». Si rimanda a I. Forino, *Arredamento come arte decorativa*, in «Op. cit. Selezione della critica d'arte contemporanea», n. 136, 2009, pp. 39-54.
- R. Papini, *Le arti d'oggi...* cit., tav. XXXV, fig. 53, «Arch. Le Corbusier et Jeanneret (Svizzera): Villino in Boulogne-Seigne»; e fig. 54, «Arch. Le Corbusier et Jeanneret (Svizzera): Casette in Stoccarda».
- Id., *Le arti a Parigi nel 1925. Primo: l'architettura*, in «Architettura e arti decorative», a. I, 1925-1926, pp. 201-233; Id., *Le arti a Parigi nel 1925. Secondo: gli interni e i loro mobili*, in «Architettura e arti decorative», a. I, 1925-1926, pp. 345-379; Id., *Le arti a Parigi nel 1925. Terzo: i metalli*, in «Architettura e arti decorative», a. I, 1926-1927, pp. 18-48.
- Id., *Le arti d'oggi...* cit., tav. CV, fig. 155.
- Ivi, tav. CVIII, fig. 167.
- G. Marangoni, *Arredo e abbigliamento, nella vita di tutti i tempi e di tutti i poli*, Società Editrice Libreria, Milano 1937 (vol. I) e 1938 (vol. II).
- G. Semper, *Der Stil in den technischen und tektonischen Künsten oder praktische Ästhetik. Ein Handbuch für Techniker, Künstler und Kunstfreunde*, Verlag für Kunst und Wissenschaft, Frankfurt am Main 1860, Fried. Brückmann's Verlag, München 1879-1880.
- Muta anche la titolazione dell'opera: A. Clementi, a cura di, *Storia dell'arredamento (fino al 1500)*, Società Editrice Libreria, Milano 1952; Id., a cura di, *Storia dell'arredamento (1500-1850)*, Società Editrice Libreria, Milano 1952.
- S. Vitale, *Elogio dell'architettura*, in «Rivista d'Italia», n. 15, 1926, pp. 32-46, poi come *L'estetica dell'architettura. Saggio sullo sviluppo dello spirito costruttivo*, Gius. Laterza & Figli, Bari 1928, ora in *L'estetica dell'architettura e altri scritti*, a cura di C. Lenza, Editrice Compositori, Bologna 2010, p. 94.
- E. Persico, *L'arredamento come opera d'arte...* cit., p. 31 [corsivi nostri].
- Sulla vicenda della galleria Il Milione, si rimanda a I. Forino, *Private Exhibitions. Galleries, Art and Interior Design, 1920-1960*, in G. Lees-Maffei e K. Fallan, a cura di, *MADE IN ITALY. Rethinking a Century of Italian Design*, Bloomsbury, London, New Delhi, New York e Sydney 2013, pp. 167-169.
- E. Persico, *Una mostra a Milano...* cit., p. 25 [il corsivo è nostro].
- B. Zevi, *Saper vedere l'architettura*, Einaudi, Torino 1948 [in estratto in questo volume].

- K. Fiedler, *Der Ursprung der künstlerischenTätigkeit*, Hirzel, Leipzig 1887.
- A. Schmarsow, *Raumgestaltungs Wesen der architektonischen Schöpfung*, in «Zeitschrift für Ästhetik und allgemeine Kunstwissenschaft», n. 9, 1914, pp. 66-95. Cfr. A. Castagnaro, *August Schmarsow dalla critica d'arte contemporanea alla Raumgestaltung*, Progedit, Bari 2017.
- H. Sörgel, *Theorie der Baukunst*. I. *Architektur-Ästhetik*, Piloty&Löhle, München 1921.
- Non va peraltro accantonata la possibile influenza del testo di S. Vitale, *Elogio dell'architettura...* cit. [in estratto in questo volume]. Cfr. qui J. Leveratto, *Il senso dell'interno*.
- R. Vischer, Über das optische Formgefühl. *Ein Beitrag zur Aesthetik*, Herman Credner, Leipzig 1873.
- T. Lipps, *Ästhetik. Psychologie des Schönen und der Kunst*, Voss, Hamburg-Leipzig 1903-1906.
- G.C. Argan, *A proposito di spazio interno*, in «Metron», n. 28, 1948, pp. 20-21 [in estratto in questo volume].
- Id., voce *Interni...* cit. [in estratto in questo volume].
- Id., *A proposito di spazio interno...* cit., p. 21 [corsivi nostri].
- R. Longhi, *Giotto spazioso*, in «Paragone», n. 31, 1952, pp. 18-19.
- L. Bellosi, *La rappresentazione dello spazio*, in P. Fossati, a cura di, *Storia dell'arte italiana*. 4. *Ricerche spaziali e tecnologiche*, Einaudi, Torino 1980, p. 14.
- L. Moretti, *Strutture e sequenze di spazi*, in «Spazio», n. 7, 1952-1953, pp. 9-20 e 107-108 [in estratto in questo volume].
- Ivi, p. 10.
- Ibidem*.
- Ivi, p. 13.
- G.C. Argan, *A proposito di spazio interno...* cit., p. 21.
- A. Clementi, *Storia dell'arredamento (1850-1950)*, Società Editrice Libreria, Milano 1952.
- Id., *L'arte dell'arredamento*, Società Editrice Libreria, Milano 1954, n. ed. *Arte e tecnica dell'arredamento*, Società Editrice Libreria, Milano 1954.
- Id., *Storia dell'arredamento (1850-1950)...* cit., pp. 214, 216.
- Id., *L'arte dell'arredamento...* cit., p. 21.
- Ivi, p. 23.
- M. Praz, *Gusto neoclassico*, Sansoni, Firenze 1940.
- Id., *La casa della vita*, Mondadori, Milano 1958, n. ed. ampliata Adelphi, Milano 1979.
- [In estratto in questo volume].
- E.A. Poe, *The Philosophy of Furniture*, in «Burton's Gentleman's Magazine», May 1840, pp. 243-245 (trad. it. di E. Mazzarotto. *La filosofia dell'arredamento*, in *La filosofia della composizione ed altri saggi*, a cura di L. Koch, Guida, Napoli 1986, pp. 33-40).
- W. Benjamin, *Das Passangen Werk*, a cura di R. Tiedemann, Suhrkamp Verlag, Frankfurt am Main 1982 (trad. it. *Parigi, capitale del XIX secolo. I «passages» di Parigi*, a cura di G. Agamben, Einaudi, Torino 1986).
- M. Praz, *L'Ameublement. Psychologie et évolution de la décoration intérieure*, Tisné, Paris 1964.
- Id., *An Illustrated History of Interior Decoration...* cit.
- Per la storia editoriale si veda I. Forino, *L'arredamento come ideale di armonia e bellezza*, in «L'architettura - cronache e storia», nn. 585-586, 2004, p. 580.
- Ai *Conversation Piecès* è peraltro dedicato il volume di M. Praz, *Scene di conversazione*, U. Bozzi, Roma 1970, a sua volta ispirato al libro di S. Sitwell, *Conversation Pieces. A Survey of English Domestic Portraits and Their Painters. With Notes on the Illustrations by Michael Sevier*, B. T. Batsford, London 1936.
- M. Praz, *La filosofia dell'arredamento. I mutamenti nel gusto...* cit., p. 53.
- R. De Fusco, *Storia dell'arredamento*, UTET, Torino 1985. Un'anticipazione del volume si trova negli articoli: Id., *Per una teoria dell'arredamento*, in «Casa Vogue», n. 150, 1984, pp. 198-199 [in estratto in questo volume]; Id., *Design contro arredamento*, in «Casa Vogue», n. 151, 1984, pp. 252-253.
- Id., *Segni, storia e progetto dell'architettura*, Laterza, Roma-Bari 1973 [in estratto in questo volume].
- Id., *Introduzione*, in I. Forino, *L'interno nell'interno. Una fenomenologia dell'arredamento*, Alinea, Firenze 2001, p. 9.
- Si veda I. Forino, *Arredamento versus Architettura degli interni*, in «Op. cit. Selezione della critica d'arte contemporanea», n. 181, 2024, pp. 107-111.
- G. D'Amato, *Storia dell'arredamento*, Laterza, Roma-Bari 1992.
- Si veda Ead., *Abitare tra gli oggetti*, in «Op. cit. Selezione della critica d'arte contemporanea», n. 74, 1989, pp. 16-25 [in estratto in questo volume].
- Ead., *L'arte di arredare. La storia di un millennio attraverso gusti, ambienti, atmosfere*, Bruno Mondadori, Milano 2001.
- Cfr. p. es. A. Cornoldi, *L'architettura della casa. Sulla tipologia dello spazio domestico con un atlante di 100 abitazioni disegnate alla stessa scala*, Officina Edizioni, Roma 1988.
- A. Cornoldi, *Architettura dei luoghi domestici. Il progetto del comfort*, Jaca Book, Milano 1994.
- Ivi, p. 15.
- F. M. Grapaldo (anche come Grapaldi), *De partibus ædium*, Angelo Ugoletò, Parma 1494, 1516.
- Adriano Rebecchini, Ruggero Ragagnun, Lucio Pirotti, Gabriele Capellato, Stefano Croce e Giancarlo Perdon.
- M. Vitta, *Dell'abitare. Corpi spazi oggetti immagini*, Einaudi, Torino 2008.
- G. Ottolini, *Architettura degli interni domestici. Per una storia dell'abitare occidentale*, Cortina, Milano 2015.
- Ivi, p. 30.

Significati dell’interno

Jacopo Leveratto

Generalmente, nell’ambito della progettazione architettonica, ogni discorso di posizionamento disciplinare è di natura essenzialmente *etica*, in quanto riguarda, in primo luogo, l’esplicitazione dei compiti e dei principi metodologici di una determinata disciplina. Per l’architettura d’interni, invece, il problema è, prima ancora, di natura *ontologica*. Come se il punto, cioè, non fosse quello di definire cosa questa debba fare, ma di intendersi, volta per volta, su cosa essa realmente sia. Per cui non si tratta tanto di stabilire un quadro epistemologico di riferimento che, pur nella sua articolazione, è in realtà piuttosto consolidato¹. Quanto piuttosto di capire di cosa si parla quando ci si riferisce a un interno, di quali dimensioni debba avere o di quanto debba essere circoscritto per poter essere considerato tale. Un fatto, questo, che può ben apparire strano da un certo punto di vista, soprattutto se si tiene conto dell’opinione comune che vuole l’interno come lo spazio contenuto tra le pareti di un edificio, e in particolar modo di uno domestico². Ma che è perfettamente comprensibile dal punto di vista teorico, se si considera che, a differenza della progettazione architettonica, urbana o del paesaggio, quella degli interni non riguarda un dominio tipologico, ma uno *topologico*. Ovvero che, se le prime si occupano di specifiche categorie spaziali storicamente consolidate, la seconda ha a che fare con una dimensione del tutto differente. Una, cioè, che non implica un’idea proiettiva particolare, ma che traduce spazialmente una relazione fra diversi elementi, indipendente da specifiche di ordine geometrico e scalare³. Come a dire che la progettazione di interni, per sua stessa definizione, non si occupa né di un determinato tipo di spazio, né di una sua particolare dimensione, ma studia una specifica *condizione* spaziale. E che, quindi, se si vuole provare a capire cosa si intenda in senso progettuale per interno architettonico, occorre guardare alle invarianti e alle ricorsività metodologiche con cui, nel tempo, si è costruita questa condizione di interiorità.

Il problema in questo senso, però, è che l’evoluzione storica degli interni architettonici può essere letta secondo due archi temporali molto diversi fra loro, a seconda della prospettiva da cui li si osserva. Il primo, di più lunga durata, risale alla preistoria e si riferisce alla trasformazione consapevole dell’ambiente naturale in risposta al bisogno umano di trovare una sorta di rifugio, adattando lo spazio in cui si vive a sé e alle proprie esigenze⁴. Mentre il secondo, molto più individuato e meglio documentato, riguarda la messa in evidenza di specifici contributi progettuali distinti dall’architettura nell’opera integrata di conformazione dello spazio abitato⁵. Ce n’è poi anche un terzo, in realtà, più legato a una dimensione letteraria, che, riferendosi alla comparsa di un senso di intimità domestica, può alternativamente essere ricondotto all’affermarsi della società borghese o a un motivo protostorico dell’abitare⁶. Ma in ogni caso, da qualsiasi punto di vista le si voglia guardare, sono almeno due le posizioni teoriche sul ruolo progettuale dell’in-

terno architettonico che emergono da tutte queste letture storiche. Ovvero, una che vede in esso, non tanto una condizione posizionale opposta a un esterno, quanto la dimensione genetica dello spazio abitato e, quindi, la ragione stessa di ogni architettura. E un’altra, invece, diametralmente opposta, che lo identifica come il campo d’azione per una disciplina distinta e secondaria rispetto all’architettura, la cui specificità è quella di intervenire all’interno di un involucro preesistente, attraverso non solo un insieme di strumenti del tutto autonomo, ma anche una filosofia operativa completamente differente. Architettura o arredamento, cioè, per usare termini più consueti, secondo una dicotomia che, se in altri paesi, solo per restare solo al secolo scorso, è data sostanzialmente per assodata, in Italia, nello stesso periodo, genera una straordinaria serie di interpretazioni critiche e storiografiche, volte alternativamente a specificare il senso di quell’o, a cercare di rovesciarla in e, o addirittura a trasformarla in è.

Da un lato, per esempio, procedendo per via disgiuntiva, si può considerare *L’estetica dell’architettura* di Salvatore Vitale, in cui – in una chiara opposizione all’idealismo crociano e sulla scorta delle teorie albertiane – compare il primo esplicito richiamo in ambito nazionale al valore essenziale dello spazio interno per la morfogenesi di qualsiasi architettura⁷. Confrontandolo, dall’altro, con *La filosofia dell’arredamento* di Mario Praz, in cui l’interno, invece, è quello della casa, vista come proiezione materiale di chi la abita, e il cui senso si sostanzia in quel valore tonale, o quell’atmosfera domestica, che lui chiama *Stimmung*⁸. Allo stesso modo, si può prendere Bruno Zevi e il suo *Saper vedere l’architettura*, in cui – a partire dall’eredità di August Schmarsow e della scuola della *Einführung* – si arriva ad assumere la praticabilità interna di uno spazio come precondizione essenziale di ogni fatto architettonico⁹. Paragonandolo, a sua volta, con la voce *Interni* di Giulio Carlo Argan, il quale, dopo aver già rettificato il senso di interno proposto da Zevi con quello decisamente più complesso di «interiorità»¹⁰, si concentra definitivamente sull’idea di arredamento e sulla distinzione, anche e soprattutto in senso operativo, fra «l’arte degli interni architettonici» e «l’architettura»¹¹. Il tutto in un gioco di contrapposizioni – che tocca, fra gli altri, anche Luigi Moretti e Carlo Mollino¹² – in cui una dimensione non è mai negazione dell’altra, ma resta semplicemente ben distinta da essa, in senso tipologico, disciplinare e progettuale insieme. Almeno fino a quei primi tentativi di integrazione fra i due termini, come quello fenomenologico di Carlo De Carli e quello strutturalista di Renato De Fusco¹³, per cui le due dimensioni verranno considerate ugualmente essenziali nello strutturare lo spazio abitato, «spazio primario» o «invaso spaziale» che sia. Ponendo così le basi per quel tentativo tutto italiano con cui l’architettura degli interni, in seguito, rifiuterà ogni subalternità rispetto all’architettura della città, nell’idea che «se non esiste, né può esistere, l’architettura di esterni [...] *tutta l’architettura è di interni*»¹⁴.

Forse, però, il carattere più originale di questo approccio allo spazio interno, che può essere considerato costitutivo della cultura italiana, è proprio quello che riguarda l’identità o l’inestricabilità di architettura e arredamento. Ossia, di quell’idea che emerge chiaramente fin dal 1932 – in un articolo di Edoardo Persico successivamente rinominato *Arredamento è architettura*¹⁵ – ma che è già percepibile dalla costruzione di un binomio inscindibile fra questi due termini sancito, nel 1928, dalla nascita delle riviste «La Casa bella» e «Domus»¹⁶. Senza contare, inoltre, che il 1932 è anche l’anno della riforma delle scuole di architettura italiane, in seguito alla quale – anche grazie al contributo di Gio Ponti – il corso di Architettura degli interni, arredamento e decorazione, che fino a quel momento è incardinato nelle discipline del disegno, entra definitivamente a far parte di quelle della progettazione architettonica¹⁷. Dando così forma a un inquadramento disciplinare che, in seguito, si adatterà perfettamente a descrivere l’atteggiamento culturale di una generazione di «maestri» d’interni, come Franco Albini o Carlo Scarpa, che rivendicherà sempre il proprio ruolo di architetti a tutto tondo, rifiutando l’associazione con gli *ensemblier* francesi o con i *decorator* inglesi e americani¹⁸. E aprendo inoltre la strada a un’altra generazione di studiosi, come Filippo Alison, Adriano Cornoldi e Gianni Ottolini, che ne consoliderà i presupposti teorici, costruendo le basi per la ricerca accademica e applicata¹⁹. Questa, in altre parole, è la tradizione da cui nasce l’idea di una posizione culturale che «non è mai stata, né vuole costituirsi ... [come] autonoma [...] [ma che] è l’architettura stessa, vista per comodità di analisi *dall’interno*»²⁰. Comprendendo sempre, però, all’interno di questa visione, quell’intero organismo arredativo da cui, proprio per completezza di analisi, non può mai essere disgiunta. In quanto essa nasce comunque dalla consapevolezza che, dal punto di vista progettuale, il problema fondamentale degli interni «non è quello della definizione degli spazi, ma piuttosto quello dell’adattamento degli spazi alle esigenze della vita»²¹. E quindi, in altre parole, di trasformare uno spazio in un luogo *abitabile*²².

Cosa questo significhi dal punto di vista pratico, poi, non è sempre facile dirlo, visto che, a seconda che la si osservi dal punto di vista della decorazione, del design o dell’architettura d’interni, la ricerca dell’abitabilità può essere considerata come la possibilità di riflettere ed esprimere la personalità di chi abita un certo spazio, quella di adattarlo a nuove esigenze simboliche e funzionali, o semplicemente come l’intrinseca capacità accogliente di un interno architettonico. Comunque la si interpreti, però, non si può ignorare il fatto che per la cultura italiana essa rappresenti l’obiettivo primario e il principale elemento caratterizzante della progettazione d’interni. E che, di conseguenza, il progetto d’interni, al di là del suo grado di integrazione con quello architettonico, viene sempre considerato in questo ambito come una forma di ricerca sui mezzi attraverso cui queste due dimensioni, l’architettura e l’abitare, possono arrivare a un compromesso. Come a dire che, se il suo oggetto non è solo la definizione di un semplice spazio ma quella di una specie di interfaccia fra il puro dato posizionale di un ambiente e la reale possibilità di abitarlo, la sua qualità si misura dalla capacità di aderire o adattarsi sia allo spazio che intende trasformare, sia alla vita di chi lo abita, costruendo una connessione significativa fra i due. Motivo per cui la progettazione d’interni, quando intesa secondo questa precisa ottica culturale, può essere considerata come un patrimonio di pratiche, processi e strumenti sull’adattabilità, che è in grado di offrire, se non proprio un orizzonte metodologico concluso, una serie di principi capaci di definire un approccio operativo all’abitabilità. E quindi una specie di filosofia d’azione che, grazie alla sua natura topologica, non è limitata a un tipo specifico o a un’unica scala, ma è aperta a differenti contaminazioni e ibridazioni di natura disciplinare.

- Cfr. G. Postiglione, *Interni. Metodi, azioni, tattiche (della ricerca)*, LetteraVenti-due, Siracusa 2012.
- P. Cecere, *L’interno architettonico*, in A. Bossi, P. Cecere, *La qualità oikogena dello spazio. Contributo alla comprensione dell’interno architettonico*, Edizioni Progetca, Napoli 2015, p. 66.
- Sotto il profilo spaziale, il termine interno, così come anche quello di esterno, rappresenta una delle categorie fondamentali studiate dalla topologia, una parte della matematica che studia le proprietà qualitative figure geometriche che rimangono invariate quando le figure sono sottoposte a trasformazioni continue così profonde da perdere tutte le loro qualità metriche e proiettive. Cfr. J. Leveratto, *Dall’interno. Verso un approccio multiscalare all’abitabilità*, LetteraVenti-due, Siracusa 2018, p. 16.
- Cfr. E. Camesasca, a cura di, *Storia della casa*, Rizzoli, Milano 1968; L. Cosenza, *Storia dell’abitazione*, Vangelista, Milano 1974.
- Cfr. G. Marangoni, *Storia dell’arredamento*, Editrice Libraria, Milano 1935; R. De Fusco, *Storia dell’arredamento*, UTET, Torino 1985.
- Cfr. D. Baroni, *Interiors*, in «Ottagono», n. 54, 1979, pp. 30-39; I. Forino, *Interno e interiorità*, in «Op. cit. Selezione della critica d’arte contemporanea», n. 102, 1998, pp. 18-27 [in estratto in questo volume].
- S. Vitale, *L’estetica dell’architettura. Saggio sullo sviluppo dello spirito costruttivo*, Laterza, Bari 1928, pp. 21-32 [in estratto in questo volume].
- M. Praz, *La Filosofia dell’arredamento*, Documento, Librario Editore, Roma 1945 [in estratto in questo volume].
- B. Zevi, *Saper vedere l’architettura*, Einaudi, Torino, 1948, pp. 22-32 [in estratto in questo volume]. Per una trattazione completa sulla concezione spaziale dell’architettura, si veda Id., *Architectura in nuce*, Sansoni, Firenze 1979.
- G.C. Argan, *A proposito di spazio interno*, in «*Metron*», n. 28, 1948, pp. 20-21 [in estratto in questo volume].
- Id., *Interni*, in *Enciclopedia Universale dell’Arte*, Istituto per la Collaborazione Culturale, Venezia-Roma, Sansoni, Firenze 1959, vol. VII, coll. 580-587 [in estratto in questo volume].
- Cfr. L. Moretti, *Strutture e sequenze di spazi*, in «Spazio», n. 7, 1953, pp. 9-20 [in estratto in questo volume]; 107-108; C. Mollino, *Utopie e ambientazione*, in «Domus», nn. 237-238, 1949, pp. 14-19 e 20-25 [in estratto in questo volume].
- Cfr. C. De Carli, *Contro la realtà finta*, in «*Interni*», n. 1, 1967, pp. 2-5 [in estratto in questo volume]; R. De Fusco, *Segni storia e progetto dell’architettura*, Laterza, Roma-Bari 1973, pp. 30-36 [in estratto in questo volume].
- G. Ottolini, *Forma e significato in architettura*, Laterza, Roma-Bari 1996, p. 16 [in estratto in questo volume].
- E. Persico, *Una mostra a Milano*, in «La Casa bella», n. 57, 1932, pp. 25-31 [in estratto in questo volume].
- I rispettivi direttori, all’epoca della nascita, sono Guido Marangoni e Gio Ponti, il quale dirige anche la rivista «lo Stile, nella casa e nell’arredamento» dal 1941 al 1947.
- Il 1936, infatti, è l’anno del primo concorso nazionale, dopo la riforma universitaria del 1932, per l’assegnazione della cattedra di Architettura degli interni, arredamento e decorazione, vinto a Torino da Vittorio Ballio Morpurgo, a Milano da Gio Ponti e a Firenze da Giovanni Michelucci.
- Un’efficace ricostruzione di questa storia può essere letta in I. Forino, *Many Voices, One Story. Interiors through Italian Eyes*, in «Interiors», vol. 1, n. 3, 2010, pp. 177-196.
- Per una panoramica in tal senso, si vedano i saggi in A. Cornoldi, a cura di, *Architettura degli interni*, Il Poligrafo, Padova 2005.
- G. Rosa, *L’architettura degli interni*, Officina Edizioni, Roma 1999, p. 10 [in estratto in questo volume].
- G.C. Argan, *Interni...* cit., p. 580.
- A. Bossi, P. Cecere, *La qualità oikogena dello spazio...* cit., *passim*.

Salvatore Vitale

L'architettura e le arti

1928

La poesia e la musica vivono e rivivono nello Spirito e per mezzo dello Spirito, poiché in esse è, appunto, lo Spirito che comunica con se stesso, e questa comunicazione avviene nella poesia per via di immagini, nella musica per via di accordi¹. [...]

Sono, quindi, la musica e la poesia, arti veramente immateriali, non reali, in certo senso, perché la realtà è unione di Spirito e di materia, quale si realizza, appunto, compiutamente nell'architettura. L'opera architettonica si distacca, infatti, dallo Spirito che l'ha creata, assume una sua precisa realtà obbiettiva, vive nello spazio, cioè nell'estensione reale e sensibile, di cui la memoria è soltanto una proiezione nel piano del tempo. Come tale essa si impone, con questa sua realtà solida e quadrata, allo Spirito che la conosce e l'ammira, e riesce, in certo modo, a vincere il tempo, a vivere una sua vita extra-temporale, che ha, almeno di fronte all'effimera vita delle generazioni umane, quasi l'apparenza dell'eterno. Perciò il sentimento che noi proviamo di fronte alle grandi opere d'architettura su cui i secoli hanno lasciato la loro grigia traccia non è soltanto un sentimento estetico, ma contiene, commisto in sé, qualche cosa di più profondo senso quasi metafisico destato in noi dalla rivelazione improvvisa di una realtà misteriosa e impassibile, che ci trascende, ci umilia e ci atterra. [...]

E perciò sembra, a questa sensibilità moderna, arte meno degna l'architettura, che mal si presta ad essere corretta di volta in volta, ad essere rinnovata continuamente, a venire interpretata nel tempo e realizzata secondo lo stato d'animo del momento. Rammentiamo qui [...] Federico Amiel e la sua nota definizione del paesaggio: *Uno stato d'animo*². E rammeniamo, anche, Ugo Foscolo, il primo uomo veramente moderno del secolo decimonono, che nella sua *Ragion poetica* del carme *Le Grazie* chiama l'architettura «la sciaguratissima delle arti, appunto per ché è la più confinata e costretta a rimanersi tal quale»³. Ma in questo, invece, consiste, per noi, la forza, la dignità e la potenza dell'architettura, in questa sua unione in-

tima di Spirito e materia per cui essa è capace di realizzarsi nell'opera d'arte, interamente e compiutamente, una volta per sempre nei secoli; in questa sua realtà obbiettiva per cui essa si distacca dallo Spirito che l'ha creata, assumendo una sua propria personalità ed autonomia di vita. [...]

Delle altre arti, più vicine ed affini all'architettura sono, certo, la pittura e la scultura, ma anche di fronte ad esse il carattere differenziale dell'architettura come *costruzione nella realtà* si appalesa fondamentale. La pittura e la scultura hanno, infatti, entrambe il carattere della *imitazione*, «hanno dinanzi» – come dice Francesco Algarotti nel suo *Saggio sull'architettura* – «il bello esemplificato. Non hanno, in certa maniera, che ad aprire gli occhi, contemplare gli oggetti che sono loro d'attorno, e sopra quelli formare un sistema d'imitazione. L'architettura, al contrario, dee levarsi in alto coll'intelletto, e derivare un sistema di imitazione dalle idee delle cose più universali e più lontane dalla vista dell'uomo; e quasi che con giusta ragione dir si potrebbe che tra le arti ella tiene quel luogo che tiene tra le scienze la metafisica»⁴.

Nella pittura e nella scultura, insomma, l'artista imita la realtà che è già nella Natura, sia pure idealizzandola, ma nell'architettura, invece, crea una realtà nuova che non si trova nella Natura, e questa realtà nuova non viene soltanto adombrata e simboleggiata per mezzo di immagini e di fantasmi ideali, come nella musica e nella poesia, ma viene completamente attuata e realizzata per mezzo di costruzioni spaziali e materiali che si distaccano, nel loro complesso, da tutti i modelli esistenti nella Natura. [...] L'architettura, così, trascende la stessa Natura, e, come tale, supera ed unifica in una più alta concezione estetica, che solo essa rende possibile, le due tesi opposte, quella del Lessing dell'Arte ridotta a pura Natura, e l'altra del Goethe della trasfigurazione della Natura nell'Arte⁵. [...]

La pittura e la scultura vivono, senza dubbio, nello spazio, ed anche in ciò esse possono considerarsi più affini all'archi-

mente musicale» (Vitale, *L'estetica dell'architettura e altri scritti*... cit., p. 81). Per cui, per iniziare a trattare di un'estetica particolare di natura architettonica, con le implicazioni materiali che questa comporta, egli inizia col prendere le distanze da una concezione di «scienza dell'eterno divenire delle innumerevoli forme» che in Benedetto Croce e Henri Bergson – per motivi diversi – ha i suoi primi riferimenti. Cfr. G. Sorel, *Sur les applications de la psycho-physique*, in «Revue Philosophique de la France et de l'Étranger», n. 22, 1886, pp. 363-375; B. Croce, *Estetica come scienza dell'espressione e linguistica generale*, Sandron, Palermo 1902; H. Bergson, *L'Évolution créatrice*, Alcan, Paris 1907.

2. Cfr. H.F. Amiel, *Octobre 1852*, in Id., *Fragments d'un Journal Intime*, Sandoz et Thuillier, Paris, 1883, s.p.

3. U. Foscolo, *Le Grazie*, pubblicato solo postumo in Id., *Poesie (Opere edite e postume*, vol. IX), Le Monnier, Firenze 1856, p. 211.

4. F. Algarotti, *Saggio sopra l'architettura e sulla pittura* (1756), in Id., *Opere del conte Algarotti. Edizione novissima*, Carlo Palese, Venezia 1791, tomo II, p. 7.

5. Con tutta probabilità, qui Vitale si riferisce al *Laocoonte* di Gotthold Ephraim Lessing e al *Winckelmann* di Johann Wolfgang von Goethe. Cfr. G.E. Lessing, *La-okoon, oder über die Grenzen der Malherey* in *Poesie*, Christian Friedrich Voß, Berlin 1766; J.W. von Goethe, *Winckelmann und sein Jahrhundert*, in Id., *Goethe's*

tettura della poesia e della musica. Ma si tratta di uno spazio convenzionale, artificiale, che adombra ma non abbraccia interamente la realtà. La pittura ha, infatti, uno spazio a due dimensioni, il piano, e la realtà tridimensionale è simulata collo sforzo della tecnica, col giuoco delle ombre e colle risorse sapienti della prospettiva. La scultura, è vero, vive anch'essa, come l'architettura, nello spazio a tre dimensioni, ma, a ben vedere, questo spazio, in ultima analisi, ha carattere soltanto superficiale, e può ridursi anch'esso, agevolmente, al piano. Possiamo dire, in certo senso, che la scultura gira intorno alla realtà, ma non è mai capace di abbracciarla interamente. [...]

Una statua è, in fondo, una superficie multipla, un poliedro; essa vive, sì, nello spazio, ma questo spazio le rimane esterno, non è contenuto in essa. Il rapporto tra forma e contenuto si inverte, e la statua ci appare, quasi, come qualche cosa che riceva la sua forma dallo spazio esterno, e non, invece, come qualche cosa che dia forma allo spazio interno da essa circoscritto. La natura tridimensionale dell'opera scultorea è, così, soltanto apparente, ed in questo si rivela, insieme col suo carattere astratto e irreale, anche quel carattere di elemento decorativo ed accessorio dell'architettura che presenta, non dico la cariatide, il fregio, il capitello, elementi architettonici per definizione, ma la stessa statua, il gruppo monumentale stesso, che hanno bisogno, per vivere realmente come opera d'arte, dello spazio circostante adatto, di un ambiente capace di dar loro quella realtà che per se stessi non hanno. [...]

Nell'architettura, invece, lo spazio non è soltanto esterno, ma anche, e soprattutto, interno, non è utilizzato in uno solo dei suoi rapporti, come semplice superficie, ma nel complesso delle sue relazioni costitutive, come volume e come massa; possiamo anzi, in certo senso, dire che nell'architettura lo spazio, pur mantenendo il suo carattere essenziale di pura estensione, cioè, in fondo, di vuoto, riesce, in qualche modo, ad acquistare una parvenza corporea ed a solidificarsi; l'opera architettonica, insomma, non è soltanto qualche cosa che vive nello spazio, ma anche qualche cosa che fa vivere lo spazio in se stessa. In essa la forma ha un contenuto spaziale suo proprio, e diversamente da quello che avviene nella pittura e nella scultura, dove lo spazio è ordinato soltanto in funzione del piano, nell'architettura *tutto* lo spazio è ordinato nei suoi rapporti di *dentro e fuori*, in tutto il complesso della sua capacità estensiva. Più ancora, rammentando la frase di Leon Battista Alberti nel libro nono della sua *Architectura*, essere, cioè, l'edificio «quasi come un animale»⁶, possiamo dire che, similmente a quanto avviene negli organismi biologici, anche nell'opera architettonica la forma agisce dall'interno verso l'esterno, come una vera *entelechia*, modellando l'edificio secondo una legge intima ed unitaria che dà a tutta la costruzione carattere personale ed individuale di cosa effettivamente viva e reale⁷. L'edificio non è, infatti, costruito per la facciata, ma questa è

il coronamento finale, come opera di bellezza, dello scopo a cui l'edificio stesso risponde. E, del resto, nella facciata non vi è soltanto, sotto il rapporto spaziale, quel semplice giuoco di luci e di ombre che si trova nella pittura, o di piani e superfici che si trova nella scultura, ma vi è ancora un più complicato giuoco di masse e di volumi, quel ritmo di vuoti e di pieni che fa sì che la facciata non si presenti come una semplice risorsa scenografica, ma ci faccia sentire, dietro di essa, la vita profonda e complessa del palazzo o del tempio.

Elementi materiali e spaziali, questi, che si traducono in elementi di vita spirituale. In un libro assai suggestivo, che ci occorrerà citare [...], *Eupalinos ou l'architecte*, Paul Valéry fa dire a Socrate, in colloquio con Fedro nel pallido soggiorno dei morti: «*Une peinture, cher Phèdre, ne couvre qu'une surface, comme un tableau ou un mur; et là, elle feint des objets ou des personnages. La statuaire, même, n'orne jamais qu'une portion de notre vue. Mais un temple, joint à ses abords, ou bien l'intérieur de ce temple, forme pour nous une sorte de grandeur complète dans laquelle nous vivons... Nous sommes, nous nous mouvons, nous vivons alors dans l'œuvre de l'homme!*»⁸. Quando io ammiro, infatti, un bel quadro o una bella statua, li sento sempre fuori di me, come qualche cosa di estraneo, a cui io posso unirmi soltanto in un rapimento quasi mistico di contemplazione estetica; ma quando io mi trovo, invece, nel mezzo della sala del Maggior Consiglio nel Palazzo Ducale di Venezia, o nel centro della crociera di San Pietro in Roma, sotto la cupola di Michelangelo, io vivo realmente in essa, nella sala o nel tempio, sento me stesso confuso in quella realtà; non è più qualche cosa che mi sta di fronte, e da cui io mi sento separato, ma è, invece, qualche cosa che mi circonda da tutte le parti, in cui io sono vivo e mi muovo.

Lo spazio che mi separa dall'opera pittorica o scultorea, mi unisce, invece, all'opera architettonica; più ancora, mi comprende in sé attraverso di essa e per mezzo di essa⁹. È, insomma, il concetto di spazio, come realtà sensibile, che ci rivela l'architettura, così come la musica ci rivela la realtà del tempo. Ma l'architettura ci dà ancora e in più quello che la musica, nel suo fuggitivo e continuo divenire, è incapace di darci, l'immagine stessa di un Universo ordinato, stabile e divinamente impassibile, che si impone al nostro spirito mutevole e inquieto, nelle linee solenni e definitive del marmo e della pietra.

[Salvatore Vitale, L'estetica dell'architettura. Saggio sullo sviluppo dello spirito costruttivo, Laterza, Bari 1928, pp. 21-32]

che una parte del nostro campo visivo. Ma un tempio, insieme ai suoi dintorni, oppure l'interno stesso del tempio, costituisce per noi una sorta di grandezza compiuta nella quale viviamo... Noi siamo, ci muoviamo, viviamo allora dentro l'opera dell'uomo!». P. Valéry, *Eupalinos ou l'architecte* (1921), in Id., *Eupalinos, L'Âme et la Danse, Dialogue de l'Arbre*, Gallimard, Paris 1944, pp. 32-33 [T.d.C.]. 9. Anche in questo caso è da notare l'originalità di tali posizioni rispetto a un dibattito, quello italiano, per cui diventano assolutamente centrali solo vent'anni dopo. Ma è anche interessante rilevare una notevole vicinanza – inconsapevole o non dichiarata – con il concetto di *Raumgefühl*, coniato inizialmente da Oswald Spengler (cfr. *Der Untergang des Abendlandes*, vol. I *Form und Wirklichkeit*, C.H. Beck, München 1918, pp. 650-670) e poi ulteriormente sviluppato dallo storico dell'arte August Schmarsow nel 1894, per indicare il senso del corpo all'interno di uno spazio architettonico che lo contiene e lo abbraccia (cfr. A. Schmarsow, *Das Wesen der architektonischen Schöpfung*, Hiersemann, Leipzig 1894). Su questo tema – e più in generale sulle influenze della cosiddetta scuola della *Einführung* – si veda il commento all'opera di Bruno Zevi presente in questa sezione.

[JL]

Werke. Vollständige Ausgabe letzter Hand, Band 38, Cotta, Stuttgart und Tübingen 1805.

6. L.B. Alberti, *Della architettura (De re aedificatoria)*, Libro IX, Cap. V (trad. it. di C. Bartoli, Leonardo Torrentino, Mondovi 1565, p. 216).

7. Come nota Renato De Fusco nella prefazione all'edizione critica curata da Cettina Lenza, «è questo [...] il punto più alto della teoria architettonica di Salvatore Vitale, specie in un ambiente dove ancora si discuteva se la decorazione fosse parte integrante dell'architettura o fattore aggiunto per il suo abbellimento, se le fabbriche dovessero essere espressione dell'architetto oppure del contesto socio-politico» (in Vitale, *L'estetica dell'architettura e altri scritti*... cit., p. 9). E non è difficile trovare in queste parole, oltre a un riferimento diretto per il lavoro di Persico, anche un antecedente autoctono delle successive teorie zeviane (cfr. B. Zevi, *Lo spazio protagonista dell'architettura*, in Id., *Saper vedere l'architettura*, Einaudi, Torino 1948, pp. 21-33) [in estratto in questo volume]. «Tuttavia», come rileva Lenza, «Vitale non sviluppa in sede critica la precoce e promettente lettura in chiave di spazio interno», essendo in realtà interessato ad altro (in Vitale, *L'estetica dell'architettura e altri scritti*... cit., p. 28).

8. «Un dipinto, caro Fedro, non ricopre che una superficie, come un quadro o un muro; e lì, finge oggetti o personaggi. Anche la scultura, in fondo, non orna mai

Mario Praz

La filosofia dell’Arredamento 1945

Come in ogni altro campo, così per l’arredamento gli uomini si dividono in due classi, anzi addirittura in due razze, direbbe Charles Lamb. Come ci sono i belli e i brutti, i buoni e i cattivi, gli statici e i dinamici, gli allegri e i melanconici, i loquaci e i taciturni, i prodighi e gli avari, e infinite sfumature intermedie, e le più strambe combinazioni di opposti. Per il Lamb tutte le più svariate classificazioni si ridurrebbero alla diversità originaria di «uomini che pigliano a prestito e uomini che danno in prestito»¹. Io mi azzarderei a proporre una distinzione originaria ancor più fondamentale: uomini che tengono alla casa e uomini che non ci tengono affatto. Naturalmente, anche qui, le solite sfumature intermedie: uomini che ci tengono un poco, o così così, o in certe fasi soltanto della loro vita: uomini che mostrano qualche interesse pei mobili solo quando metton su casa pel matrimonio, e una volta fatta quella spesaccia, non se ne occupan più (e forse costoro, inorridiamo a pensarci, son la maggioranza). Vi sono alcuni del tutto insensibili a ciò che li circonda, altri che si adattano, e magari provan gusto a vivere in ambienti che i più giudicherebbero intollerabili. Confesso che mi riesce estremamente difficile capire l’animo degli uomini incuranti delle cose e della casa. Ciascuno di noi vede i suoi simili sotto specie di qualche idiosincrasia [...]. Io avvicino ogni giorno dei miei simili che non si curano affatto di ciò che li circonda; e debbo dire che quella simpatia che posso sentire per essi subisce una dura prova allorché scopro quella loro particolarità. «Egli non ama la casa», è, nel mio vocabolario, una constatazione altrettanto grave e definitiva quanto sarebbe, nel vocabolario d’un moralista, una deficienza essenziale del senso etico riscontrata in un suo simile. Se mi dicessero: «Bada, quel tale è un baro», non batterei ciglio, ma mi è capitato di sentirmi cangiar di colore vedendo per la prima volta nel suo ambiente il compagno che frequentavo da anni. [...] L’uomo che non ha senso della casa e che non si sente commuovere dall’armonia dei begli arredi è per me, come per [William] Shakespeare co-

lui che è sprovvisto di senso musicale, nato pel tradimento, per gl’inganni, per le rapine. I moti del suo animo son foschi come la notte, i suoi appetiti neri come l'Erebo. Non fidarsi d’un uomo siffatto! [...]

Molti mi rimprovereranno di giudicare così gli uomini da un dato esterno e accessorio, e mi ricorderanno che come l'abito non fa il monaco, così la casa non descrive affatto l'uomo che ci vive dentro. Vorrei piuttosto applicare un altro celebre detto: lo stile è l'uomo. La casa è l'uomo, *tel le logis, tel le maître* – ovvero «dimmi come abiti e ti dirò chi sei»²: la casa è l'uomo, anche quando si può appena dire che casa ci sia, e penso a tutti coloro che vivono in stanze d'albergo o d'affitto per anni, e, potendo cambiare, non cambiano, ma si accoccolano con assoluta indifferenza nell'angolo «dove fortuna li balestra». Il modo di reagire all'ambiente è per me un indice assai più sicuro del vestito che l'uomo indossa. [...]

Questo, e non altro, è, nella sua ragione più profonda, la casa: una proiezione dell’io; e l’arredamento non è che una forma indiretta di culto dell’io³. Il tipo di contemplativo che è l'amatore della casa bella si definirebbe propriamente: un narcisista. In qualche misura questo narcisismo è comune a tutti gli uomini, ché ben pochi son coloro che limitano la casa al rigidamente utilitario, e non cercano di adornarla. Ma che la cura della casa diventi un vero e proprio culto, e il narcisismo è patente, marchiano. E sorprende che di ciò non sembri rendersi conto del tutto quel sottile analista e narcisista che fu Edmond de Goncourt, che fa precedere quel poema dell’arredamento che è *La Maison d’un artiste* da considerazioni in cui vede nell’interesse pei mobili e pei ninnoi un surrogato dell’amore per la donna: *«l’intérêt de l’homme, s’en allant de l'être charmant, se reportait en grande partie sur les jolis objets inanimés dont la passion revêt un peu de la nature et du caractère de l’amour»*⁴.

Un narcisista per eccellenza, Robert de Montesquiou, l’ha detto: un appartamento è «uno stato d’animo»⁵. «I mobili sono

cia, infatti, quel progetto per *La Comédie humaine* che Honoré de Balzac – citato da Praz – dedica significativamente nel suo primo capitolo al naturalista lamarkiano Geoffroy Saint-Hilaire, per manifestare la propria adesione al principio secondo cui gli uomini, come gli altri animali, si diversificano funzionalmente a seconda dell’ambiente in cui vivono. Cfr. H. de Balzac, *Le Père Goriot*, Edmond Werdet, Paris 1834.

3. Qui Praz, rispetto al precedente di Salvatore Vitale presente in questo volume, introduce una lettura tematica molto differente ed estremamente netta nei suoi contorni, di cui sarà in qualche modo iniziatore. L’interno a cui lui guarda, infatti, non è il generico spazio generatore del fatto architettonico, ma quell’ambito domestico, materializzato dal sistema arredativo, che riflette la personalità e il modo di vivere di chi vi abita. Una lettura, questa, che non è solo dettata dall’interesse personale dell’autore, ma che può anche essere ricondotta a una precisa interpretazione storica che vede la nascita della progettazione di interni propriamente detta (cfr. C. Percier, P.F.L. Fontaine, *Recueil de décoration intérieure concernant tout ce qui rapporte à l'ameublement*, Paris 1801; T. Hope, *Household Furniture and Interior Decoration*, Longman, Hurst, Rees and Orme, London 1807) coincidere con l’affermazione della cultura borghese e con la sua tendenza a circoscrivere l’esperienza dell’abitare all’interno della sola sfera do-

i miei sentimenti», avrebbe egli potuto dire, facendo suo un famoso passo di Byron: «Non sono i monti, ma l’anima; e i cieli, perché di me e della mia anima, com’io di essi?»⁶ [...]

È stato detto che a quel modo che il corpo, secondo la filosofia di [Emanuel] Swedenborg⁷, altro non è che una proiezione, un’espansione dell’anima, così per l’anima la casa dov’ella abita non è altro che un’espansione del proprio corpo; che per un’anima amante dell’ordine, e tesaurizzatrice dell’esperienza, si stabiliscono innumerevoli affinità delicate fra essa e le cose della sua dimora esteriore, sicché infine non v’è più distinzione alcuna per lei tra il di fuori e il di dentro, e gli aspetti circostanti (come la luce che a una cert’ora raggiunge insensibilmente un certo quadro o un certo spazio sul muro, il profumo dei fiori che s’esala presso una certa finestra) divengono per lei non tanto oggetti apprendibili, quanto essi medesimi poteri d'apprensione e tramite a cose al di là [...]. Così l’ambiente diviene qualcosa di più d’un mero specchio dell’anima; è anzi un potenziamento dell’anima, o, se si vuol seguire l’immagine dello specchio, un gioco di specchi, per cui s’aprono prospettive infinite, profondità di riflessioni moltiplicate e identiche⁸. [...]

L’ambiente diviene un museo dell’anima, un archivio delle sue esperienze; essa vi rilegge la propria storia, è perennemente conscia di sé; l’ambiente è la sua cassa armonica dove, e costì soltanto, le sue corde rendono la loro autentica vibrazione. E come molti mobili sono calchi del corpo umano, forme vuote per accoglierlo – la sedia, la poltrona, il sofà sue basi, il letto un astuccio, la scrivania con l’incavo per contenere le ginocchia un altro astuccio, lo specchio una maschera che attende il volto umano per animarsi, e anche in quei mobili in cui è meno evidente l’integrazione con la controparte umana (come l’armadio, il cassetto) pur domina una simmetria che è la stessa di quella del corpo umano, sicché le maniglie e le borchie si fan riscontro come gli occhi e gli orecchi nel capo – così tutto l’ambiente finisce per diventare un calco dell’anima, l’involucro senza il quale l’anima si sentirebbe come una chiocciola priva della sua conchiglia⁹. Le forme antropomorfiche e teriomorfiche così frequenti nei mobili non sono che indici e promemoria della loro partecipazione alla vita dell’uomo; l’antichissima zampa di leone conserva ancora qualche vestigio del primitivo significato sacrale, che era di trasfondere la sua virtù, la sua forza, nella persona che sedeva sulla seggiola così sostenuta; poiché il senso ultimo d’un armonioso arredamento, come s’è ora accennato, è sì di rispecchiare l’uomo, ma di rispecchiarlo nella sua essenza ideale: è una esaltazione dell’io.

Per questo, forse più ancora della pittura, della scultura, e perfino dell’architettura, il mobilio rivela lo spirito di un’epoca, e nulla quanto una mostra retrospettiva di stanze arredate secondo una successione cronologica ci dichiara di primo acchito il vario carattere dei loro occupanti. O anche la loro mancanza di carattere. [...]

La casa di Mario Praz, in viale Mazzini 10, a Roma, nel 1945, con la sua collezione di stoffe, dipinti, mobili, libri, e stampe.

mestica. Come scrive Walter Benjamin, infatti, è «sotto Luigi Filippo [che] l’uomo privato fa il suo ingresso sulla scena storica»; e «per il privato lo spazio vitale [...] si costituisce nell’*intérieur*». W. Benjamin, *Das Passagen-Werk*, Suhrkamp Verlag, Frankfurt 1982 (trad. it. *I passages*) di Parigi, Einaudi, Torino 2002, p. 152). 4. «L’interesse dell’uomo, allontanandosi dall’essere affascinante, si riversava in gran parte sui graziosi oggetti inanimati, ai quali la passione conferisce qualcosa della natura e del carattere dell’amore». E. de Goncourt, *Journaux intimes*, in Id., *Pages d’un Journal (1891-1898)*, Charpentier, Paris 1898, p. 23 [T.d.C.]. Sulla relazione fra Praz e Goncourt, si vedano anche I. Forino, *Living in “The Sense of the Past”. Solipsistic Impulses in the Domesticscapes of Edmond de Goncourt and Mario Praz*, in «Interiors», n. 2, 2011, pp 7-26; Id., *Back to the self. The interiorized intérieur of Edmond De Goncourt and Mario PraziRitorno all’io. L’intérieur interiorizzato di Edmond De Goncourt e Mario Praz*, in «Between», n. 28, 2024, pp. 137-159. 5. R. de Montesquiou, *Philosophie de l'ameublement*, s.l. (Francia), s.d. 6. G.G. Byron, *Childe Harold’s Pilgrimage*, Canto III, stanza LXXV, in Id. *Childe Harold’s Pilgrimage*. A Romaunt, John Murray, London 1818. 7. Cfr. E. Swedenborg, *De Commercio Animæ et Corporis (Regarding the Interaction between Soul and Body)*, London 1769.

Poiché va da sé, è insito nella natura stessa della cosa – il fondamentale narcisismo dell’arredamento – che il possesso ne sia parte integrante. L’iscrizione che si legge sulla facciata della casa di [Gioachino] Rossini nella Strada Maggiore di Bologna, *Non domo dominus, sed domino domus*, prospetta un’antitesi che pel vero amator della casa non esiste. La casa è per il padrone, e il padrone è per la casa; ecco una sintesi che non figura nei trattati di filosofia, poiché i filosofi appartengono di solito a quella razza d'uomini che non tiene alla casa. La casa essendo un'espressione, un'espansione dell’io, essendo non solo un articolato sistema di convenienze, ma quel mondo intimo in cui piace all’io di rispecchiarsi quotidianamente, ne consegue come primo corollario il possesso. La casa è la sfera d’influenza, lo spazio vitale, il feudo, il dominio, l’allodio, e qualunque altra formula sia piaciuto a legulei e politici di coniare, per significare il fatto che nel linguaggio rudimentale del fanciullo si esprime con un petulante: «È mio!». [...]

Onde l’amore della casa non può soddisfarsi in un arredamento altrui; *il più sontuoso* degli ambienti non soddisferebbe quel bisogno, per chi lo sente, se egli sapesse che le cose circostanti non sono sue, che egli non è che un ospite di passaggio. *Parva sed apta mihi...* è un’iscrizione degna del gran buon senso dell’Ariosto. Così, per una sottile e inevitabile transizione, colui che tiene alla propria casa può facilmente diventare un collezionista. [...]

Il vero amatore d’arredi non è padrone per la comodità dei suoi amici, e neanche per il loro stupore. Non è senza riluttanza e fastidio che egli acconsente a fare il *tour du propriétaire* pei visitatori. Erra chi crede che egli non viva che per questo. Egli non vuole la casa bella per ospitarvi gli altri, o per gonfiarsi della loro ammirazione. Narciso non sa che farsi dell’ammirazione delle ninfe. È un contemplativo solitario e piuttosto melanconico¹. [...]

Gallerie, chiese, celebri punti di vista, paesaggi immortali dai poeti, sì, a tutto questo son tutt’altro che indifferente; ma per le case ho un debole, in esse non solo mi sento più a contatto col passato, ma la stessa disposizione degli arredi agisce su di me come un incanto. L’odore dei mobili, della cera dei pavimenti, delle stanze antiche, mi è altrettanto grato quanto e forse più del profumo dei prati primaverili; e tra i miei mobili mi è particolarmente cara una piccola toletta Restaurazione di cedro odorifero che nella quiete effonde il suo lieve sentore a folate rare, che occorre cercare mettendosi al punto giusto come per vedere un quadro.

E ho un debole per gli acquerelli di interni come se ne dipinsero tanti soprattutto nella prima metà dell’Ottocento, pazienti opere di artisti minori e di dilettanti, che han riprodotto ogni mobile e ogni suppellettile, ogni minuzia dei tappeti e delle cortine, e il senso delle luci e delle ombre nella stanza¹⁰. [...]

Per inferiori che siano in potenza evocativa le descrizioni scritte alle immagini dipinte, non è senza diletto che si scorrono. Anch'esse, come i quadretti d'interni, permettono di penetrare nell'intimità delle case altrui senza muoversi dalla propria poltrona. Di certe opere minori di [Honoré de] Balzac non si ricordano che pagine come quella in *Un début dans la vie* dov'è descritto il padiglione di Madame Moreau¹¹. [...]

L'inventario di Balzac manca tuttavia di quella esattezza che soltanto può rendere tangibili le cose. [...]

E cos'è che manca nella descrizione di Balzac [...]? Non c'è che una parola per dirlo, e questa parola è nordica, come nordico è in origine il sentimento che esprime: *Stimmung*¹². Poiché il senso dell'interno è nato in tempi relativamente vicini a noi. Altra cosa è l'amore degli oggetti preziosi, che è sempre esistito, fino a giungere a quel vertice di raffinamento che preoccupava [...] Cicerone, altro è compiacersi, come il ricco di cui parla Orazio, d'una casa splendente d'avorio e di un aureo lacunare e di architravi di marmo dell'Imetto imposti a colonne tagliate nell'ultima Africa¹³, altro è questo gusto della sontuosità degli arredi, dal senso d'intimità della casa, della casa concepita come specchio dell'anima, della casa come stato d'animo, che è scoperta moderna, come quella del paesaggio nel senso in cui oggi s'intende, e in cui certo non s'intendeva al tempo d'Orazio, pel quale le delizie della vita rustica consistevano nelle faccende rurali, accompagnate, se mai, da quel sentimento di religiosità che Walter Pater, nel suo *Mario l'epicureo*¹⁴, ha cercato d'interpretare per noi, dipingendoci però un *gentleman-farmer* forse più vicino agli Inglesi vittoriani che ai Romani antichiⁱⁱ. [...]

Eppure è proprio in questi ambienti nordici, in apparenza tetri, che nasce dapprima la *Stimmung*, il senso dell'intimità¹⁵.

L'idea medievale della bellezza e della sicurezza era sempre qualcosa di segregato, di riparato dal mondo: il chiostro, il castello, la città murata, l'orto concluso, il verziere; i Francesi del Quattrocento, con l'aiuto degli arazzi, trasformarono le loro stanze in squisiti e ombrosi verzieri artificiali, aparendovi pallidamente riflessa la vita dei boschi, dei campi, delle cacce, come una luce filtrata al di là di profonde acque. Un'atmosfera ferma d'acquario regna nelle prime pitture d'interni nel senso attuale della parola: interni che non sono soltanto «locali», ma specchi dell'anima. Nella miniatura della nascita di San Giovanni attribuita a Hubert Van Eyck, nelle famose *Heures de Milan*, del 1416¹⁶, una porta nello sfondo, sormontata da una mensola carica di piatti e di cucine, lascia vedere altre stanze attraversate da calme luci, e ogni suppellettile minutamente ritratta non meno in quello sfondo che nel cassone e sul tavolo in primo piano, fa sì che il quadro spiri un senso d'ordine, di lindura che domina i personaggi stessi, ed è l'anima della rappresentazione. Simile armoniosa pace nel ritratto del mercante Arnolfini e di sua moglie dipinto da Jan Van Eyck nel 1434¹⁷,

ove i due coniugi, fissi come statue di cera, s'adeguano all'immobile vita delle cose circostanti [...]. Anche qui la *Stimmung* è soprattutto determinata dal senso dell'appartamento che è dato dalla porta aperta su altre stanze [...].

Questo senso d'intimità che i nordici han reso così spesso raffigurando studioli di santi e d'umanisti, *San Girolamo* del Dürer seduto nel tepore del sole presso la finestra della sua stanza ingombra, tra il cappello cardinalizio e una zucca dagli eleganti viticci¹⁸; l'altro *San Girolamo* di un napoletano imbevuto di spirito fiammingo tanto che il quadro fu persino attribuito a Hubert Van Eyck¹⁹, quel San Girolamo amoroso dottore del suo leone dalla cui zampa estrae una spina, in quell'alcovetta di scaffali stipati di libri, vasi, scatole, bottiglie, lettere, dipinte con uno zelo minuto che si ritroverà poi secoli dopo presso gli acquerellisti d'interni Biedermeier; *Erasmo di Rotterdam* di Quentyn Matsys²⁰, recinto, quasi involto nella custodia di legno delle pareti, con quelle forbici pendule tra i palchetti dei libri – codesto senso d'intimità non si ritrova negli interni dipinti dai nostri pittori del Rinascimento, dove – si veda per esempio *la Nascita di Maria* del Ghirlandaio²¹ – l'architettura mette una nota solenne e compassata; eccetto che in uno, il Carpaccio, che dai nordici ha appreso la magia della porta che lascia intravedere altre stanze, come nella *Nascita di Maria* al museo di Bergamo e soprattutto in quel *Sogno di Sant'Orsola* che ci dà tutta la poesia d'un ambiente rinascimentale²², fatto d'ariosi spazi e di delicato vigore: sottili colonnine del letto, slanciate statuette sugli architravi delle porte, esile anconetta alla parete con la sua lampada e la sua acquasantiera, gracili alberelli negli eleganti vasi alla finestra, dorso di seggiola anch'esso rastremato verso l'alto, sinché l'aspirazione delle linee verticali e l'immensa pace delle orizzontali – orlo della spalliera che corre giro giro intorno alla stanza, profilo del letto e del baldacchino, che trovano riscontro nella parallela del soffitto – si sentono come riecheggiare nelle due figure: l'angelo incedente con fremito di aguzze ali, la santa adagiata sul letto in perfetta calma.

Quel senso di vastità e di vuoto che ci impedisce di sentire una *Stimmung* negli interni d'un Ghirlandaio o d'un Andrea del Sarto, è del tutto assente nel *Sogno di Sant'Orsola*, raro documento, a sud delle Alpi, d'un modo di sentire che già s'era diffuso nel nord. [...]

Forse è la predominazione dell'elemento architettonico che ostacola l'intimità negli ambienti rinascimentali come l'impedisce nelle scene d'interni dipinte dai pittori, dove i mobili hanno una funzione strutturale. [...]

Ma quando nel Settecento in Francia ai grandi palazzi si preferirono gli *hôtels* e i casini di campagna, le *maisons de plaisance*, quando negli ambienti di corte si vollero varietà, comodità, gaiezza, allora cominciò l'età aurea dell'arredamento²³, nata dal confluire del gusto borghese e del gusto patrizio, a

quel modo che codesti due generi di gusto confluivano nella prosa dello *Spectator*, dandole quel suo tono di distinzione e insieme di affabilità, d'umanità e di classica compostezza²⁴. [...]

Così s'iniziò quel neoclassicismo domestico e alla mano che ebbe la sua piena primavera nella Francia di Luigi XVI, la sua estate nell'Impero, e il suo languido autunno nelle deliziose goffaggini del Biedermeier²⁵. [...]

Se ora immaginiamo come in una mostra retrospettiva dell'arredamento gli ambienti creati in Europa negli ultimi secoli, ci parrà di scorgere una serie di corsi e ricorsi vichiani [...]. Che dal gotico geometrico si passi al curvilineo e da questo al perpendicolare, col conseguente alterarsi della composizione decorativa da chiusa nel geometrico a fluente nel curvilineo (o *flamboyant*), che al classico rettilineo del Rinascimento succeda il curvilineo del barocco, con mutamento nel carattere della decorazione analogo a quello ora ricordato pel gotico; che da una perfetta simmetria si trascorra per gradi a un eccesso di dinamismo pittoresco e danzante (nel rococò, coi suoi motivi vegetali, giunchi, rami di palma, simboli di movimento), e che a questo poi si reagisca con un eccesso di staticità, di rigidità (neoclassico, Impero), che a sua volta quest'uniformità cristallizzata e archeologica faccia luogo a un nuovo ricorso di pittoresco, non meno archeologico, ma cangevole ed eccentrico, ispirato a tutti gli stili defunti, fino alla risoluzione nel naturalismo dinamico del *liberty*, che questo provochi quindi, negli anni più vicini a noi, una reazione improntata a nudità essenziale di linee, a forme geometriche pure e fortemente accusate: sono fenomeni, questi, non certo prevedibili con sicurezza matematica nei particolari (non certo riducibili a teoremi e corollari di sapore spinoziano), avendo origine nell'umana fantasia, ma pure assegnabili a una legge generale che imparenta il ritmo del gusto a quello della natura e dell'universo, e ce ne fa distinguere cicli e stagioni. E, se così è, dovremmo prevedere l'arredamento di domani, di quel domani che gli arredatori troveranno sgombro, così sgombro come non mai artista s'è sognato di trovare terreno o parete pei suoi nuovi progetti, sgombro come più non potrebbero desiderare – eppure così sgombro e spazato delle antiche case, dei palazzi illustri, che forse quel vuoto stesso darà loro le vertigini, e sull'orlo del mondo che vuol risorgere dalle rovine essi si sentiranno vacillanti, sperduti?

^[1] Cfr. E. de Goncourt, Le Maison d'un artiste: «Cette passion... ce plaisir solitaire... doit son développement au vide, à l'ennui du cœur...».

^[2] E doveva essere un altro gentiluomo inglese, sir Archibald Geikie, a scrivere per disteso sull'amore dei Romani per la natura, in The Love of Nature among the Romans, Londra 1912, con capitoli sui fiori e sugli animali nella vita dei Romani.

^[3] Mario Praz, La Filosofia dell'arredamento, Documento, Librario Editore, Roma 1945, pp. 21-115]

^[4] Cfr. H. de Balzac, Un début dans la vie, in Id., La Comédie humaine, ed. Furne, Paris 1845, pp. 5-15.

^[5] È interessante notare che, in sintonia con l'idea che una casa funzioni come una cassa di risonanza, Praz usa una parola che ha come senso originario quello di intonazione o accordatura musicale, riferendosi al verbo stimmen (accordare uno strumento). Ma è altrettanto vero che la parola viene già usata dal punto di vista filosofico sia da Immanuel Kant nella Kritik der Urteilskraft (1790), per riferirsi alla qualità armonica del gusto estetico sia da Friedrich Schiller che ne amplia l'uso nella Über die ästhetische Erziehung des Menschen (1795). Il senso di Praz di tonalità atmosferica è, in ogni caso, qualcosa di assolutamente originale che finisce per risultare centrale in molte altre letture sullo spazio domestico – anche in ambito internazionale – soprattutto per la sua capacità di individuare un'idea di interiorità ben anteriore a quella ottocentesca di matrice borghese, e di porre quindi le basi per una lettura culturale in questo senso di respiro molto più ampio. Si vedano, a titolo di esempio, W. Rybczynski, Home. A Short History of an Idea, Penguin, New York 1986; C. Rice, The Emergence of the Interior. Architecture, Modernity, Domesticity, Routledge, London 2006; S. Muthesius, The Poetic Home. Designing the 19th-Century Domestic Interior, Thames & Hudson, New York 2009.

^[6] Cfr. M. Tullius Cicero, Tusculanae Disputationes, V; Q. Horatius Flaccus, Carmina, II, 18, vv. 1-3.

^[7] W. Pater, Marius the Epicurean. His Sensations and Ideas, Macmillan & Co., London 1885.

^[8] L'analisi che segue, basata su un repertorio iconografico di matrice pittorica, diventa da qui in poi canonica per la lettura di un tema che, per la propria particolare natura, spesso manca dei riferimenti materiali e documentali adeguati per un suo inquadramento storico.

^[9] Conservato nel Museo civico d'arte antica di Palazzo Madama di Torino.

^[10] Custodito alla National Gallery di Londra.

^[11] Il San Girolamo nello studio di Albrecht Dürer è un'incisione a bulino, datata al 1514 e conservata, tra le migliori copie esistenti, nella Staatliche Kunsthalle di Karlsruhe.

^[12] Praz si riferisce qui, senza citarlo direttamente, al quadro di Colantonio realizzato intorno al 1445 e conservato oggi al Museo Nazionale di Capodimonte di Napoli.

^[13] Datato al 1517 e custodito alla Galleria Nazionale d'Arte Antica di Roma.

^[14] Affresco realizzato tra il 1486 e il 1490 nella Cappella Tornabuoni della Basilica di Santa Maria Novella a Firenze.

^[15] Datato al 1495 e conservato nelle Gallerie dell'Accademia di Venezia.

^[16] È questa una lettura storica comunemente accettata, confermata fra gli altri, da Peter Thornton in The Authentic Decor. The Domestic Interior 1620-1920, Viking, New York 1984, pp. 14-21. Si omette di seguito un lungo passo del testo originale, che fa una ricostruzione storica dell'arredamento negli ultimi secoli, per cui, per completezza iconografica, si rimanda all'edizione illustrata del 1964.

^[17] «The Spectator» è un settimanale britannico di politica, cultura e attualità, pubblicato a partire dal luglio 1828.

^[18] Per ulteriori approfondimenti tematici in questo senso, sempre a firma di Praz, oltre ai già citati, si vedano Gusto neoclassico, Sansoni, Firenze 1940; e la voce Mobilio, in Enciclopedia Universale dell'Arte, Istituto per la Collaborazione Culturale, Venezia-Roma, Sansoni, Firenze 1959, vol. IX, coll. 466-529.

^[19] [J]

Bruno Zevi

Lo spazio, protagonista dell’architettura 1948

La mancanza di una soddisfacente storia dell’architettura deriva dalla disabitudine della maggioranza degli uomini di intendere lo spazio, e dall’insuccesso degli storici e dei critici dell’architettura nell’applicare e diffondere un coerente meto-do di studio spaziale degli edifici¹.

Tutti coloro che hanno anche fuggevolmente riflettuto sull’argomento sanno che il carattere precipuo dell’architettu-ra – il carattere per cui essa si distingue dalle altre attività ar-tistiche – sta nel suo agire con un vocabolario tridimensionale che include l’uomo. La pittura agisce su due dimensioni, anche se può suggerirne tre o quattro. La scultura agisce su tre di-mensioni, ma l’uomo ne resta all’esterno, separato, guarda dal di fuori le tre dimensioni. L’architettura invece è come una gran-de scultura scavata nel cui interno l'uomo penetra e cammina².

Quando volete costruire una casa, l’architetto vi presen-ta una prospettiva di una sua veduta esterna e magari un'altra della stanza di soggiorno. Poi vi sottopone piante, facciate se-zioni, cioè rappresenta il volume architettonico scomponendo-lo nei piani che lo racchiudono e lo dividono: pareti esterne ed interne, piani verticali e orizzontali. Dall'uso di questo metodo rappresentativo, riportato nei libri tecnici di storia dell’architet-tura e aggettivato nei testi popolari di storia dell'arte con foto-grafie, deriva in larga misura la nostra ineducazione spaziale.

La pianta di un edificio non è infatti che una astratta pro-iezione sul piano orizzontale di tutte le sue mura, una realtà che nessuno vede se non sulla carta, la cui unica giustifica-zione dipende dalla necessità di misurare, per gli operai che devono eseguire materialmente il lavoro, le distanze fra i vari elementi della costruzione. Le facciate e gli spaccati, interni ed esterne, servono a misurare le altezze. Ma l’architettura non deriva da una somma di larghezze, lunghezze e altezze degli elementi costruttivi che racchiudono lo spazio, ma proprio dal vuoto, dallo spazio racchiuso, dallo spazio interno in cui gli uo-mini camminano e vivono. In altre parole, noi adoperiamo come

rappresentazione dell’architettura il trasferimento pratico che l’architetto fa delle misure che la definiscono per uso del co-struttore. Ai fini del saper vedere l'architettura, ciò equivale pressappoco ad un metodo che, per illustrare una pittura, des-se le dimensioni della cornice o calcolasse le spaziaturre dei vari colori riproducendole staccatamente. [...]

Chi si vuole iniziare allo studio dell'architettura deve in-nanzitutto comprendere che una pianta può essere astratta-mente bella sulla carta, quattro facciate possono apparire ben studiate per equilibrio dei pieni e dei vuoti, di oggetti e di rien-tranze, il volume complessivo può anche essere proporzionato, eppure l'edificio può risultare povera architettura³. Lo spazio interno, quello spazio che [...] non può essere rappresentato compiutamente in nessuna forma, che non può essere appre-so e vissuto se non per esperienza diretta, è il protagonista del fatto architettonico⁴. Impossessarsi dello spazio, saperlo «ve-dere», costituisce la chiave d’ingresso alla comprensione degli edifici. Fino a che non avremo imparato non solo a comprender-lo in sede teorica, ma ad applicarlo come elemento sostanziale nella critica architettonica, una storia e perciò un godimento dell’architettura non ci saranno che vagamente concessi. [...]

Una parte immensa e certamente sproporzionata delle pagine sull'architettura che si trovano nelle storie scolastiche dell'arte è dedicata alla storia scultorea, alla storia pittorica, alla storia sociale, magari alla storia psicologica [...] degli edi-fici, non alla loro realtà architettonica, alla loro essenza spazia-le. Questo materiale è senza dubbio prezioso [...]. Ma sarebbe assurdo dimenticare [...] il suo motivo originale e il suo ultimo scopo [...]. Tutto il lavoro archeologico-storico e filologico-criti-co in tanto è utile in quanto prepara e arricchisce la possibilità sintetica di una storia dell’architettura¹.

Che cos'è l'architettura? E, ciò che più interessa ora, che cos'è la non-architettura? È esatta l'identificazione tra archi-tettura e edilizia artistica, e non-architettura e edilizia brutta?

2. Si tornerà in seguito su questi aspetti in modo più estensivo. Qui, per il con-testo in questione, ci si limita a mettere in luce la notevole somiglianza con quanto scritto vent'anni prima da Salvatore Vitale, con cui Zevi ha una relazione piuttosto turbolenta, avendo stroncato, solo l'anno prima, il suo secondo libro, dopo aver largamente elogiato il primo. A tal proposito, si veda l'introduzione di Cettina Lenza a S. Vitale, *L'estetica dell'architettura e altri scritti*, Editrice Com-positori, Bologna 2010, pp. 57-63.

3. Il riferimento costante, qui e nei paragrafi successivi, alla formazione archi-tettonica serve a Zevi per ribadire la sua lontananza da Giovannoni, promotore della riforma universitaria del 1932 con cui viene applicato a tutte le scuole di architettura italiane il modello da quello istituito a Roma, seguendo l'approccio di matrice storico-filologica della *Bauforschung* tedesca. Cfr. G. Giovannoni, a cura di, *La scuola di Architettura di Roma*, Paolo Cremonese Editore, Roma 1932. 4. È interessante notare qui, rispetto a quanto scritto sopra, come, a dispetto dei continui rimandi a Frank Lloyd Wright, la questione spaziale affrontata da Zevi sia, prima di tutto, un tema di tradizione essenzialmente tedesca. È Got-fried Semper, infatti, il primo a trattare di architettura senza riferimento agli ordini architettonici, sostenendo come il suo primo impulso sia quello di circo-scrivere lo spazio (cfr. *Der Stil in den technischen und tektonischen Künsten oder*

In altre parole, la distinzione tra architettura e non-architettura si basa su un giudizio meramente estetico? E che cos'è questo spazio protagonista dell'architettura? Quante sono le sue di-mensioni?

Queste sono le immediate domande che si pongono alla critica architettonica. Vediamo di rispondere cominciando dall'ultima che è la più specifica.

Abbiamo detto che le quattro facciate di una casa, di una chiesa, di un palazzo, per belle che siano, non costituiscono che la scatola entro cui è racchiuso il gioiello architettonico. La scatola può essere finemente lavorata, arditamente scolpi-ta, gustosamente bucherellata, può essere un capolavoro, ma resta una scatola [...]. In ogni edificio, il contenente è la cas-sa muraria, il contenuto lo spazio interno. Molto spesso l'uno condiziona l'altra [...] Ma tale regola ha numerosissime ecce-zioni nel passato, particolarmente nell'architettura barocca. Di sovente, attraverso la storia edilizia, troviamo fabbriche in cui esiste un netto divario tra contenente e contenuto, e basta una veloce analisi per osservare che il più delle volte, in verità trop-po spesso, la cassa muraria è stata oggetto di maggior pensie-ro e lavoro che non lo spazio architettonico. [...]

La quarta dimensione sembrò rispondere esauriente-mente al quesito delle dimensioni dell'architettura. [...] Senon-ché una dimensione che è comune a tutte le arti non può esse-re evidentemente caratteristica di nessuna, e perciò lo spazio architettonico non si esaurisce nelle quattro dimensioni⁵. [...]

Per essere più precisi [...] la quarta dimensione è suffi-ciente a definire il volume architettonico, cioè la scatola mu-raria che racchiude lo spazio. Ma lo spazio in sé – l'essenza dell'architettura – trascende i limiti della quarta dimensione.

Allora, quante dimensioni ha questo «vuoto» architetto-nico, lo spazio. Cinque, dieci. Infinite, forse. Ma, ai nostri fini, basta stabilire che lo spazio architettonico non è definibile nei termini delle dimensioni della pittura e della scultura. È un fe-nomeno che si concreta solo in architettura, e che di questa costituisce perciò il carattere specifico.

Il lettore comprende che giunti a questo punto, la do-manda «che cos'è l'architettura?» ha già trovato una sua ri-sposta. Dire, come si suole, che l'architettura è l'edilizia bel-la e la non-architettura è l'edilizia brutta non ha alcun senso chiarificatore, perché il bello e il brutto sono relativi, e perché comunque bisognerebbe premettere una definizione analitica dell'edilizia, rifacendosi in un certo modo daccapo.

La definizione più precisa che si può dar oggi dell'archi-tettura è quella che tiene in conto dello spazio interno⁶. L'ar-chitettura bella sarà l'architettura che ha uno spazio interno che ci attrae, ci eleva, ci soggioga spiritualmente; l'architettura brutta sarà quella che ha uno spazio interno che ci infastidisce e ci repelle. Ma la cosa importante è stabilire che tutto ciò che non ha spazio interno non è architettura⁷. [...]

La casa di Bruno Zevi, progettata nel 1948, è un esempio di architettura razionalista, che si caratterizza per l'uso di linee rette e angoli retti, e per l'assenza di decorazioni.

praktische Aesthetik, Frankfurt 1860-1963), così com'è August Schmarsow il primo a scrivere che lo spazio esiste sempre e solo in relazione a un soggetto che ne rappresenta il centro generatore (cfr. *Das Wesen der architektonischen Schöpfung*, Hiersemann, Leipzig 1894). Ed è d'altronde lo stesso Zevi a ricono-scere i propri debiti nei confronti della scuola della *Einfühlung* di Robert Vischer e Heinrich Wölfflin, dell'idea di pura visibilità di Konrad Fiedler e della concezio-ne di età dello spazio di Alois Riegl – oltre che di Henri Focillon e Carlo Ludovico Ragghianti, per motivi differenti – nel suo *Architectura in nuce*, Sansoni, Firenze 1979, *passim*.

5. Qui Zevi dimostra chiaramente sia vicinanza al pensiero di Sigfried Giedion e alla sua introduzione in campo architettonico del tema della quarta dimensione (cfr. *Space, Time and Architecture. The Growth of a New Tradition*, Harvard UP, Cambridge MA 1941), sia il desiderio di fare un passo avanti rispetto a esso.

6. «L'ambiente interno, lo spazio entro cui si vive, è il grande fatto dell'edificio – l'ambiente, che deve essere espresso all'esterno come fatto racchiuso». F.L.I. Wright, *In the Cause of Architecture IX*, in «Architectural Record», December 1928, p. 510 [T.d.C.].

7. È quasi superfluo sottolineare quanto questa posizione, per quanto etero-noma, sia stata fondativa per lo sviluppo dell'architettura degli interni in Italia.

Ma qui possono sorgere due gravissimi equivoci che non solo annullerebbero il valore del ragionamento precedente, ma addirittura renderebbero ridicola l'interpretazione spaziale dell'architettura. Essi sono:

1) che l'esperienza spaziale architettonica si possa avere solo all'interno di un edificio, cioè che praticamente non esista o non abbia valore lo spazio urbanistico;

2) che lo spazio non soltanto sia il protagonista dell'ar-chitettura, ma esaurisca l'esperienza architettonica, e che di conseguenza l'interpretazione spaziale di un edificio sia suf-ficiente come strumento critico per giudicare un'opera di ar-chitettura.

Questi equivoci vanno immediatamente dissipati.

L'esperienza spaziale propria dell'architettura si prolunga nella città, nelle strade e nelle piazze, nei vicoli e nei parchi, ne-gli stadi e nei giardini, dovunque l'opera dell'uomo ha limitato dei «vuoti», ha cioè creato degli spazi racchiusi. Se all'interno di un edificio, lo spazio è limitato da sei piani (da un pavimento, da un tetto e da quattro pareti), ciò non significa che non sia ugualmente spazio un vuoto racchiuso da cinque piani anziché da sei, come avviene in un cortile o in una piazza. [...] Ora, dato che ogni volume edilizio, ogni scatola muraria costituisce un limite, una cesura nella continuità spaziale, è chiaro che ogni edificio collabora alla creazione di due spazi: gli spazi interni, definiti compiutamente dall'opera architettonica, e gli spazi esterni, o urbanistici, racchiusi entro quell'opera e le altre atti-gue⁸. Allora, è evidente che tutti quei temi che abbiamo esclu-so dall'architettura vera e propria – ponti, obelischi, fontane, archi di trionfo, gruppi di alberi, ecc. – e particolarmente le fac-ciate degli edifici, tutti rientrano in giuoco nella formazione de-gli spazi urbanistici. Anche qui non ha importanza il loro valore artistico particolare, o non ha preminente importanza; ciò che interessa è la loro funzione come determinanti di uno spazio racchiuso. Che le facciate siano belle o brutte è fin qui [...] se-condario. Come quattro pareti ben decorate non creano di per sé un bell'ambiente, un gruppo di eccellenti case può limitare un pessimo spazio urbanistico, e viceversaⁱ.

Il secondo equivoco porta il ragionamento ai suoi estre-mi confini logici e all'assurdo, con illazioni che sono totalmente estranee alle intenzioni di coloro che sostengono l'interpre-tazione spaziale dell'architettura. Dire che lo spazio interno è l'essenza dell’architettura non significa affatto affermare che il valore di un’opera architettonica si esaurisca nel valore spazia-le. Ogni edificio è caratterizzato da una pluralità di valori: eco-nomici, sociali, tecnici, funzionali, artistici, spaziali e decorativi [...]. Ma la realtà dell’edificio è conseguenza di tutti questi fatto-ri, ed una sua storia valida non può dimenticarne nessuno. An-che tralasciando i fattori economici, sociali e tecnici, e fissando l’attenzione sui fattori artistici, è chiaro che lo spazio in sé, pur essendo il sostantivo dell’architettura, non basta a definirla. [...]

La casa di Bruno Zevi, progettata nel 1948, è un esempio di architettura razionalista, che si caratterizza per l'uso di linee rette e angoli retti, e per l'assenza di decorazioni.

È infatti questo richiamo di matrice wrightiana al valore cruciale dello spazio interno che influenza prima il concetto di «interiorità» sviluppato da Giulio Carlo Argan, poi quello di «invaso architettonico» di Renato De Fusco, e dopo ancora quello di «spazio primario» attraverso cui Carlo De Carli attribuisce all'interno «la stessa interiorità genetica dello spazio». Per cui si può dire che è Zevi a porre le basi per quel tentativo originale con cui l’architettura degli interni in Italia, so-prattutto in ambito critico e accademico, finisce col rifiutare ogni subalternità rispetto all’architettura della città, concentrandosi sul processo di genesi che coinvolge tutte le diverse scale del progetto. Per una ricostruzione in questo senso, si veda M. Bassanelli, J. Leveratto, *Per una storia della Scuola degli Interni in Italia*, in G. Ottolini, *La Scuola di Milano e gli Interni*, Thymos, Napoli 2024, pp. 50-61.

8. È questo un altro passaggio fondamentale del testo di Zevi, soprattutto in un’ottica di applicabilità generalizzata del pensiero spaziale, che viene già anticipato da Herman Sörgel nel 1918, con la sua estensione del significato di interiorità a tutte le figure urbane che «sono state predisposte da un pensiero spaziale» (cfr. H. Sörgel, *Einführung in die Architekter Ästhetik*, Piloty & Loehle, München 1918, p. 51). A riprova del suo impatto, lo si confronti con l’«ipotesi per il segno urbanistico» di Renato De Fusco (in *Segni, storia e progetto dell’archit-*

Il lettore profano a questo punto rimarrà forse confuso. Se la decorazione ha un'importanza, se la scultura e la pittura, estromesse in un primo tempo, tornano nel campo dell'architettura, a che cosa è servito tutto questo discorso?

Evidentemente non a scoprire nuove idee o ad inventare teorie esoteriche dell'architettura; ma semplicemente ad ordinare e ad orientare le idee che ci sono e che ognuno intuisce. È vero che la decorazione, la scultura e la pittura rientrano nello studio degli edifici [...]; tutto rientra nell'architettura come, del resto, in ogni grande fenomeno di arte o di pensiero o di pratica umana. Ma come rientrano? Non indifferenziatamente, come si potrebbe credere affermando una generica e vacua unità delle arti. Rientrano, nell'equazione architettonica, nei loro posti di sostantivi e di aggettivi, di essenza e di prolungamenti.

La storia dell'architettura è anzitutto e prevalentemente la storia delle concezioni spaziali⁹. Il giudizio architettonico è fondamentalmente un giudizio sullo spazio interno degli edifici. Se questo giudizio non si può dare per la mancanza dello spazio interno, [...] l'edificio [...] esorbita dalla storia dell'architettura, ed è di competenza, come insieme volumetrico, della storia dell'urbanistica e, come valore artistico intrinseco, della storia della scultura. Se il giudizio sullo spazio interno è negativo, l'edificio fa parte della non-architettura o cattiva architettura, anche se poi i suoi elementi decorativi possono rientrare nella storia dell'arte scultorea. Se il giudizio sullo spazio di un edificio è positivo, questo rientra nella storia dell'architettura anche se la decorazione è inefficace, anche se cioè l'edificio integralmente considerato non è del tutto soddisfacente. Quando infine il giudizio sulla concezione spaziale di un edificio, sulla sua volumetria e sui suoi prolungamenti decorativi è positivo, allora noi ci troviamo di fronte alle grandi, integre opere nella cui eccelsa realtà collaborano i mezzi espressivi di tutte le arti figurali.

In conclusione, se nell'architettura possiamo trovare i contributi delle altre arti, è lo spazio interno, lo spazio che ci circonda e ci include, che dà il *la* nel giudizio su un edificio, che forma il «sì» o il «no» di ogni sentenza estetica sull'architettura. Tutto il resto è importante, o meglio *può* essere importante, ma è funzione della concezione spaziale. Ogni volta che, nella storia e nella critica, si perde di vista questa gerarchia di valori, si genera confusione, si accentua il presente disorientamento in fatto di architettura.

Che lo spazio, il vuoto, sia il protagonista dell'architettura, a pensarci bene, è in fondo anche naturale: perché l'architettura non è solo arte, non è solo immagine di vita storica o di vita vissuta da noi e da altri; è anche soprattutto l'ambiente, la scena ove la nostra vita svolge¹⁰.

i. Gli studi di storia dell'architettura, approfonditi e intensificati durante gli ultimi decenni in Italia, ma svolti prevalentemente sotto l'influsso di una mentalità positivistica, hanno generato un'inibizione critica, una svalutazione delle idee rispetto al «dato» e perfino alla «data». [...] La produzione archeologica e filologica, con le sue scoperte e i suoi documenti, spesso travolge interpretazioni storico-critiche e dà elementi per nuove interpretazioni; ma non potrà mai divenire per sé produttrice di opere storico-critiche. Per questo, condizionare la sintesi storica al compimento delle ricerche filologiche appare illecito. [...]

ii. Gli spazi che qui chiamiamo didatticamente esterni, e che sono esterni rispetto all'edificio ma interni rispetto alla città, vanno caratterizzati con lo stesso metodo adottato per gli spazi interni. [...]

[Bruno Zevi, *Saper vedere l'architettura*, Einaudi, Torino 1948, pp. 21-33]

Giulio Carlo Argan

A proposito di spazio interno

1948

Come l'intelligenza della pittura e della scultura è ancora ritardata dal pregiudizio dell'imitazione della natura (ch'è divenuto più insidioso da quando ha cessato di essere ingenuo), l'intelligenza dell'architettura è ancora impedita dal pregiudizio corrispondente ed opposto, che ingenuo non è stato mai¹. Senza dire che quando dell'architettura si dice ch'è arte metepsica², che crea e non rappresenta, si sottintende sempre «a differenza della pittura e della scultura, che sono arti mimetiche». E basta quel sottinteso a rovinare tutto e a dar la stura alla gamma infinita dei pseudoconcetti: dall'architettura aderente ai bisogni come una scarpa al piede all'architettura-musica e all'architettura-messaggio, rivelatrici delle supreme leggi del mondo. Alla denuncia di quei pregiudizi, alla loro confutazione e alla loro limitazione nella sfera storica o di cultura o di gusto che li ha prodotti, s'è dedicato con sicuro successo Bruno Zevi³; e alla sua efficacissima guida per «saper vedere l'architettura» è giusto augurare la fortuna didattica toccata al quasi omonimo libro di Matteo Marangoni⁴.

C'è tuttavia, nel libro di Zevi, un aspetto non soltanto didattico e orientativo, ma metodologico; e vale senza dubbio la pena di esaminarlo anche al di là dei limiti nel quali l'ha contenuto, per bisogno di chiarezza applicativa, l'autore. Lo spunto originale è dato da quel concetto di «spazio interno», ch'è assunto come discriminante tra architettura e non-architettura, o tra arte e edilizia; e che, alla fine, si precisa e dichiara come un'istanza fondamentale della cultura architettonica moderna e richiude nella designazione di un più largo valore dell'urbanistica quell'iniziale dicotomia di arte e non arte nell'ambito di un'attività omogenea nei suoi processi e nei suoi fini qual è, appunto, il costruire. «L'architettura bella sarà l'architettura che ha uno spazio interno che ci attrae, ci eleva, ci soggioga spiritualmente; l'architettura brutta sarà quella con uno spazio interno che ci infastidisce e ci repelle. Ma la cosa importante è di stabilire che tutto ciò che non ha spazio interno non è architettura».

La casa di Giulio Carlo Argan, in viale Mazzini 10, a Roma, progettata nel 1948 e costruita nel 1950.

Il brano qui riportato, successivamente riedito in *Progetto e destino* (Il Saggiatore, Milano 1965), viene originariamente pubblicato da Giulio Carlo Argan su «Metron» diretto da Bruno Zevi nel 1948 e rappresenta una sorta di risposta in forma di recensione critica all'uscita del saggio di quest'ultimo sul *Saper vedere l'architettura* (1948). Di grande interesse – anche rispetto al contesto di pubblicazione – è la revisione del concetto zeviano di interno, che viene ulteriormente sviluppato in maniera autonoma nel corso di altre due successive pubblicazioni (Cfr. G.C. Argan, *Il problema dell'arredamento*, in «La casa. Quaderni di architettura e critica», n. 2, 1956, pp. 5-10; Id., *Interni*, in *Enciclopedia Universale dell'Arte*, Istituto per la Collaborazione Culturale, Venezia-Roma, Sansoni, Firenze 1959, vol. VII, coll. 580-587) [entrambi in estratto in questo volume], finendo per costituire una posizione originale sul tema, sostanzialmente opposta alla prima.

1. È questa, ovviamente, una questione di una profondità storica talmente marcata da non permettere una bibliografia esaustiva su tale posizione. Per questo contesto, ci si limita solamente a ricordare le già citate parole di Salvatore Vitale, secondo cui «Nella pittura e nella scultura [...] l'artista imita la realtà che è già nella Natura, sia pure idealizzandola, ma nell'architettura, invece, crea una realtà nuova che non si trova nella Natura». Salvatore Vitale, *L'estetica dell'ar-*

Viene dunque spontaneo chiedere perché lo spazio interno posseggia una validità estetica, che si nega allo spazio esterno; e perché mai «le quattro facciate di una casa, di una chiesa, di un palazzo, per belle che siano, non costituiscono che la scatola entro cui è racchiuso il gioiello architettonico».

È evidentemente superfluo rammentare a Zevi che, per esempio, la facciata della Cappella de' Pazzi⁵, ancorché parete della scatola muraria, è un'architettura perfetta: in quanto gli spartimenti e le membrature di quella fronte derivano non da una rigorosa proiezione degli spazi interni sul piano, quella superficie è espressiva di spazio interno e da questo ripete il suo valore, che infatti non è di superficie ma di piano, intendendo per piano, come ho avuto occasione di precisare recentemente, la «intercisione» della piramide visiva o la zona sulla quale le profondità diventano misurabili «per *comparatione*» e si costituiscono, fuor d'ogni effetto emozionale o illusivo, in «proporzioni»⁶. Come la cella di un tempio greco è uno spazio chiuso senza essere uno spazio interno, una facciata del Rinascimento è uno spazio interno pur essendo uno spazio aperto.

Par dunque che il problema debba spostarsi, nello spazio interno riconoscendo null'altro che una comunicazione o una reciprocità tra ciò ch'è dentro e ciò ch'è fuori della scatola muraria, cioè il valore formale che nasce dal concepire l'immagine architettonica come qualcosa che si inserisce nella realtà e la modifica: processo che si attua evidentemente nel «costruire».

Del resto Zevi non dissimula le origini storiche del suo concetto: l'esperienza della pittura cubista e dell'architettura di [Frank Lloyd] Wright, la quarta dimensione.

Infatti la distinzione non si limita alla aggiunta di una quarta alle tre dimensioni prospettiche: si sa che la rigidità scientifica di un simile processo si è tradotta, in taluni architetti moderni e per esempio in Le Corbusier, nell'aridità morale del loro programma di riforma. Lo spazio interno è quello che «non può essere rappresentato compiutamente in nessuna forma,

La casa di Giulio Carlo Argan, in viale Mazzini 10, a Roma, progettata nel 1948 e costruita nel 1950.

chitettura. Saggio sullo sviluppo dello spirito costruttivo, Laterza, Bari 1928, p. 28 [in estratto in questo volume].
2. Termine curioso, usato come contrario di «mimetica», che appare solamente – nella glossa alternativa di «metessica» – nelle letture di Terenzio Mamiani e Vincenzo Gioberti della dottrina platonica e di quella pitagorica (cfr. *Grande dizionario della lingua italiana*, UTET, Milano 1961, vol. X, p. 268). È implicita, nella scelta di questo termine, la critica a un idealismo di matrice crociana da cui, invece, Vitale proviene.
3. B. Zevi, *Saper vedere l'architettura*, Einaudi, Torino 1948 [in estratto in questo volume].
4. M. Marangoni, *Saper vedere*, Treves, Treccani, Tumminelli, Milano-Roma 1933.
5. Argan si riferisce qui all'opera di Filippo Brunelleschi, costruita a partire dal 1442, che si trova all'interno del primo chiostro della basilica di Santa Croce a Firenze.
6. Partendo da Leon Battista Alberti, Argan avanza già in precedenza l'idea che il piano non sia solo una costruzione teorica (cfr. *Forma e destinazione dell'architettura*, Einaudi, Torino 1948), ma una struttura capace di rendere lo spazio misurabile e intellegibile, al di là del puro effetto illusorio o emozionale, come poi

^[1] Laterza, Bari 1978, pp. 77-84) [in estratto in questo volume] e con quella che di lì a poco si struttura come una vera e propria teoria degli «interni urbani» (G. Ottolini, Conformazione e attrezzatura dello spazio aperto, in «Quaderni del Dipartimento di Progettazione dell'Architettura», n. 4, 1987, pp. 38-50). Per una trattazione estensiva del tema, si veda il commento al testo di Gianni Ottolini in questa sezione.

^[2] A tal proposito, oltre al precedente citato di Vitale, si veda quello ben più noto di Nikolaus Pevsner in An Outline of European Architecture (Penguin, London 1943, p. xxi), la cui introduzione si chiude in modo piuttosto inequivocabile con la frase: «the history of European architecture [i]s a history of expression, and primarily of spatial expression».

^[3] Si rimanda al noto giudizio del 1898 di Adolf Loos, secondo cui «il compito generale dell'architettura è quello di fornire uno spazio abitabile e accogliente». A. Loos, Das Prinzip der Bekleidung (1898), in Id., Ins Leere Gesprochen 1897-1900, Georges Crès et Cie, Paris-Zürich 1921, p. 105 [T.d.C.].

^[4] [JL]

che non può essere appreso e vissuto se non per esperienza diretta». In altri termini: spazio esterno è uno spazio dato e accettato come nozione, spazio che si dà «a priori» per espresso in certi prestabiliti criteri di misura o in certi schemi formali; spazio interno è lo spazio che si pone o si crea o s’innesta con la forma ed in essa soltanto trova la sua espressione e la sua misura. È certo possibile confrontare un edificio costruito secondo regole e principi statuiti o tradizionali con quelle regole e quei principi o con la concezione dello spazio che in essi si tramanda; ma lo stesso confronto è impossibile se l'edificio, invece di riflettere o applicare una certa concezione dello spazio, ponga lo spazio nei termini diretti e concreti delle sue forme. Nel primo caso avremo un’applicazione testuale di concetti già noti o, peggio, la loro esaltazione retorica, il «monumentale»; nel secondo, avremo la posizione di un nuovo concetto. Questo ragionamento sembra ovvio per l'architettura moderna, che continuamente ci propone una nuova problematica spaziale e ci strappa dalle nostre nozioni abituali in fatto di spazio: onde la sorpresa di molti nel sentir definire «razionale» o giustificare in ordine a ovvie necessità pratiche le soluzioni spaziali che ad essi sembrano le più arbitrarie e fantastiche. Ma quando si cerca di spiegare il Brunelleschi con la prospettiva centrale o il Borromini con l'applicazione della geometria proiettiva alla determinazione della forma architettonica, si dimentica che la prospettiva centrale è una «deduzione a posteriori» dall'architettura del Brunelleschi e l'applicazione della geometria proiettiva alla forma architettonica una «deduzione a posteriori», e precisamente del Guarini, dalla architettura del Borromini. Se invece riferiremo l'architettura del Brunelleschi alla tradizione spaziale cui essa storicamente si oppone, l'architettura toscana della fine del Trecento, o quella del Borromini allo spazio immaginativo e pittoresco dell'architettura berniniana, sarà facile riconoscere che la nuova idea di spazio si pone prima nell’intuizione formale o costruttiva del Brunelleschi o del Borromini che negli enunciati prospettici o geometrici⁷: proprio per quel carattere d’intuizione che si esprime necessariamente in atti costruttivi, lo spazio del Brunelleschi o del Borromini è spazio interno anche se si attui in una parete o nella spirale quasi puramente grafica della lanterna di una cupola.

Spazio interno sarà anche una mera parete, come la scena del teatro Olimpico del Palladio o il famoso diaframma geometrico del Midway Garden di Wright: il primo per lo spazio che apre al di là dello spazio empirico, il secondo per quel suo porsi come uno schermo tra due spazi illimitati che si specchiano e si compenetrano l'uno nell'altro nelle strutture intersecate. Interni quegli spazi sono, non già rispetto a un involucro murario, ma rispetto all'artista; e vorrei suggerire di chiamarlo piuttosto interiore che interno, come quello di cui non si «ha», ma di cui si «fa», nell'architettura, l'esperienza⁸.

La casa di Carlo Mollino, 1949, in un'immagine tratta da un numero della rivista "L'Espresso"

esplicita meglio in seguito in *Storia dell'arte italiana*, vol. II, *Da Giotto a Leonardo*, Sansoni, Firenze 1988, pp. 103 e ssg.

7. È interessantissima qui, oltre che metodologicamente ineccepibile, la relativizzazione storica dell'idea di spazio inteso come categoria analitica, la quale perde tutta la sua efficacia se applicata a contesti che non la contemplano già in partenza come categoria progettuale.

8. È questo il passaggio fondamentale della teoria arganiana qui considerata, che si sviluppa, ancora una volta, in termini di relativizzazione. Da un lato, infatti, sostituire interno con *interiore* – e quindi con il suo comparativo di maggioranza – significa relativizzarne i limiti posizionali – come anche gli esempi che egli porta dimostrano – oltre la semplice logica binaria di ciò che sta dentro e ciò che sta fuori. Mentre, dall'altro, significa ricondurre il senso della parola a una dimensione esperienziale che si costruisce nell'architettura, non come oggetto, ma come soggetto attivo – sia questa soggettività relativa a quella dell'artista, come specifica in questo passo, o, come scrive in quello successivo rispetto allo «spazieggiare, sia essa riferita all'abitante. Per cui, all'idea zeviana che vede lo spazio interno come elemento genetico e quindi consustanziale dell'architettura, Argan contrappone un'idea sostanzialmente indipendente di spazio interiore che, all'interno dei confini stabili della forma architettonica,

Infine, il processo dell'architettura, la costruzione, non è altro che il processo del porre o determinare lo spazio, dello «spazieggiare».

Donde nasca e come si organizzi nello spirito umano questo bisogno o questa volontà di «spazieggiare» non è questione che possa essere discussa in questa nota. Ma qualunque sia l'impulso iniziale, non è dubbio che mediante quel processo l'uomo riconosce e definisce una relazione tra se stesso e il mondo, delimita una «zona d'esperienza» entro la quale la propria personalità è comunque «attiva». Nella dimensione o nella forma (due termini che la coscienza artistica moderna tende a identificare) l'uomo disegna il limite del proprio essere o agire, il termine di validità della propria esperienza. Quella che generalmente si chiama l'evoluzione del concetto di spazio non è che il divenire e il modificarsi della concezione della vita: del suo prefiggersi come fine la contemplazione o la conoscenza del mondo o, al contrario, la partecipazione interna e profonda alla realtà. Lo stesso fondamento economico o utilitario che oggi si riconosce alla forma architettonica può intendersi piuttosto come l'istanza di una forma immediatamente aderente o inerente alla vita, quasi plasmata sugli atti e sui moti della nostra quotidiana esistenza; allo stesso modo che la prospettiva, che giustifica tutti gli schemi formali dell'architettura del Rinascimento, è l'espressione di uno spazio oggettivato, o il logico risultato di quel processo di distinzione dell'oggetto dal soggetto ch'è la condizione stessa d'una distaccata contemplazione.

Perciò ha ragione Zevi quando dilata i limiti e la funzione dell'architettura moderna fino a confonderli con i limiti e la funzione dell'urbanistica; che è appunto, nel senso più rigoroso, spazio interno o spazio che si crea, e che proprio per questo suo continuo-crearsi è incontenibile in una forma finita. [...]

L'urbanistica come prolungamento organico delle piante invece che come prolungamento prospettico delle facciate, l'urbanistica che non è spettacolo ma funzione spaziale, che non ha punti di vista o ne ha infiniti, che non si realizza nella giustapposizione simmetrica delle masse ma nella viva strumentalità del piano, che si vive ed agisce più che non si veda, che definisce il posto dell'individuo nella società invece di definire la sua posizione in cospetto della natura: ecco, crediamo, l'obbiettivo degli architetti moderni che preferiscono creare condizioni di vita piuttosto che condizioni di veduta ed individuare nelle forme valori umani piuttosto che i simboli di eterne idee.

[Giulio Carlo Argan, A proposito di spazio interno, in «Metron», n. 28, 1948, pp. 20-21]

[L'Espresso, 1949, n. 10, p. 103]

[L'Espresso, 1949, n. 10, p. 103]

accoglie «il divenire e il modificarsi della concezione della vita», che è a sua volta «plasmata sugli atti e sui moti della nostra quotidiana esistenza». E anche se più avanti si spende profusamente a corroborare una supposta correlazione teorica fra interni e urbanistica, è già avvertibile qui che il campo disciplinare a cui in realtà si riferisce, come dimostrano i suoi successivi saggi in materia, è quello dell'arredamento.

[JL]

Carlo Mollino

Utopie e ambientazione

1949

[L'Espresso, 1949, n. 10, p. 103]

Ogni atto rivela l'autore, ogni opera è a immagine e somiglianza di chi l'ha foggiate, sia cosa, uomo o animale.

In principio era la divinazione; come sono nati i costumi, i nidi, le tane o le conchiglie degli animali, così dell'uomo sono nate le cerimonie e le leggi, le case, gli abiti, le armi e ogni ordigno per comunicare, costruire, trasportarsi: *prolungamenti di se stesso* per vivere e affermarsi e ancora gioire di questa affermazione. Prolungamenti di suo gusto, *gusto* che altro non è che l'individuo o collettivo modo di reagire alle condizioni particolari di esistenza, così come piombo e gesso reagiscono con differente impronta alla condizione primordiale della gravità.

Persistenza o variabilità di condizioni interne o esterne, intese nel senso più lato, creano un complesso di particolari qualità, preferenze e sensibilizzazioni continuamente mutevoli che appunto è il *gusto* nel suo divenire. Come tutte le definizioni anche quella del *gusto* soffre di confini indistinti dove la caratterizzazione di un essere si confonde con quella del modo di essere o voler essere, agire, pensare e desiderare.

Scopo di questi cenni è la caratterizzazione dei mutui riflessi tra gusto particolare dell'architettura interna, cioè di quel prolungamento che è l'ambiente, arredo compreso, e società relativa nella sua vita di grandezze, infortuni, miserie e ambizioni¹. Escluso ogni intento di critica estetica. [...]

È luogo comune, oggetto di una saggistica che ha sostituito la «vita romanzata» o il «romanzo-fiume», la constatazione di *crisi* della società attuale e relative diagnosi in rapporto alla «decadenza dell'Occidente» e simili. Terre promesse (secolo XIX) trovate costantemente arse, a dispetto di un attivismo industriale e mercantile raffinatissimo, *progresso tecnico-scientifico inpilotabile e in disarmonia con quello della civiltà*, morte di ideali e di fedi insostituite, omertà e amoralità pacifica e *clandestina*, sono frammenti di una configurazione ancora in nebulosa, ma che si concludono nella immagine di una società che *nega il proprio presente* e ricerca nelle forme più contradditto-

[L'Espresso, 1949, n. 10, p. 103]

Il testo qui riportato di Carlo Mollino è un estratto di una storia in due puntate sull'arredo e sull'interno domestico, apparsa sulle pagine di «Domus» nel 1949. Esposta in forma polemica in contrapposizione alla standardizzazione dell'architettura contemporanea, questa storia non viene più ripubblicata, malgrado contenga notevoli spunti sull'idea di spazio interno e sull'articolazione di architettura e arredamento. Per approfondimenti e confronti, si veda C. Mollino, *Architettura di parole. Scritti 1933-1965*, a cura di M. Comba, Bollati Boringhieri, Torino 2007.

1. Qui Mollino sembra riprendere la concezione arganiana di interno come spazio del «divenire [...] della vita» (cfr. G.C. Argan, *A proposito di spazio interno*, in «Metron», n. 28, 1948, p. 21) [in estratto in questo volume], legandolo, però, nella sua lettura storica al concetto di gusto, e quindi più alle aspirazioni e ai desideri umani che non a un'idea pseudo-funzionale di quotidianità. È interessante poi notare come egli sostituisca subito il termine interno con quello di ambiente, per indicare tutti quei «prolungamenti» personali, oggetti compresi, di cui l'interno fa parte, di cui già scrive Le Corbusier in *L'art decoratif d'aujourd'hui*, Cres, Paris 1925 (trad. it. *Arte decorativa e design*, Laterza, Bari 1972, pp. 73-78). Di seguito è omessa tutta la lettura storica precedente alla stretta contempo-

rie una *evasione* [...] verso uno *stato* che non è il suo. Stato che sovente è scena illusoriamente e coscientemente costruita e che altro non è che la dichiarazione della propria inesistenza. Nasce con [François-Joseph] Talma (1790)² e cioè con l'avvento del terzo stato, il tifo per l'*attore*, cioè per colui che sa far rinascere il *tipo* vagheggiato; continua questo tifo, imponente, con il *divismo* per l'attore cinematografico: simboli d'evasione.

All'infuori di una *soddisfazione di preminenza* individuale, anche gratuita, all'infuori di una raffinatezza biologica, *la società attuale non sa più ciò che vuole*. Non ha nemmeno bisogno, in fondo, di una casa, se non per una vanità scenografica; l'ideale della casa è ormai nell'albergo. [...] L'artista, uomo del suo tempo, non può far altro che ridursi all'espressione di un mondo *soggettivo*, di problematica comunicazione. La soggettività estrema, causa della incomunicabilità tra pubblico e artista è un fenomeno, anche questo, nuovo nella storia. Ogni artista emigra verso lidi sconosciuti, individuali e disancorati da un mondo che si è rinnegato. Di qui all'utopia il passo è breve.

È ora di constatare apertamente che le arti figurative, anche nelle loro più nobili e raggiunte manifestazioni attuali, interessano *sinceramente* una sparutissima schiera di specialisti rispettabili, alla quale si accodano i soliti maniaci e snob. Sta ancora di fatto che i più, siano questi rispettabili e coltivati o periti o gente della strada, anche senza esserne stuccati, serenissimamente non senza ragione, si infischiano delle arti figurative moderne; non è qui la sede per discutere se si tratti, come per altre arti (p. es. la tragedia) di una agonia naturale. Nel caso in questione l'istanza pratica, *particolarmente implicita nell'attività dell'architetto*, fallisce fatalmente di fronte al risultato di una casa *per una società che non esiste, e fallisce anche quando il risultato estetico è perfettamente raggiunto*.

Questo fallimento *pratico* sarà nettamente accusato nell'interno della casa, nell'arredamento, dove il contrasto tra mondo dell'autore e dell'abitatore assume aspetti molte-

[L'Espresso, 1949, n. 10, p. 103]

[L'Espresso, 1949, n. 10, p. 103]

[L'Espresso, 1949, n. 10, p. 103]

[L'Espresso, 1949, n. 10, p. 103]

[L'Espresso, 1949, n. 10, p. 103]

[L'Espresso, 1949, n. 10, p. 103]

raneità per la quale, per completezza, si rimanda all'articolo originale.
2. François-Joseph Talma (1763-1826) è un attore teatrale francese molto amato e apprezzato durante l'epoca della Rivoluzione e del Direttorio e considerato uno dei primi divi del teatro moderno.

plici e immediati³. In difetto di un paesaggio interiore ideale comune da interpretare nell’ambito comprensibile di un gusto altrettanto comune, l’architetto ha creato un ambiente per sopramondo iperuranoio, in coincidenza con il suo sogno e organizzato a sua immagine: *un mondo che non esiste, che non può esistere se non nel regno dell’utopia*. Un quotidiano il-lusorio che potrà anche essere costruito con gli elementi reali che avrebbero dovuto costituirlo perfetto ma, nel caso attuale, morto prima di nascere. Una tecnica industriale e meccanica impeccabile permetterà di portare all’estremo della purezza e raffinatezza abitazioni per esseri transumanati, puri spiriti quotidianamente intenti al godimento serenissimo di rapporti spaziali e cromatici intoccabili.

Equilibri quintessenziali di un mondo euclideo e platonico dove non è permesso aver mal di denti, debiti, problemi fami-gliari, contrazioni di tempo, ritardi penosi. In questi ambi-enti, che *rimarranno nella storia autentiche opere d'arte quanto quelle celebri di ogni tempo*, il contingente non può aver luogo. L’urto del quotidiano si risolverebbe in continua catastrofe: un giornale per terra, una tavola imbandita, un paio di pantofole dimenticate, corrisponderebbero ad una serie di crolli. Ritengo che la lettura di un libro in questi ambienti astrali, sia tutt’altro che agevole: una poltrona spostata di qualche grado rispetto al previsto sarebbe dissonanza insopportabile in tanta tensio-ne di sezioni auree. Dopo l'ammirazione sorge il sentimento dell'inabitabilità [...]. Simili e altrettanto inabitabili del mondo occidentale, appaiono quelle estatiche e serene case giappo-nesi [...], vere soltanto per i loro saggissimi abitanti e per il so-gno dell'architetto occidentale.

Dopo questi aurei nodi (...1930) gli sviluppi dell’«architet-tura moderna» procedono in orbite più o meno impeccabili, ma pur sempre ben astrali: dinamismo formale e costruttivista, funzionalismo psicologico, proclamazione di istanze romanti-che di «ritorno alla natura» e ritorno ancora a posizioni di origi-ne, quali esercitazioni formali astratte, e persino un dichiarato negarsi in esasperato meccanicismo (vedi esistenzialismo). Ripeto sono orbite astrali e programmatiche, che solo interes-sano criticamente e polemicamente la solita «élite» sparutissi-ma, ma che non influiscono che impercettibilmente *sull’archi-tettura che si fa*, in tutto il mondo⁴.

Altrettanto ottimista e utopico è l’impegno, sempre ritor-nante, puramente funzionale dell’arredamento moderno, illuso ancora di un gusto per le previsioni dimensionali e organizza-tive a percorsi obbligati e calcolati su schemi di una vita per-fetta quanto sconosciuta, che si possono scambiare per quelli di una cabina di puntamento di una torpediniera. Schemi che fatalmente falliscono ogni obbiettivo di fronte alle innume-revoli eccezioni che sono la norma. E dall’urbanistica interna della casa il discorso si potrebbe estendere alla constatazione del fallimento dell’urbanistica classica in generale, quella pia-

nificata sulla carta in tutti i suoi più elastici sviluppi e in agonia cronica dal giorno della sua nascita, in sede di realizzazione.

Infine un altro aspetto dell’utopia è il noto rifiuto intellet-tualistico della *decorazione propriamente detta*. Senza volermi impancare in una disquisizione sull’essenza della medesima, e relativa dimostrazione di insostituibilità, mi limiterò a notare la sua protervia col rientrare dalla finestra nelle architetture d'ambiente di grandissimi architetti, insospettabili di qualun-que debolezza reazionaria. E sarà l’«abbandono» all’inconscio surrealista, anche se etichetta transitoria, a dimostrarne la le-gittimità nel gusto attuale come in ogni tempo. Vero più che mai il paradosso di Voltaire: «*Le superflu, chose très nécessaire*»⁵.

È uso, in chi discute di decorazione, di bellamente dimen-ticare o evitare di chiedersi la soluzione dell’imbarazzante problema della sua natura attraverso i millenni, dall’incisione sull’osso di renna al «fregio» greco e al disegno sulla stoffa «creazione di alta moda», e a dispetto di tutte le volontà pro-grammatiche di *funzionalizzazione* o riduzione ad *armonia di misura* dei puri elementi compositivi formali o cromatici. È que-sta *decorazione*, gesto *inutile*, nella più precisa accezione del termine, tra i segni più squisiti dell’allontanamento progressivo dell’uomo dall’animale, che è quanto dire *civiltà*⁶. Siamo agli an-tipodi del polemico «Ornement et crime» di [Adolf] Loos, di buo-na memoria (1908)⁷. Non c’è bisogno di scomodare Freud per trovare le sue origini in una attività *ludica*, liberazione sublimata di una vitalità o istinto «rimosso» dalla tensione di un eccesso, più che mai attuale, di tecnica normativa, cioè atto di politica meramente biologica, nella vita quotidiana. Così ancora si po-trebbe argomentare di delusione *razionale* di fronte al ritorno vitalistico dell’architettura *organica*.

La trama di questo profilo schematico di storia dei rap-porti tra arredamento e società, non può certo concludersi con esortazioni o proposte. Architetti, continueremo nell’utopia, unico modo attuale di esistere come tali. L’unica conclusione è di augurarci di far parte di una società *autentica*, e che questa a sua volta non sia così barbara da non aver bisogno di una casa altrettanto autentica¹.

La casa di Luigi Moretti, 1953

i. Un parallelo tra gusto e ambiente, sempre senza intento di critica estetica, ma causalistico, potrebbe sembrare un ritorno alla vecchia teoria semplicistica del milieu di [Hippolyte] Taine o di [Auguste] Comte. [...] Ma a dispetto dell'eleganza, tale dichiarazione urta sempre un gusto vecchio quanto l'uomo che è quello di vedersi ragione non solo cinematografica, ma anche dinamica di quanto gli succede.

[Carlo Mollino, Utopie e ambientazione, in «Domus», n. 237-238, 1949, pp. 14-19 e 20-25]

2. La casa di Luigi Moretti, 1953

3. La casa di Luigi Moretti, 1953

4. La casa di Luigi Moretti, 1953

5. La casa di Luigi Moretti, 1953

6. La casa di Luigi Moretti, 1953

7. La casa di Luigi Moretti, 1953

5. Voltaire, *Le Mondain* (1736), v. 22, in Id., *Œuvres complètes de Voltaire*, t. 9, Gar-nier Frères, Paris 1877, p. 206.

6. Questo riferimento alla civiltà subito dopo quello di Voltaire ricorda molto da vicino quello di Mario Praz in *La filosofia dell’arredamento* (1945) [in estratto in questo volume], secondo cui la civiltà, intesa come processo di formalizzazione dei costumi, raggiunge il suo apogeo proprio nel XVIII secolo. Ed è d'altronde del tutto in linea con Praz anche la trattazione storica che occupa la prima parte dell’articolo, qui omessa per ragioni di spazio, oltre al tono anedddotico e spre-zatamente ironico dello scritto. Quello che in ogni caso è qui importante notare è la rivalutazione del concetto di decorazione da parte di uno dei protagonisti del progetto contemporaneo, in un'epoca in cui la questione era semplicemente fuori discussione.

7. Il riferimento in francese a *Ornament und Verbrechen* si spiega col fatto che la prima trascrizione dell’omonima conferenza tenuta da Loos a Vienna il 21 gen-naio 1908 viene pubblicata in questa lingua su «Les Cahiers d’Aujourd’hui». A. Loos, *Ornement et crime*, in «Les Cahiers d’Aujourd’hui», n. 5, 1913, pp. 25-36. [JL]

Luigi Moretti

Strutture e sequenze di spazi

1953

La casa di Luigi Moretti, 1953

Una architettura si legge mediante i diversi aspetti della sua figura, cioè nei termini coi quali si esprime: chiaroscuro, tessu-to costruttivo, plasticità, struttura degli spazi interni, densità e qualità delle materie, rapporti geometrici delle superfici e altri più alieni, quali il colore, che di volta in volta possono affermar-si secondo le inafferrabili leggi delle risonanze¹. Ognuno dei termini ha una tal congiunzione con gli altri che difficilmente in quell’atto vivido, instabile, oscillante, mai identico, che è la visione di un’architettura, è possibile quietarsi su uno solo di essi e quello solamente percorrere.

Intervengono nei nostri colloqui con una architettura tutti i fatti e diremmo tutti i personaggi metafisici, gli enti, che la compongono; ciascuno recitando nel suo verbo, o di luce o di peso o di misura o di materia o di vuoto spazio, ora chiamando gli altri ora ripetendosi ora scomparendo, con una concatena-zione espressiva sempre mutevole, come la luce e gli uomini, ma con una congruenza finale, un destino immutabile, che è poi la creata ordinanza dei loro rapporti, la struttura dell’opera.

Naturalmente se in un’architettura ogni lato espressivo, ogni aspetto della sua figura, è legato coordinatamente agli altri, a esempio il tessuto del chiaroscuro all’organismo plasti-co o all’organismo apparente della costruzione, sembra lecito, in sede di analisi critica di un’opera, assumere uno di questi aspetti in astrazione dagli altri, come indice dell’opera stessa e, in conseguenza, su esso condurre ragionamenti validi per l’intera realtà architettonica. Sembra lecito ma di fatto i risul-tati di un tale processo critico sono alcune volte eccellenti, come tante altre pessimi. Basti pensare a quali punti esatti e insieme a quali grossolani errori è pervenuta la critica che discetta sul linguaggio pittorico o plastico o anche sull’organismo costrut-tivo di un’opera. Dipendono gli uni e gli altri risultati certamen-te dalla finezza di analisi con cui è vagliato l’aspetto prescelto, ma soprattutto dall’avere o non coscienza che si opera su un simbolo di una realtà terribilmente più complessa. Comunque

La casa di Luigi Moretti, 1953

Publicato per la prima volta nel 1952 sulla rivista «Spazio» da lui fondata, l'estratto del saggio qui riportato rappresenta uno degli scritti teorici più noti e innovativi di Luigi Moretti. Inizialmente poco considerato, il saggio gode di una riscoperta crescente dagli anni Settanta in poi – soprattutto grazie a Bru-no Zevi, Manfredo Tafuri e Massimo Scolari – in seguito alla valorizzazione del concetto di spazio come struttura. Il testo viene ripubblicato in varie occasioni (a partire da L. Moretti, *Scritti di architettura*, a cura di F. Cellini, Officina Edizio-ni, Roma 1971) con un'importante traduzione inglese (L. Moretti, *Structures and Sequences of Spaces*, in K.M. Hays, a cura di, *Oppositions Reader*, The MIT Press, Cambridge MA 1998, pp. 160-172) che contribuisce in modo determinante alla diffusione del pensiero di Moretti nel contesto internazionale. Per ulteriori analisi si vedano O.S. Pierini, *Per una teoria della composizione architettonica*, in *Spazio. Rivista delle arti e dell'architettura 1950-1953*, riedizione anastatica della rivista, Quodlibet, Macerata 2007, pp. 7-17; e L. Spinelli, *Gli spazi in sequenza di Luigi Moretti*, LetteraVentidue, Siracusa 2012.

1. A differenza di Bruno Zevi, del cui *Saper vedere l’architettura* (1948) questo ar-ticolo è evidentemente debitore, Moretti introduce qui il termine «figura» come oggetto della lettura architettonica, per distinguere la sua configurazione per-

anche questi approfondimenti critici unilaterali, qualunque ne siano gli approdi, finiscono per giovare alla famosa lettura in-tegrale delle opere.

Vi è però un aspetto espressivo che riassume con una latitudine così notevole il fatto architettonico che sembra po-tersi assumere, anche isolatamente, con maggior tranquillità degli altri: intendo accennare allo spazio interno e vuoto di una architettura². Infatti basti osservare che alcuni termini espres-sivi – chiaro, scuro, plasticità, densità di materia, costruzione – si palesano quali aspetti, formali o intellettivi, della «materia», nella sua fisica concretezza messa in gioco nell’architettura e formano perciò un gruppo di una certa omogeneità e nel suo complesso fortemente rappresentativo. Ora si noti che lo spa-zio vuoto degli interni di una architettura si contrappone esat-tamente a questo gruppo come valore speculare, simmetrico e negativo, come una vera matrice negativa, e in quanto tale capace di riassumere insieme sé stesso e i termini suoi oppo-sti. Specialmente ove lo spazio interno è la ragione, principale, o addirittura ragione di nascita della fabbrica, come è per lo più, esso si palesa come il seme, lo specchio, il simbolo più ricco dell’intera realtà architettonica.

Ciò fu per gli antichi chiarissimo e per secoli; dai romani ai romanici, dai gotici al Brunelleschi, da [Donato] Bramante al Guarini, la conquista e risoluzione degli spazi interni concise con le conquiste e la storia stessa dell’architettura. La critica moderna ha più volte puntato, direttamente o non, sulla spa-zialità interiore come aspetto determinante, riassuntivo, addi-rittura unico (e questo è un errore) dell’architettura: basti qui ricordare Friedrich Ostendorf, lo Schmarsow, il limpido Brin-kmann³. Più recentemente, Bruno Zevi ha avuto il merito di dichiarare nitidamente la questione, pure nella nebulosità del-la critica architettonica di questi ultimi anni, navigante incer-tissima fra i più oppositi caposaldi⁴. È anche vero però che le enunciazioni critiche sulle stereometrie interne non furono mai

La casa di Luigi Moretti, 1953

cepita, leggibile e unitaria dalla sua definizione geometrico-materiale, intesa, invece, in senso zeviano, come «forma». Il termine, di chiara ascendenza gestal-tica, probabilmente non è immune della traduzione italiana dell’anno preceden-te di W. Köhler, *Gestalt Psychology*, Liveright Publishing Corporation, New York 1947 (trad. it. *La psicologia della Gestalt*, Laterza, Bari 1951), ed è centrale per lo sviluppo del tema spaziale in termini più marcatamente strutturalisti. In questo senso, solo in riferimento al concetto di spazio interno, si vedano R. De Fusco, *Segni storia e progetto dell’architettura*, Laterza, Roma-Bari 1973; e R. Arnheim, *The Dynamics of Architectural Form*, University of California Press, Berkeley 1977 (trad. it. *La dinamica della forma architettonica*, Feltrinelli, Milano 1981). 2. È quasi superfluo ricordare come, secondo Zevi, «Lo spazio interno, quello spazio che [...] non può essere rappresentato compiutamente in nessuna forma, che non può essere appreso e vissuto se non per esperienza diretta, è il prota-gonista del fatto architettonico. [...] Tutto il resto [...] può essere importante, ma è funzione della concezione spaziale. [...] Perché l’architettura non è solo arte, non è solo immagine di vita storica o di vita vissuta da noi e da altri; è anche e so-prattutto l’ambiente, la scena dove la nostra vita si svolge». B. Zevi, *Saper vede-re l’architettura*, Einaudi, Torino 1948, pp. 22-32 [in estratto in questo volume]. 3. Oltre ad August Schmarsow, e alla sua lettura personale, corporea e proietti-

approfondite in una vera ricerca analitica né come pura teoria né come analisi filologica su determinate opere di architettura.

I legamenti fra lo spazio interno e gli altri elementi di un’architettura sono infiniti e rigidissimi; basti pensare che uno spazio interno ha come superficie limite quella scorza su cui si condensano e si leggono le energie e i fatti che lo consentono e lo formano e dei quali esso spazio a sua volta genera l’esistenza. Ma i volumi interni hanno una concreta presenza di per sé stessi, indipendentemente dalla figura e corposità della materia che li rinsera, quasi che siano formati di una sostanza rarefatta priva di energie ma sensibilissima a riceverne⁵. Hanno cioè delle qualità a loro proprie di cui, ritengo, se ne palesano quattro: la forma geometrica, semplice e complessa che sia; la dimensione, intesa come quantità di volume assoluto; la densità, in dipendenza della quantità e distribuzione della luce che li permea; la «pressione» o «carica energetica», secondo la prossimità più o meno incumbente, in ciascun punto dello spazio, delle masse costruttive liminari, delle energie ideali che da esse sprigionano. Qualità, questa, comparabile alla pressione che in un fluido in movimento costante varia in dipendenza degli ostacoli, opposizioni, rastremazioni che incontra; o anche al potenziale di uno spazio in funzione delle masse elettriche che lo influenzano^l.

Ma in questi brevi cenni non si intende né approfondire i legamenti e la loro ordinanza fra lo spazio interno e l'intera opera di architettura né analizzare, in uno spazio isolatamente considerato, la casistica delle combinazioni possibili tra le quattro qualità enunciate, e tanto meno ricercare, di queste combinazioni, le privilegiate per presunta eccellenza espressiva. Si rischierebbe di cadere in quella metafisica dei valori assoluti, cui non è da conferire molta consistenza, come non è a darne ai discorsi intorno a una superficie più o meno bella di per sé, a seconda delle sue proporzioni. Benché proprio al riguardo dei volumi interni questa affermazione sembri contraddetta da una lunga serie di notazioni di trattatisti, da Vitruvio all’Alberti, al Palladio, al Serlio, al Viola, al Guarini, al Milizia, che accennarono o precisarono i rapporti geometrici più acconci alla venustà di un ambiente. Ma a ben guardare, queste notazioni non escono da quell’ambito didattico nel quale erano formulate, e giustamente, per guidare gli architetti meno avveduti verso soluzioni mediamente sicure nell’ordine formale ed equilibrate come struttureⁱⁱ.

Pertanto, tralasciando questo campo di ricerche, si vuol limitare l’indagine sulle unità spaziali formate da volumi interni che si compongono in una certa ordinanza e che nel loro seguirsi, costituiscono col mutare delle prospettive, in relazione ai percorsi e ai tempi necessari e possibili per la loro visione, una vera sequenza nel significato attuale della voce. Di questi volumi, coordinati in unità, si intende chiarire le modalità del loro seguirsi e quindi la struttura della loro composizione, cioè

tipo e ragione, delle differenze tra i volumi e del loro concatenamento. Questa ricerca «differenziale» è in sede logica pienamente giustificata poiché non discende da interpretazioni assolute degli spazi ma dal paragone di essi mediante parametri che una volta assunti permangono, esatti o meno che siano, sempre uguali⁶. Pertanto fissate le quattro qualità, o parametri, dei volumi interni su esse soltanto verterà l’analisi. Esamineremo cioè le sequenze nelle differenze che, tra i volumi che le compongono, si rivelano per forma geometrica, quantità assoluta di volume, densità, «pressione» energetica. Le prime due sono differenze avvertite per via intellettiva, le seconde due per un ordine intellettivo e psicologico.

Se pensiamo alle terme di Diocleziano, al Santo Spirito del Brunelleschi, alla Basilica di S. Pietro, ad alcune chiese del Guarini, ci sembra chiaro che gli spazi interni di queste fabbriche in cui si assomma il grande atto dell’architettura, atto destinato al più esteso numero di uomini, siano, per questa loro premessa universalità, tagliati sul vivo dello spirito umano in quanto ha di più elementare e costitutivo. E allora uno studio sulla composizione di questi spazi e sugli andamenti emotivi che le loro sequenze ci suscitano, può forse far balenare alcuni capi dell’oscura legge che guida universalmente lo spirito umano, che così spinge i grandi animi nel comporre tali straordinarie architetture come commuove anche i più semplici spiriti che le guardano. Viene in mente, da ciò, che la moralità sovrana dell’architettura, l’unica sua autentica istanza sociale, anzi umana, è quella di comunicare ugualmente con tutti, umili e potenti. [...]

I grandi spazi dell’architettura nascono con Roma e ne sono la magnificenza. In uno con le sovrumane volte e con le mura, d’incredibile forza, con un respiro istintivo di inabbattibili opere militari, che le reggevano, sono l’espressione della cosciente potenza di una comunità. Questi spazi si aprono sovrani e si legano in teorie orgogliose in cui il misurato ordine sembra far sensibile la chiarezza di mente e la coscienza di questa chiarezza, cioè la maestà, del popolo romano. Le sequenze dei volumi nelle basiliche e specialmente nelle terme, di Tito di Agrippa di Diocleziano di Caracalla, dovevano raggiungere per la varietà degli elementi che le componevano e dei percorsi possibili, effetti insuperati. Sulle rovine delle mura che segnavano questi volumi, dal Brunelleschi a Michelangelo, nacque lo spazio rinascimentale e barocco e il senso del grandioso nella nuova civiltà d’occidente.

Per valutare nella loro complessità le sequenze dei volumi nelle terme è opportuno iniziare le osservazioni su quelle sequenze più elementari che possono riscontrarsi in alcuni esempi della stessa architettura romana e in alcune costruzioni rinascimentali. Tra le fabbriche di Villa Adriana, specchio argentatissimo di tutte le inflessioni dell’ecllettismo imperiale, si possono individuare interessanti modelli di sequenze dalle

più semplici alle più elaborate⁷. Il gruppo ternario del portico del Pecile, dell’aula quadra detta dei Filosofi e del «natatorio» circolare, può assumersi come esempio di una sequenza di volumi la cui vivezza e solennità è poggiata esclusivamente sulla differenza delle forme geometriche fra gli elementi del gruppo. [...]

Se il portico del Pecile l’aula e il natatorio possono assumersi come esempio di una sequenza giocata principalmente per differenze di forme geometriche è nel Rinascimento che possiamo individuare sequenze cavate con estrema sottigliezza per differenze soltanto di dimensioni tra volumi che mantengono identiche o simili forme geometriche. Si vogliono qui indicare due sequenze di questo genere nel palazzo ducale di Urbino e precisamente una che corre dalle camere degli ospiti alla sala del trono e l’altra che prende i quattro ambienti dell’appartamento della Jole. I puri prismi rettangoli delle sale, resi vividi nelle volte dalle scagliature diamantine delle lunette, si seguono in ambedue le catene di spazi, dilatandosi sempre più di volume per la loro crescente dimensione in lunghezza e altezza. [...]

Sequenze ottenute per dimensioni crescenti dei volumi si possono rilevare tra l’altro in un progetto del Palladio per una fabbrica a Veronaⁱⁱⁱ. Ma nel genio di questo architetto misuratore infallibile di astratte relazioni si debbono trovare, né può pensarsi diversamente, gli esempi più compiuti della geometria musicale degli spazi interni. Una sequenza per differenza di forme geometriche e insieme per differenza di dimensioni si delinea nella catena dei volumi del Palazzo Thiene a Vicenza; catena che si snoda con lo splendore di una collana di diamanti variamente tagliati. Catena purissima le cui differenze si ribaltano specularmente in quattro nodi di simmetria così che le cadenze avanzano e poi si invertono continuamente. [...]

Ma in quello specchio dell’architettura che è la Rotonda, la concatenazione lirica deli spazi interni, quale è leggibile nelle incisioni dei «Quattro libri di architettura», che rispecchiano più da vicino il pensiero originale del Palladio, raggiunge un grado che gli antichi avrebbero il coraggio di nominare sublime. [...]

La sequenza chiave della Rotonda palladiana è stata [...] condotta per differenze di forma geometrica, di quantità dei volumi, di densità della luce e, nel termine medio dell’andito, di «pressione». Sono in essa presenti cioè tutti i fermenti poderosi della spazialità di quelle grandi fabbriche, del cinque e seicento che hanno nella basilica di S. Pietro lo specchio di ogni magnificenza. [...]

La universalità della basilica di S. Pietro scaturisce dall’elementarità portentosa delle sue sequenze, dalla catena di effetti pendolari di «opposizione» e «liberazione» sulla quale esse sono principalmente tessute. Questa pendolarità ha un ritmo così dominante, esclusivo, inderogabile, che sembra ri-

velare il movimento, il respiro stesso, necessario alla struttura dello spirito umano. L’architettura di tutte le arti è la più universale forse perché rende sensibili e immediate queste oscillazioni, inconsciamente ripetendo opposizioni e liberazioni di spazi, che alle origini, nelle ostilità o nelle accoglienze della natura, e poi sempre, costituirono uno dei lati formativi dell’ansito della struttura umana: burroni, gole e campagna aperta; viene in mente il percorso del secondo Faust. [...]

Lo spazio interno di S. Pietro rimane tuttavia composizione di volumi elementari singolarmente individuabili e raccordati gli uni agli altri da elementi di passaggio o da spazi minori. Bisogna arrivare al Guarini, attraverso gli ultimi disegni di Michelangelo (S. Giovanni dei Fiorentini) o, meglio, gli interni del S. Carlino del Borromini, per incontrare la punta estrema di tutto il processo di modulazione dei volumi interni e delle loro sequenze, raggiunta nel tentativo di superare la giustapposizione di singolarità spaziali in un corpo pressocché continuo. [...]

Il Guarini, dopo i grandi della Rinascenza, è stato l’architetto che ha sentito gli spazi con la maggiore veemenza e chiarezza. Spazi da lui conquistati attraverso un’elaborazione lenta di mondi puramente geometrici, governati da una logica lirica sorprendente. Il giuoco delle stereometrie guariniane è sempre straordinariamente aderente al grande giuoco costruttivo; le intersezioni dei volumi coincidono con le line di forza necessarie a sostenerli. Si arriva perfino a quel metafisico giuoco, non raggiunto neppure dai gotici, degli archi che esplicano la loro potenza di sostegno pur essendo completamente sbiechi, con la chiave fuori del piombo degli appoggi. Il sistema spaziale del Guarini è così unitario e assoluto, ogni punto è così legato all’altro in senso formale e in senso costruttivo, che le sue fabbriche sembrano non possano soffrire rovina: se una cupola crolla l’intero edificio si annienta⁸. [...]

I moderni sembra abbiano dimenticato le leggi delle sequenze dei volumi interni. Essi debbono riconquistare lo spazio come elemento sensibile, vivo, e non per estrapolazione fiduciosa da simboli grafici. Quali errori l’architettura moderna abbia commesso ignorando gli spazi nella loro concretezza si può ormai giudicare dal vero; naturalmente ammesso che l’architettura moderna viva sul vero e non sia ormai trasferita come fatto di cultura sui suoi simboli bidimensionali, disegno e fotografia. [...]

Un particolare interesse presentano le esperienze di [Ludwig] Mies van der Rohe, se a questo architetto, almeno per ragioni didattiche, vogliamo far risalire la dissociazione, mediante schermi e diaframmi, di uno spazio unitario. Gli antichi nel comporre le loro sequenze e i loro spazi tenevano conto di quelle elementari figure geometriche che permettevano il possesso dell’intera loro forma anche quando se ne scorgeva un solo tratto di essa, in modo da consentire quella simulta-

va del fatto architettonico, Moretti cita Friedrich Ostendorf, architetto e teorico tedesco, fra gli esponenti principali della cosiddetta «teoria dell’*Ordnung*», e lo storico Albert Brinckmann, suo connazionale, per tentare di individuare le origini di un’idea di composizione architettonica legata a principi strutturali e normativi. Sui tre, si vedano rispettivamente A. Schmarsow, *Das Wesen der architektonischen Schöpfung*, Hiersemann, Leipzig 1894; F. Ostendorf, *Die Baukunst des XIX. Jahrhunderts. Ein Rückblick auf die Entwicklung der Architektur seit 1800 mit besonderer Rücksicht auf die Lehre*, J. Hoffmann, Stuttgart 1917; A. Brinckmann, *Baukunst der Renaissance in Italien*, B.G. Teubner, Leipzig 1908. 4. Zevi, *op. cit.*

5. È questo l’aspetto maggiormente innovativo della teoria di Moretti – ovvero la concreta presenza della spazialità interna – la quale, con buone ragioni, può essere considerata la prima vera sistematica dell’interno architettonicamente inteso, di cui è possibile trovare tracce, per quanto aneddotiche e sperimentali, nei precedenti lavori di Friedrich Kiesler e Oskar Schlemmer. A tal proposito, si veda J. Leveratto, *Dall’interno. Verso un approccio multiscalare all’abitabilità*, LetteraVentidue, Siracusa 2018, pp. 72-75.

6. È qui evidente l’approccio logico-matematico di Moretti che informa tutta la sua analisi casistica, qui in larga parte omessa per ragioni di spazio. Il testo originale è inoltre corredato di splendide immagini di modelli architettonici rappresentanti lo spazio interno come un solido pieno.

7. Sul doppio influsso di Moretti e dell’architettura romana sugli studi di interni, si veda P.F. Caliari, *Tractatus logico sintattico. La forma trasparente di Villa Adriana*, Edizioni Quasar, Roma 2012.

8. Moretti si riferisce qui al progetto della chiesa di San. Filippo Neri a Casale Monferrato di Guarini, databile tra il 1679 e il 1680.

neità intellettiva di visione rilevata da Adrian Stokes nella sua decisiva importanza⁹. Mies van der Rohe partendo invece da un volume costruttivo di profilo geometrico irregolare, ne dis-socia lo spazio impedendone l'integrale e diretta lettura, l'uni-ca che la sua forma rende possibile, con l'immettervi pareti e diaframmi liberi i quali vengono così a suscitare settori spaziali imprevedibili, incerti, debordanti. Opera cioè in modo che lo spazio non direttamente visibile rimanga, nell'intuizione, elu-sivo¹⁰. [...]

È evidentemente ancora una prova dello stadio elusivo e romantico dell'architettura moderna e in particolare di quel-la razionale; stadio che d'altra parte sembra caratteristico e proprio della nostra età più che dell'Ottocento, che anche in musica e nelle arti plastiche poggia su analoghe equivocità strutturali ed è da considerarsi una stanchezza dello spirito, se crediamo ancora che lo spirito possa di nuovo toccare la chia-rezza lirica dei classici, o è ormai uno stato naturale, se questa chiarezza si stima un fatto irripetibile.

L'arte degli interni

i. Al riguardo della «pressione» o «carica energetica» di uno spazio è da nota-re che il campo magnetico ha una configurazione analogica più interessante di quella del campo potenziale. Di fatto la distribuzione delle linee di forza in un campo magnetico in funzione delle espansioni che lo generano offre una topografia simile alla distribuzione dell'intensità degli avvertimenti psicolo-gici promossi dall'espansione delle masse murarie. È da rilevare che il senso di «liberazione», di caduta di «pressione», avvertito subito dopo passata una stret-toia, nello sfociare in un ampio spazio, coincide a un'area neutra, a un vacuo, che si riscontra in un campo magnetico a un'improvvisa espansione dei poli. D'altra parte, l'esistenza di una certa classe di rapporti tra i fenomeni di campo elettromagnetico in un certo spazio e i fenomeni dell'avvertimento sensibile nell'uomo (e di conseguenza delle relative modificazioni psicologiche) è eviden-te, se si considera che tutto quanto investe il campo della visibilità è energia di radiazione. Una topologia di «forme» in un campo è una struttura analoga alla topologia di un certo gruppo di radiazioni in quel campo medesimo. Si possono perciò eseguire, teoricamente, operazioni sull'una o sull'altra struttura indiffe-rentemente.

ii. Nei riguardi dei trattatisti classici che annotarono quesiti o soluzioni circa il proporzionamento delle misure di uno spazio interno sono da rilevare prin-cipalmente: L.B. Alberti, *De Re aedificatoria*, Firenze, 1485, Libro IX cap. VI. A. Palladio, *I quattro libri dell'Architettura*, Venezia, 1570, Libro I cap. XXIII. Giusep-pe Viola Zanini, *Dell'Architettura*, Padova, 1629, Libro I, cap. 31. Guarino Guarini, *Architettura civile*, Torino, 1737, Trattato II, cap. VII, osservazione sesta.

iii. «Un progetto del Palladio per una fabbrica a Verona». Si fa riferimento al progetto del palazzo per G.B. della Torre, in parte eseguito e poi alterato. Le sequenze cui si accenna sono i due gruppi di tre sale ai lati della scala centrale ellittica. Le lunghezze delle tre sale si seguono col rapporto 1,1 – 1,5 – 3.

L'arte degli interni

[Luigi Moretti, *Strutture e sequenze di spazi*, in «Spazio», n. 7, 1953, pp. 9-20 e 107-108]

L'arte degli interni

L'arte degli interni

L'arte degli interni

L'arte degli interni

L'arte degli interni

L'arte degli interni

L'arte degli interni

L'arte degli interni

L'arte degli interni

L'arte degli interni

L'arte degli interni

L'arte degli interni

L'arte degli interni

L'arte degli interni

L'arte degli interni

L'arte degli interni

L'arte degli interni

L'arte degli interni

L'arte degli interni

L'arte degli interni

L'arte degli interni

L'arte degli interni

L'arte degli interni

L'arte degli interni

L'arte degli interni

L'arte degli interni

L'arte degli interni

L'arte degli interni

L'arte degli interni

L'arte degli interni

L'arte degli interni

L'arte degli interni

L'arte degli interni

L'arte degli interni

L'arte degli interni

L'arte degli interni

L'arte degli interni

L'arte degli interni

L'arte degli interni

L'arte degli interni

L'arte degli interni

L'arte degli interni

L'arte degli interni

L'arte degli interni

L'arte degli interni

L'arte degli interni

L'arte degli interni

L'arte degli interni

L'arte degli interni

L'arte degli interni

L'arte degli interni

L'arte degli interni

L'arte degli interni

L'arte degli interni

L'arte degli interni

L'arte degli interni

L'arte degli interni

L'arte degli interni

L'arte degli interni

L'arte degli interni

L'arte degli interni

L'arte degli interni

L'arte degli interni

L'arte degli interni

L'arte degli interni

L'arte degli interni

L'arte degli interni

L'arte degli interni

L'arte degli interni

L'arte degli interni

L'arte degli interni

L'arte degli interni

L'arte degli interni

L'arte degli interni

L'arte degli interni

L'arte degli interni

L'arte degli interni

L'arte degli interni

L'arte degli interni

L'arte degli interni

L'arte degli interni

L'arte degli interni

L'arte degli interni

L'arte degli interni

L'arte degli interni

L'arte degli interni

L'arte degli interni

L'arte degli interni

L'arte degli interni

L'arte degli interni

L'arte degli interni

L'arte degli interni

L'arte degli interni

L'arte degli interni

L'arte degli interni

L'arte degli interni

L'arte degli interni

L'arte degli interni

L'arte degli interni

L'arte degli interni

L'arte degli interni

L'arte degli interni

L'arte degli interni

L'arte degli interni

L'arte degli interni

L'arte degli interni

L'arte degli interni

L'arte degli interni

L'arte degli interni

L'arte degli interni

L'arte degli interni

L'arte degli interni

L'arte degli interni

L'arte degli interni

L'arte degli interni

L'arte degli interni

L'arte degli interni

L'arte degli interni

L'arte degli interni

L'arte degli interni

L'arte degli interni

L'arte degli interni

L'arte degli interni

L'arte degli interni

L'arte degli interni

L'arte degli interni

L'arte degli interni

L'arte degli interni

L'arte degli interni

L'arte degli interni

L'arte degli interni

L'arte degli interni

L'arte degli interni

L'arte degli interni

L'arte degli interni

L'arte degli interni

L'arte degli interni

L'arte degli interni

L'arte degli interni

L'arte degli interni

L'arte degli interni

L'arte degli interni

L'arte degli interni

L'arte degli interni

L'arte degli interni

L'arte degli interni

L'arte degli interni

L'arte degli interni

L'arte degli interni

L'arte degli interni

L'arte degli interni

L'arte degli interni

L'arte degli interni

L'arte degli interni

L'arte degli interni

L'arte degli interni

L'arte degli interni

L'arte degli interni

L'arte degli interni

L'arte degli interni

L'arte degli interni

L'arte degli interni

L'arte degli interni

L'arte degli interni

L'arte degli interni

L'arte degli interni

L'arte degli interni

L'arte degli interni

L'arte degli interni

L'arte degli interni

L'arte degli interni

L'arte degli interni

L'arte degli interni

L'arte degli interni

L'arte degli interni

L'arte degli interni

L'arte degli interni

L'arte degli interni

L'arte degli interni

L'arte degli interni

L'arte degli interni

L'arte degli interni

L'arte degli interni

L'arte degli interni

L'arte degli interni

L'arte degli interni

L'arte degli interni

L'arte degli interni

L'arte degli interni

L'arte degli interni

L'arte degli interni

L'arte degli interni

L'arte degli interni

L'arte degli interni

L'arte degli interni

L'arte degli interni

L'arte degli interni

L'arte degli interni

L'arte degli interni

L'arte degli interni

L'arte degli interni

L'arte degli interni

L'arte degli interni

L'arte degli interni

L'arte degli interni

L'arte degli interni

L'arte degli interni

L'arte degli interni

L'arte degli interni

L'arte degli interni

L'arte degli interni

L'arte degli interni

L'arte degli interni

L'arte degli interni

L'arte degli interni

L'arte degli interni

L'arte degli interni

L'arte degli interni

L'arte degli interni

L'arte degli interni

L'arte degli interni

L'arte degli interni

L'arte degli interni

L'arte degli interni

L'arte degli interni

L'arte degli interni

L'arte degli interni

L'arte degli interni

L'arte degli interni

L'arte degli interni

L'arte degli interni

L'arte degli interni

L'arte degli interni

L'arte degli interni

L'arte degli interni

L'arte degli interni

L'arte degli interni

L'arte degli interni

L'arte degli interni

L'arte degli interni

L'arte degli interni

L'arte degli interni

L'arte degli interni

L'arte degli interni

L'arte degli interni

L'arte degli interni

L'arte degli interni

L'arte degli interni

L'arte degli interni

L'arte degli interni

L'arte degli interni

L'arte degli interni

L'arte degli interni

L'arte degli interni

L'arte degli interni

L'arte degli interni

L'arte degli interni

L'arte degli interni

L'arte degli interni

L'arte degli interni

L'arte degli interni

L'arte degli interni

L'arte degli interni

L'arte degli interni

L'arte degli interni

L'arte degli interni

L'arte degli interni

L'arte degli interni

L'arte degli interni

L'arte degli interni

L'arte degli interni

L'arte degli interni

L'arte degli interni

L'arte degli interni

L'arte degli interni

L'arte degli interni

L'arte degli interni

L'arte degli interni

L'arte degli interni

L'arte degli interni

L'arte degli interni

L'arte degli interni

L'arte degli interni

L'arte degli interni

L'arte degli interni

Giulio Carlo ArganInterni1959

L'arte degli interni

L'arte degli interni

L'arte degli interni

L'arte degli interni

L'arte degli interni

L'arte degli interni

L'arte degli interni

L'arte degli interni

L'arte degli interni

L'arte degli interni

L'arte degli interni

L'arte degli interni

L'arte degli interni

L'arte degli interni

L'arte degli interni

L'arte degli interni

L'arte degli interni

cazione formale; 2) gli aspetti strutturali e decorativi, in quanto condizionati dalla funzione. [...]

Considerando la prima classe, sono da includere in essa tutti gli elementi strutturali, siano essi delimitanti o portanti [...], che ricevono, all'interno, una qualificazione formale; gli elementi di comunicazione tra spazio interno ed esterno [...]; gli elementi strutturali interni aventi compito di suddividere lo spazio interno o di modificarne la configurazione, se destinati a funzioni differenziate; gli elementi articolanti o di collegamento [...]. Nella seconda rientrano invece le tematiche della decorazione e dell'ornamentazione, gli addobbi, gli arredi, i parati, i mobili e le suppellettili.

Elementi strutturali e funzionali

Fattore essenziale nella determinazione e configurazione degli spazi interni è la planimetria, in quanto risultante dalla distribuzione degli elementi portanti in rapporto alla statica dell'edificio e dalla fungibilità dei vani in rapporto allo scopo, ma anche in quanto agente essenziale del dimensionamento, della proporzionalità e della modulazione e modellazione plastica dello spazio. I limiti spaziali determinati dalla planimetria sono tuttavia suscettibili di essere integrati o modificati: sia mediante elementi accessori [...], sia mediante la qualificazione decorativa, plastica o coloristica, figurativa o puramente ornamentale, delle superfici.

Gli elementi strutturali, anche se comuni alla configurazione interna ed esterna dell'edificio, acquistano generalmente all'interno un aspetto diverso, per lo più rivestendosi di materiali e di forme ornamentali più delicate e più adatte alla veduta vicina. Non è raro il caso ch'essi assumano un significato simbolico, intenzionale o non: esempi d'intenzionalità sono le decorazioni delle cupole con figurazioni allusive al cielo [...] o quelle di colonne e pilastri intesi come sostegno non solo dell'edificio come tale, ma anche dell'idea di costruzione spirituale ad esso generalmente connessa; meno esplicita o addirittura inconsapevole è invece l'associazione mentale tra parete e orizzonte, che tuttavia è alla base, sia pure in termini diversi nelle diverse epoche e civiltà, della decorazione parietale.

Determinante dello spazio interno, nella sua correlazione oggettiva e d'immagine all'esterno, è ovviamente la necessità della protezione dagli agenti climatici, della difesa dei beni materiali e della cosiddetta «*privacy*», nonché della opportunità di poter modificare secondo le circostanze tale correlazione: da queste esigenze dipendono l'ampiezza delle aperture verso l'esterno, ma anche il loro corredo di apparecchiature protettive [...] e schermanti [...]. Questi elementi, oltre ad avere in sé una funzione decorativa, ottenuta per lo più mediante effetti di trasparenza e diffusione luminosa, influiscono sulla configurazione formale dell'insieme, come determinanti del-

le condizioni d'illuminazione. Le porte di accesso agli edifici, che hanno sempre avuto sensi simbolici o rituali sottolineati da una concentrazione di motivi decorativi [...], quando vengono applicate all'interno come comunicazione tra due ambienti conservano un carattere altamente decorativo, non di rado accresciuto da incorniciature di materiali pregiati e da drappaggi, e specialmente espresso nelle ante, spesso dipinte o intagliate o intarsiate. Le cornici a loro volta agiscono come delimitazione o come raccordo di superfici, sono un elemento di cesura o di raccordo plastico: tale funzione, viene esplicitata anche quando la cornice si riduce a mero fregio plastico o dipinto, si intensifica ovviamente a contatto delle aperture, come le porte e le finestre. [...]

Altro elemento funzionale che viene frequentemente sviluppato come tema di alta decorazione è la scala, né soltanto per l'evidente ragione sociale ch'essa è la parte più pubblica dell'edificio. Se, strutturalmente, la scala si pone come una prospettiva rapida e quindi come una variante rispetto alle costanti prospettiche dell'edificio, dal punto di vista decorativo essa sviluppa una tematica assai complessa, ma generalmente impostata sulla suggestione della fuga prospettica o, comunque, su effetti di movimento.

Nella determinazione e configurazione degli spazi interni, nonché nella loro decorazione, hanno particolare importanza certe zone per esplicita dedicazione o per tradizione destinate a speciali funzioni familiari o sociali: il culto, la mensa, i ricevimenti, lo studio, ecc. [...] Altri elementi, cui per la elevata funzione sociale o familiare si annettono significati direttamente o indirettamente simbolici che trovano espressione nella loro forma e nella loro situazione ambientale, sono i focolari o, presso taluni popoli, le grandi stufe architettoniche e istoriate, il letto e l'alcova, spesso rialzati su gradini e isolati da tende a baldacchino, ecc. La situazione pressoché costante di tali elementi, dettata da motivi di necessità o di tradizione, costituisce un fattore importante nell'organizzazione dello spazio interno, che in gran parte risulta dall'interrelazione, talvolta predisposta fin dalla progettazione, dei principali elementi dell'arredamento.

È infine da tenere presente che la morfologia generale degli spazi interni è, per necessità pratica o per consuetudine, collegata con i diversi tipi edilizi: così, per esempio, l'esigenza di ottenere una perfetta e uniforme trasmissione dei suoni o di permettere la convergenza degli sguardi in un dato punto determina la forma, che si conserva sostanzialmente immutata, delle cavità spaziali dei teatri, degli auditori, ecc., o di certi tipi di edifici religiosi o pubblici.

A un livello più elevato, nei grandi edifici pubblici, lo spazio interno appare strettamente collegato alla funzione specifica, religiosa o sociale. Quando, per il carattere unitario di tali funzioni, lo spazio interno dell'edificio non è suddiviso o è sud-

diviso in modo che un ambiente predomini nettamente sugli altri, aventi funzione di accessori, si ha una più netta relazione strutturale e formale con l'esterno, come nelle chiese, nei teatri, nei palazzi comunali e, in epoca moderna, nei palazzi dei parlamenti. In questi casi anche l'arredo è, generalmente, in funzione diretta dell'architettura o fa parte integrante di essa.

Altro caso particolare, che rientra tuttavia nell'ambito delle tipologie edilizie, è quello dei moderni edifici rispondenti a determinate funzioni, come stazioni, uffici, fabbriche, laboratori, centrali elettriche, stabilimenti industriali, ecc., dove le stesse funzioni determinano forme inconsuete, rispetto alla normale edilizia, e tali da offrire insolite possibilità fantastiche all'architetto.

Dagli interni di immobili architettonici sono derivati per analogia i particolari arredamenti interni di veicoli, carrozze e navi. In questo caso l'esigenza di concentrare gli impianti e gli arredi in piccolo spazio, di renderli fissi per non risentire del movimento, nonché l'uso di materiali come il legno e il metallo in luogo della muratura, hanno dato a questi interni un carattere e uno stile particolare. [...]

Qualificazione formale dello spazio interno

La qualificazione dello spazio interno dell'architettura, oltre che da esigenze oggettive statiche e funzionali, è determinata da un insieme di altri fattori, estremamente differenziati secondo le epoche e le culture, ma in gran parte riducibili al tipo di relazione che, di volta in volta, si pensa sussistere tra l'individuo e il mondo esterno, naturale e sociale³. La qualificazione ha luogo mediante l'impiego di materiali e di tecniche vari, di ordine plastico e pittorico, e può schematicamente classificarsi secondo il tipo e l'ubicazione del limite spaziale a cui si riferisce: pareti, soffitti, pavimenti.

Prescindendo dallo sviluppo piano o curvo o, più raramente, irregolare, predisposto dalla pianta, la parete è normalmente oggetto di una qualificazione di superficie, che può aver luogo mediante figurazioni ornamentali o narrative, realizzate con tecniche appositamente elaborate, come l'affresco o lo stucco, oppure mediante la sovrapposizione di oggetti, come parati, tappezzerie, arazzi, dipinti e rilievi, trofei, armi, stemmi, ecc.

Gli effetti cui possono schematicamente ridursi le decorazioni parietali sono: l'illusoria espansione verso l'esterno, quasi cancellando la limitazione spaziale del muro, oppure, all'opposto, l'accentuazione del limite e, conseguentemente, della segregazione spaziale. Comune all'una e all'altra tendenza è la ricerca di un'evidenza strutturale, realizzata mediante l'effettiva presenza o la finzione di membra portanti e articolanti, oppure mediante la scomposizione della superficie in riquadri variamente proporzionati e combinati.

[...] Uno degli aspetti più interessanti, e comuni a quasi tutti i modi di decorazione parietale, è tuttavia l'ostentazione

della finzione e dei suoi artifici, quasi facendo la finzione fine a se stessa: così non solo accade che la pittura imiti marmi, legni o tessuti o suggerisca vedute paesistiche e apparizioni fantastiche, ma finga in chiaroscuro rilievi scultorei o trofei, arazzi, ecc. Le stesse testimonianze degli antichi scrittori, e non soltanto occidentali, sottolineano l'importanza dell'artificio illusivo che, rivelandosi per tale, suscita ammirazione ma, ovviamente, distrugge l'efficacia della illusione. [...]

Gli effetti di accentuazione del limite, ricercati specialmente in piccoli ambienti di cui si vuole sottolineare il carattere di intimità o di segregazione, sono attuati per lo più mediante parati pesanti e drappeggiati, o rivestimenti di materiali nobili e la finezza dell'elaborato, che richiede una veduta vicina. Mentre la decorazione del grande ambiente si collega normalmente con l'architettura e rientra almeno in parte nella progettazione dell'edificio, quella del piccolo ambiente mette in valore la partecipazione di tutte le forme dell'artigianato e, per il diretto intervento del committente, maggiormente si accosta ai processi e ai modi del costume.

Più di ogni altro elemento degli spazi interni dell'architettura, il soffitto conserva tracce evidenti della sua strutturalità: non solo la volta e la cupola sono forme tipicamente strutturali, ma lo stesso soffitto piano manifesta in modo più o meno palese, e spesso in modo del tutto fittizio, la struttura delle travi e suggerisce una prospettiva verso l'alto. La stessa frequenza dell'impiego del legno nei soffitti non solo risponde all'opportunità di usare materiali leggeri, ma dipende dalle strutture lignee generalmente usate per le coperture. La problematica della rappresentazione spaziale nei soffitti è delle più varie: si va dalla revisione spaziale di certe tombe etrusche, che mostrano il tetto con i suoi embrici e le piante rampicanti come si vedrebbero dall'esterno, ai lacunari o cassettoni classici, così largamente ripetuti, che suggeriscono fughe prospettiche verso l'alto tra trave e trave; dai soffitti islamici a stalattite che, quasi invertendo la soluzione prospettica dei lacunari, si protendono ad occupare lo spazio del vano, alle volte del Rinascimento e barocche, che sviluppano il tema architettonico dell'ambiente fino a un'immaginaria apertura verso il cielo con figurazioni naturalistiche. [...]

Non meno complessa è la fenomenologia della configurazione del piano di posa o pavimento, poiché in esso l'implicito riferimento al terreno rende generalmente impropria ogni allusione a una prospettiva di profondità; inoltre le esigenze tecniche e funzionali, fornendo una problematica assai vasta, danno luogo alla possibilità d'impiego di materiali e tecniche estremamente vari, che vanno dal lastricato marmoreo al comesso e all'intarsio di marmi colorati, dall'ammattonato che evoca l'originario piancito di terra battuta, alle piastrelle di ceramica, dal mosaico al legno variamente lavorato. Dal punto di vista della composizione spaziale il pavimento è in relazione di-

ristiche modali a cui di seguito dedica gran parte del saggio, per dar conto in maniera sistematica della loro specificità.

2. È qui evidente il tentativo di storicizzare il concetto di interni, legandolo più alla prassi della sua costruzione che alla concezione autonoma di una categoria analitica. Per cui l'architettura non viene esclusa a priori, ma considerata esclusivamente nei casi in cui viene effettivamente chiamata a contribuire alla conformazione di un interno, di cui spesso sono altre maestranze o gli utenti stessi i veri responsabili – fatte salve, ovviamente, le operazioni di dimensionamento, distribuzione e strutturazione dell'involucro edilizio che, in ogni caso, spettano sempre all'architetto.

3. È interessante notare come Argan, per l'effettiva conformazione dello spazio interno, non faccia gerarchie di sorta in termini di impatto, limitandosi a esporre i caratteri strutturali e quelli decorativi uno di seguito all'altro. Anche se l'uso che fa del termine «qualificazione» in questo paragrafo sembra dimostrare un'implicita preminenza delle opere di arredo e decorazione nel definire i caratteri percettivamente più rilevanti di quella che lui chiama «fenomenologia dello spazio chiuso».

retta con il soffitto, di cui spesso ripete o liberamente riprende, nei suoi scomparti, la struttura; gli spartimenti del pavimento, inoltre, secondo che seguano un andamento prospettico-lineare o ritmico, stringono o allentano la successione prospettica, influenzando così sulla configurazione anche dimensionale dello spazio-ambiente.

Se la necessità che il pavimento dia sempre l'idea del piano favorisce il ricorso pressoché costante agli ornati geometrici e ai motivi fortemente stilizzati e ricorrenti [...], frequenti sono anche gli elementi originariamente naturalistici [...]. La stessa necessità che il pavimento dia sempre l'idea del piano impedisce ovviamente lo sviluppo di larghe rappresentazioni storico-naturalistiche. Non bisogna infatti dimenticare che il pavimento implica una distanza di visuale ravvicinata e costante, che esclude la veduta d'insieme e presuppone il movimento del riguardante sullo stesso piano della figurazione: onde la necessità di una figurazione frammentata, anche se concatenata e continua. Prevalgono, perciò, nei pavimenti le figurazioni di limitata estensione, per lo più concentrate in riquadri e medaglioni, ed aventi carattere piuttosto simbolico o emblematico che narrativo.

Rapporti con l'arredamento

Una componente importante nella determinazione dello spazio architettonico degli interni è costituita dagli arredi fissi. Indipendentemente dalla materia che li costituisce [...] e che varia a seconda della funzione, delle epoche, delle culture, questi elementi, integranti lo spazio interno [...] sono per lo più soggetti ad essere assorbiti nella ideazione architettonica e, di volta in volta, o costretti entro schemi intenzionalmente decorativi, o destinati a ricoprire un ruolo predominante nella intera configurazione dello spazio [...]. L'arredo fisso trova in età contemporanea la sua vera ragion d'essere in seno alla progettazione integrale di tutti gli elementi della costruzione, e, stante il dissolversi degli involucri murari a compartimenti stagni, diviene esso stesso elemento necessario nella suddivisione a priori degli spazi fungibili [...]. Sempre più stretto margine è quindi attribuito al mobilio propriamente detto, che per sua natura però è meno legato all'edilizia dell'edificio. Sulla forma del mobilio ha profondamente influito la struttura che di volta in volta lo spazio interno è venuto assumendo. [...] Il processo evolutivo della concezione del mobile in rapporto all'architettura è altresì in rapporto con il progressivo decadimento dell'artigianato e il parallelo sviluppo dell'industria, i cui prodotti standardizzati nascono da una progettazione affine e spesso collimante con quella dell'architettura. [...] A questo uniformarsi dei tipi, corrispondente del resto all'uniformarsi della struttura degli spazi interni, si accompagna naturalmente il diminuire della partecipazione dell'utente alla definizione formale dello spazio interno. [...]

Progettazione

Il problema di una relazione preordinata e consapevole tra la progettazione architettonica propriamente detta e la definizione formale degli spazi interni è relativamente recente. [...]

Una svolta decisiva nella storia del problema della progettazione degli interni si ha nel secolo XX, sia per la crisi dell'artigianato e il passaggio della produzione mobiliare sul piano industriale, sia per la nuova concezione dello spazio architettonico. Tale concezione, che elimina totalmente la tradizionale distinzione tra uno spazio capiente e l'oggetto in esso contenuto, si fonda sul principio della divisibilità illimitata dello spazio e quindi della sua continuità: la distinzione tra esterno e interno perde quindi, sul piano della rappresentazione, ogni valore. [...] A loro volta, i moderni procedimenti architettonici, che eliminano la funzione portante delle pareti, permettono la massima flessibilità delle piante e, quindi, la modulazione degli spazi interni secondo le concrete esigenze della vita che in essi si svolge. Il mobilio tende così a integrarsi all'architettura: sia mediante elementi fissi, che spesso vengono previsti già nella planimetria, sia mediante la progressiva uniformazione tipologica operata dalla produzione industriale. D'altra parte, l'assunzione della funzione a ruolo di fattore determinante per la definizione formale conduce gli architetti a concentrare la loro attenzione sullo spazio interno, che non è più una deduzione, ottenuta per progressiva riduzione di scala, dallo spazio esterno, ma è la generatrice dell'intero spazio architettonico⁴. Lo spazio esterno non è dunque che una proiezione o una naturale definizione di limite dello spazio interno.

 [Giulio Carlo Argan, a cura di, *Interni*, in *Enciclopedia Universale dell'Arte*, Istituto per la Collaborazione Culturale, Venezia-Roma, Sansoni, Firenze 1959, vol. VII, coll. 580-587]

Carlo De Carli

Contro la realtà finta

1967

Ancora una volta, ricomincio da capo. [...]

Tratterò (per quanto mi sarà possibile trattarli) i problemi degli «interni» nell'architettura.

I problemi degli «interni» nell'architettura sono i problemi dello «spazio interno» e degli «oggetti» che lo arredano; sono i problemi delle reciproche relazioni fra spazio interno e oggetto; quindi dell'arredamento e della sua variabile natura tra cose variabili; più complessa e inquieta e fonda contro la apparente immobilità¹.

Spazio interno e oggetti, per influenza reciproca, si consolidano o mutano sino a configurare, attraverso forme diverse che sono illusivamente complete d'ogni fattore, l'ambiente di una casa, di un ufficio...; sino a raccogliere i valori più sottili del significato di «cavità architettonica» ricco di relazioni in ogni senso²; dagli apparenti limiti finiti di una «stanza» alla variabilità dei contorni fisici di un volume che si amplia per accogliere le più complesse funzioni dell'abitare; o riduce i suoi contorni e la capacità di contenere, mantenendo egualmente il senso di apertura, attraverso l'integrazione di ogni sua parte con l'altra. [...]

«Interni» (cioè «spazio interno» e «arredamento») è il titolo primo della rivista: così «spazio» e «oggetti» saranno trattati insieme, nelle reciproche relazioni, perché concorrano a dimostrare come sia possibile costituire un «ambiente umano» il quale abbia la forza di essere tale anche quando venga, apparentemente, limitato e persino compresso dai contorni che hanno minime dimensioni³.

Senza che siano disperse quelle «incognite» vitali che non hanno fine e, per questa stessa ragione, sono sollecitanti fattori del processo di formazione, che è proprio di ogni problema ed evidente nei più estesi, cioè continuo, ricco, contraddittorio.

Le incognite sembrano provocare una ricerca approfondita e chiedere soluzioni utili al vivere comune.

Ma v'è qualcosa di più sottile e di meno visibile che ha eguali incognite; quindi eguali sollecitazioni e ricchezza di intenti nell'Architettura.

È il valore unitario dei singoli fattori che giungono ad avere, per sé stessi, caratteristiche di equilibrio e aperture ad ogni relazione così da essere equilibratamente variabili e componibili in ogni senso verso una germinazione naturale di episodi architettonici.

Eppure nelle così dette «piccole» dimensioni, sembra che tutto risulti troppo risolvibile o semplice per se stesso o ridotto ignorando le esistenze esterne e i necessari contatti con esse; tutto essendo visibile e apparentemente possibile a definirsi o facile a definirsi; sembra che diminuisca ogni vitalità di relazione e si sperdano le contraddizioni nel «poco»; annacquando gli atteggiamenti più significativi e complessi e contraddittori che in definitiva sono (e solo) gli «umani»; per le grandi e le piccole misure; cioè sono gli atteggiamenti dell'uomo che opera, essendo, per natura, «sociale»; perché, in altro senso, non si può dire che operi; questo atteggiamento, visibilmente singolo, appare troppo spesso dentro la solitudine che è avversa all'utilità comune; sembra cioè che un uomo, naturalmente sociale e sciolto dai vincoli restrittivi dell'ubbidire al comando fermo, cioè immobile, di chi sta seduto più alto o di un gruppo che sta seduto più in alto ed è ben diverso dall'agnello di Esopo, rifiuti la comunità.

Questa interpretazione, che tocca negativamente le «piccole» dimensioni definendole tali, è almeno stupida⁴. [...]

Sembra ad alcuno che, ormai, i pensieri singolari siano sterili di processi successivi; non riescano a produrre; non facciano progetti; tengano gli occhi fissi sopra un centro, perdendo di vista le relazioni.

Io non riesco a capire come si possano suddividere i pensieri e i nostri atti in singolari e in globali riconoscendoli effi-

^[1] Il testo qui riportato è un estratto del primo editoriale della neonata rivista «Interni» (precedentemente «La rivista dell'arredamento»), che Carlo De Carli dirige dal 1967 al 1971, in cui compaiono precocemente alcuni dei temi ricorrenti nei suoi testi più noti. Apparentemente legato alla concezione zeviana di spazio, l'articolo è in realtà informato da una prospettiva filosofica sostanzialmente autonoma, non esente, in termini di etica del progetto, dagli influssi dell'ambiente milanese e, in particolare, dalle posizioni contemporanee di Ernesto Nathan Rogers. Per approfondimenti, oltre ai suoi testi citati, si veda G. Ottolini, a cura di, *Carlo De Carli e lo spazio primario*, numero monografico dei «Quaderni del Dipartimento di Progettazione dell'Architettura del Politecnico di Milano», n. 20, 1997.

^[2] È interessante qui notare l'identità che De Carli stabilisce, in senso progettuale, fra gli «interni nell'architettura» e l'«arredamento», e il modo in cui definisce quest'ultimo, ossia come insieme di relazioni fra lo «spazio interno» e gli «“oggetti” che lo arredano». Quest'ottica relazionale, infatti, rappresenta un contributo originale alla definizione di quel quadro unitario tratteggiato da Giulio Carlo Argan (cfr. *Interni*, in *Enciclopedia Universale dell'Arte*, Istituto per la

^[3] Collaborazione Culturale, Venezia-Roma, Sansoni, Firenze 1959, vol. VII, coll. 580-610) [in estratto in questo volume].

^[4] 2. Il termine «cavità architettonica» è un chiaro riferimento a Bruno Zevi, *Saper vedere l'architettura*, Einaudi, Torino 1948, pp. 21-33 [in estratto in questo volume].

^[5] 3. Questa idea di «ambiente umano» non deriva tanto da August Schmarsow e dalla scuola della *Einführung*, com'è per Zevi, quanto dal rapporto personale di De Carli con Dino Formaggio, uno dei più noti esponenti italiani dell'estetica fenomenologica, che lui chiama al Politecnico di Milano nel 1964 a tenere un corso di Metodologia della visione, e che è essenziale nella sua definizione del concetto di «spazio primario». Perché l'arte, come sostiene Formaggio, è un'immaginazione che è movimento, e un movimento che è invenzione in rapporto alla corporeità umana e a quella delle cose. E come chiarisce prima nell' *Idea di artisticità* (Ceschina, Milano 1962) e poi nell' *Arte* (Isedi, Milano 1973), anche nel campo della creazione artistica il corpo è pura intenzionalità e apertura originaria nei confronti di un mondo che si plasma e si struttura sul suo gesto creatore. A questo proposito, oltre ai testi citati, si veda D. Formaggio, *Progettare con il corpo*, in «Domus», n. 676, 1986, p. 22.

cienti solo quando percorrono una via totale che ha principio e, mai, fine; continuando a procedere all’assurdo, verso l’infinito; o ritornando alla linea di partenza, dopo avere distrutto quello che è stato fatto.

I pensieri hanno le stesse limitazioni della natura umana perché sono umani e non riescono, certo, a toccare l’infinito. Procedono; vivono; e sono trasmessi; nel poco e nel tanto. Continuano. E hanno momenti diversi e diverse angolazioni.

Così la realtà non ha problemi di estensione o di riduzione; a meno che non sia finta.

C’è.

E può essere colta ugualmente da tutti insieme, aiutando-si a vicenda oppure, da un uomo, singolarmente, attraverso un modo d’essere fra gli altri, che lavoreranno con lui.

Non un modo globale; perché, oltre il globo, vi saranno sicuramente altre essenze; almeno l’aria per un certo spessore; e altro spazio. Quindi il «globale» non è «il tutto». Anzi, non ha senso. Le incognite sollecitano e arricchiscono ogni momento.

Vanno e vengono. Dentro e fuori.

Niente è più falso del credere che vi sia un interno e un esterno per contraddizione. E niente è più falso che vi sia il tutto verificabile.

Le incognite continuano egualmente a rinnovarsi dopo ogni risoluzione.

L’interno non è contraddizione dell’esterno; è un intiero temporaneo come ogni altro evento architettonico; vario e mutevole; felice e in crisi; costante e contraddittorio; ma parte; umana; chiuso apparentemente da muri fisici o diaframmi mobili che rispondono anche alla necessità di proteggere l’uomo nel raccoglimento necessario e ne definiscono un ambiente fisico persino di limitata dimensione, già capace di essere completo, seppure come parte; esso non è contrario al «di fuori» e non ha neppure dimensioni grandi o piccole; è una continuità che assume aspetti e significati diversi, è una consistenza singolare di un momento; è una condizione umana del vivere, riferita, nel nostro caso, al termine di «cavità-architettonica»; o semplicemente di «interno» nell’architettura; il quale interno non taglia il procedere delle cose se capisce le cose anche nella mutazione e va per sé stesso considerato, dimensionato, aperto architettonicamente; perché è aperto come essenza⁵.

Molti studiosi di architettura amano parlare di macro-strutture e di micro-strutture, come monumenti, cioè di grandi e di piccole strutture che vivono all’esterno (pare) o si avvolgono in piccole dimensioni interne (pare).

Io non parlerò così; sarò, spero, più semplice (o più confuso) perché mi sembra macroscopico e microscopico parlare così dalle pagine di una rivista che deve essere rivolta al pubblico più vario per sollecitare un colloquio sul nostro modo di abitare. [...]

Occorre opporsi alla realtà finta dei «monumenti» di idee che non sono nate. [...]

Opporsi alla realtà finta delle prediche a priori sul «dove» e sul «come».

La realtà finta tradisce sempre.

Dappertutto.

Tradisce i nostri studi, le ricerche, le nostre Università; gli sforzi singolari di ogni studioso che vorrebbe aprire, senza presunzione, una via agli altri. [...]

Tradisce la cultura. [...]

L’architettura nasce; in ogni suo episodio e in mezzo a tutti; buoni e cattivi; e alle cose; belle e brutte; quando ne ha la forza; in grande e in piccolo.

Misure che non ci sono.

Perché, solo, è Architettura. È pensiero, singolare; per tutti; formato da tutti e «uno».

Senza che sia necessario celebrarne il monumento costruito sopra un ambiente fisico «totale» che non finirebbe mai; anzi non c’è, nel senso finito; né prepararne i fondamenti su troppe complesse relazioni che non finiscono mai; anzi non ci sono, nel senso finito; cercando una «totalità» falsa attraverso il muoversi agitato delle cose e degli uomini e il loro confondersi; nemico del pensiero.

L’Architettura ha bisogno di tutti; ma «i tutti» non sono la globalità che non esiste; ha bisogno anche di un singolo. [...]

L’Architettura ha bisogno per il suo problema relativo alla «cavità architettonica» anche dei discorsi che sembrano intimisti e intimisti non sono, se questo significato vuole essere negativo. [...]

Vorrei parlare delle cose che io conosco od ho conosciuto oppure ho capito attraverso i personaggi conosciuti, che le hanno fatte.

Contro la realtà finta. [...]

Unisco la mia relazione, senza specifici riferimenti di testo, ma con lo scopo di sottolinearlo interamente, quindi non genericamente, alcune fotografie di soluzioni di «interni», dove è evidente il raggiunto equilibrio di un rapporto spazio oggetto, e il valore assoluto della composizione architettonica. [...]

Oggi e per il mio programma, vogliono essere appena un documento, visibile e sollecitante, delle intenzioni di chi ha studiato un problema di interni e ha raggiunto la capacità di formare un «ambiente»⁶ esprimendosi come persona singolare e rispettando rigorosamente le regole dell’Architettura, le quali valgono per tutti e sono fatte per l’utilità di tutti; quando sono regole dell’equilibrio nell’Architettura.

[Carlo De Carli, Contro la realtà finta, in «Interni», n. 1, 1967, pp. 2-5]

[Renato De Fusco, L'architettura è un dialogo, in «Interni», n. 1, 1967, pp. 6-7]

6. Questo concetto di «ambiente» come unità di architettura e arredamento nei confini dello spazio interno è già stato introdotto da Carlo Mollino nel suo *Utopie e ambientazione* (in «Domus», nn. 237-238, 1949, pp. 14-19 e 20-25) [in estratto in questo volume]. Qui, però, e nel paragrafo precedente, De Carli fa qualcosa di diverso, tentando di ricondurre tutto all’impulso originario della sola architettura e, ancora più sorprendentemente, alle regole della composizione architettonica. Un fatto che, probabilmente, risulta meno sorprendente se la si considera alla luce dell’idea rogersiana – che all’epoca caratterizza tutto il contesto progettuale milanese – che all’architetto spetti l’organizzazione tecnica e formale di tutto ciò che va «dal cucchiaino alla città». E che, in ogni caso, nell’arco di pochi anni, risulta fondamentale, proprio in questo contesto, per l’apertura dell’architettura degli interni ad ambiti progettuali e di ricerca fino a quel momento del tutto ignorati. Cfr. G. Ottolini, *Conformazione e attrezzatura dello spazio aperto*, in «Quaderni del Dipartimento di Progettazione dell’Architettura», n. 4, 1987, pp. 38-50. [JL]

Renato De Fusco

Ipotesi per il segno architettonico

1973

[Renato De Fusco, L'architettura è un dialogo, in «Interni», n. 1, 1967, pp. 6-7]

Essa può formularsi nel seguente modo: poiché il carattere peculiare dell'architettura, considerata da [August] Schmarsow come *Raumgestaltung*¹, è quello d'essere formato da uno spazio tridimensionale cavo, assunto confermato dalla teoria di [Bruno] Zevi mutuata dalla poetica wrightiana², per cui lo spazio interno è il protagonista dell’architettura, possiamo considerare in prima approssimazione questo come il «significato» e lo spazio esterno [...] come il «significante»³. Tali sono le componenti del segno architettonico, o meglio le condizioni necessarie ma non ancora sufficienti a definirlo. Perché parliamo di «significato» proprio per l'interno? Anzitutto perché costituisce il fine pratico per cui è costruita una fabbrica, in secondo luogo perché è lo spazio entro cui si vive, in cui meglio si manifestano la funzione, la tipologia, le intenzioni di chi lo edifica, il costume, la cultura, la storia; in una parola, perché da tutti i punti di vista, tra i quali evidentemente quello semiotico, lo spazio interno costituisce la ragion d'essere dell'architettura. Ove non bastassero tali considerazioni, abbiamo visto che, nell'ambito del filone *Einfühlung-Sichtbarkeit*⁴, Schmarsow e la sua scuola associano il fattore conformativo dello spazio interno, determinato dalla misura del corpo umano, dalla sua struttura, dal movimento e dall'utilità, con il fattore semiotico per cui l'arte, e segnatamente l'architettura, è un dialogo, un desiderio di comunicazione, uno scambio di moti e d'impulsi dell'uomo con la realtà circostante, un continuo rapporto dialettico tra soggetto e oggetto in senso sia fisico che psichico⁵. È ben vero che questa vena di empatia, che tende appunto ad unificare il gesto conformativo a quello espressivo, si arresta generalmente al livello metaforico, non giunge a parlare di una vera e propria comunicazione, così come la intendiamo oggi in senso semiologico; tutt'al più il «significato» dello spazio interno venne concepito in senso simbolico, ma non propriamente segnico. Infatti [Herman] Sörgel scrive: «le architetture debbono essere in generale definite quelle conformazioni

[Renato De Fusco, L'architettura è un dialogo, in «Interni», n. 1, 1967, pp. 6-7]

Il testo qui presentato è l'estratto di uno dei capitoli fondamentali di *Segni. Storia e progetto dell'architettura* di Renato De Fusco (Laterza, Roma-Bari 1973), uno dei saggi più rilevanti per un'introduzione semiotica all'architettura. Con questo passaggio, in particolare, De Fusco traccia un inedito parallelismo fra i concetti di contenitore/contenuto e involucro/invaso che rappresenta un tentativo del tutto originale di ricomporre il divario fra la concezione di interno zeviana e quella di Giulio Carlo Argan, grazie a un'interpretazione che sostanzialmente integra la due dimensioni senza però portarle a identità, com'è invece da tradizione milanese. Oltre ai testi citati, in questo senso, si vedano anche gli scritti presenti in R. De Fusco, *Dentro e fuori l'architettura. Scritti brevi (1960-1990)*, Jaca Book, Milano 1992.

- Cfr. A. Schmarsow, *Das Wesen der architektonischen Schöpfung*, Hiersemann, Leipzig 1894.
- Cfr. B. Zevi, *Saper vedere l'architettura*, Einaudi, Torino 1948, pp. 21-33 [in estratto in questo volume].
- Questa identità, occorre sottolinearlo sin da subito, rappresenta il nodo centrale della teoria di De Fusco, di cui il capitolo qui riportato costituisce un'approfondita argomentazione. Il primo riferimento per questa concezione è na-

nelle quali si possa entrare; dunque [...] anche la costruzione di un monumento quale abitazione di un'idea, di un simbolo, così ad esempio il tempio greco come scrigno ampliato della immagine divina, così la piramide come ultima dimora del re e così via»¹. Poiché abbiamo chiamato in causa tali esempi, va detto che l'interpretazione semiologica dello spazio interno come «significato» conferma la tesi di Zevi (per cui tutto ciò che non ha spazio interno non è architettura, mentre lo spazio esterno entra nel dominio dell'urbanistica)ⁱⁱ e ne corregge i punti più incerti, quali ad esempio appunto la esclusione dalla sfera dell'architettura del tempio greco, per essere questo in pratica privo di spazio interno. Essa la conferma (a parte l'identificazione dell'esterno con l'urbanistica di cui discuteremo più avanti) in quanto riconosce lo spazio, o meglio lo spazio-segno, come il protagonista dell’architettura; sostiene un'internità ed un'esternità legate ad un'unica struttura non meramente tettonica, ma segnica; d'altra parte, la corregge, le conferisce un nuovo senso, introducendo appunto il fattore relativo alla significazione. Infatti, identificato con il «significato», l'interno architettonico perde la sua vincolante consistenza meramente materiale, non è più un vuoto necessariamente praticabile ed abitabile⁶. Il *naos* del tempio greco o le tombe delle piramidi ritornano così ad essere il «significato», ossia il motivo primario per cui questi monumenti furono edificati, indipendentemente dal fatto che i loro spazi interni siano più o meno facilmente agibiliⁱⁱⁱ. Ma per meglio intenderci sarà bene abbandonare questi casi-limite, i quali generano più confusione che dimostrare o smentire una tesi; diciamo pure che l'internità del nostro «significato» può anche essere virtuale e passiamo oltre, ossia consideriamo oggetto della nostra ricerca il caso generale dove lo spazio interno sia effettivamente agibile e rispecchi quella che Schmarsow chiamava la legge della concavità.

Se l'identificazione dell'invaso interno, di quel vuoto fruibile, di quell'«inverso» dello spazio, per dirla con [Henri] Focil-

turalmente Ferdinand de Saussure (*Cours de linguistique générale*, Payot, Paris 1916), che d'altronde De Fusco tratta estensivamente nel capitolo precedente. L'autore si riferisce anche, in senso più ampio, all'opera di Charles Sanders Peirce (*Collected Papers of Charles Sanders Peirce*, Harvard UP, Cambridge MA 1958) per l'idea di segno come icona, indice e simbolo, e a quei lavori contemporanei di Umberto Eco che, due anni più tardi, confluiscono nel suo *Trattato di semiotica generale* (Bompiani, Milano 1975).

- I due termini possono essere tradotti con *empatia* e *visibilità*. Il primo si riferisce alla scuola estetica di Schmarsow, Robert Vischer e Heinrich Wölfflin, mentre il secondo ritorna con frequenza negli studi fenomenologici di Edmund Husserl, Martin Heidegger e Maurice Merleau-Ponty.
- Per il filosofo tedesco, infatti, poiché «tutti noi portiamo al nostro interno la coordinata dominante del sistema assiale, nella linea verticale che corre dalla testa alla punta del piede [...] il costruito spaziale rappresenta un'emanazione dell'essere umano che lo abita, una proiezione che parte dall'interno del soggetto». A. Schmarsow, *The Essence of Architectural Creation* (1893), in H.F. Malgrave, E. Ikonomou, a cura di, *Empathy, Form and Space. Problems in German Aesthetics, 1873-1893*, Getty Center, Santa Monica 1994, pp. 288-289.
- Quanto scritto in questo passaggio rappresenta probabilmente il miglior

lon^{iv}, con la componente «significato» del segno architettonico è indubbia e chiaramente comprensibile (a meno ovviamente di non partire da una diversa ipotesi e concezione semiotica), l'identificazione della componente «significante» con lo spazio esterno risulta di concezione e di esposizione più complesse. Intanto va definito quell'aggettivo «esterno».

Diciamo anzitutto – evitando le varie classificazioni dello spazio come luogo esistenziale, fenomenico, empirico, psicologico, geometrico e simili, tutte, a nostro avviso, deludenti e di scarsa utilità operativa – che per spazio architettonico indichiamo un'artificiale, culturale, preordinata (nel senso di progettata) delimitazione di spazio naturale, operata in vista del senso e delle funzioni peculiari all'architettura, che danno luogo ad una vasta tipologia di fabbriche per abitare, per lavoro, per il culto, l'insegnamento, il tempo libero, ecc. Nucleo centrale di detta delimitazione è un invaso, un vuoto chiuso e coperto, agibile materialmente (talvolta virtualmente) e in quanto tale rispondente alla legge della concavità. Tuttavia, sia perché la quotidiana esperienza di fruire degli spazi ci dice che siamo dentro o fuori un ambiente, sia perché la nozione di concavità implica logicamente quella di convessità, sia infine perché tutto il nostro ragionare di strutture e sistemi comporta costantemente una dialettica, un dualismo di entità oppozionali, lo spazio interno concavo impone il riconoscimento di uno esterno convesso. Sorge immediata l'idea che si rivela solo in parte corretta di attribuire il primo all'architettura ed il secondo all'urbanistica. Infatti, come abbiamo rilevato nel Sörgel, tanto gli ambienti architettonici, quanto gli invasi urbanistici sono sempre dei luoghi che, sia pure con diverse caratteristiche, si conformano alla legge della concavità. Ma se ciò è vero, in quale senso parliamo di convessità come esterno dell'architettura? Intanto, rimandando il problema del segno urbanistico ad una fase successiva alla definizione di quello architettonico, dobbiamo distinguere uno spazio «esterno» *alla* architettura (ossia quello peculiare all'urbanistica) dallo spazio «esterno» *della* architettura⁷ [...]. Inoltre, se assumiamo, in prima approssimazione, che l'involucro murario sia la componente «significante» – il che è lecito in quanto esso è la parte che materializza il segno – abbiamo uno dei due termini della dicotomia che riflette appunto la legge della convessità. Dire però che l'interno è concavo mentre l'esterno è convesso, è condizione insufficiente a definire l'esternità o internità degli spazi. Al di qua e al di là dell'involucro cambia proprio la «natura» dello spazio e tutte le difficoltà in cui inceppa la dicotomia esterno/interno stanno nel pensare che dall'uno e dall'altro lato vi siano due spazi omogenei. In realtà, ricordando che stiamo esaminando lo spazio *dell'*architettura, mentre quello interno è *continuo*, appartiene alla conformazione di un vuoto, quello esterno è *discontinuo*: è la somma delle superfici che conformano un volume pieno: si pensi alle quattro faccia-

te, alla copertura, alla pianta (superficie anch'essa esterna nel caso di edifici sospesi). In altre parole, per rendere l'idea della eterogeneità dei due spazi, possiamo immaginare di traslare all'interno la figura della pianta per tutta l'altezza dell'invaso, cosa possibile solo in un vuoto, senza alterare la volumetria esterna, mentre nessun movimento è immaginabile per le superfici di facciata senza alterare sensibilmente l'involucro⁸.

Fin qui s'è discusso del caso più semplice d'uno spazio incorporante o esterno e di uno incorporato o interno, quasi che l'edificio fosse paragonabile ad una scatola; tale riduzione c'è servita a chiarire in quale senso parliamo degli aggettivi «esterno» ed «interno» dell'architettura. In realtà, le cose sono più complesse e quindi più articolato dev'essere il modello che ci proponiamo di costruire per analizzare il maggior numero di casi reali. Soprattutto, poiché le nozioni di internità ed esternità sono relative, se non ci vogliamo limitare al solo livello tettonico, in cui meccanicamente l'interno è relativo all'esterno e viceversa, dobbiamo cogliere detta relatività rispetto ad un altro parametro, quello della significazione. Per far ciò dobbiamo rispondere anzitutto al seguente quesito: di quanti segni è composta una fabbrica? La possibilità di risposta c'è data dalla nostra ipotesi di partenza e dall'assunto di Schmarsow per cui il più piccolo elemento avente una grandezza tridimensionale cava può già definirsi architettonico, indicando per noi la presenza di un segno. Cosicché possiamo avere:

a) Un edificio composto da un solo ambiente (p. es., una chiesa ad una sola navata senza cavità absidali o cappelle laterali, che introdurrebbero invasi minori ai margini di quello principale);

b) un edificio formato da più ambienti contigui, ma distinti su uno o più piani (le stanze dei palazzi storici e i vani dei fabbricati moderni);

c) un edificio conformato non da veri e propri ambienti definiti, bensì da unità spaziali intercomunicanti (le chiese a più navate, gli interni articolati con scale, ripiani e quinte divisorie; la cosiddetta «pianta libera» di tante costruzioni moderne);

d) un edificio o, meglio, parti di esso aventi un'internità non completamente chiusa, ma partecipanti anche dello spazio esterno (i cortili, i porticati, le logge o alcune opere dell'architettura contemporanea dov'è intenzionale una continua osmosi fra interno ed esterno).

Rimandando la definizione di quest'ultimo caso [...], abbiamo nel primo tipo un'architettura monosegnica; nel secondo una polisegnica che, per usare ancora un termine saussuriano⁹, possiamo definire associativa, in quanto che, stando in un ambiente, lo si può associare mentalmente, cioè *in absentia*, a quelli vicini, complanari, inferiori o superiori; nel terzo tipo abbiamo un'architettura polisegnica sintagmatica, in quanto l'unione fra un ambiente e gli altri, essendo tutti intercomunicanti, si percepisce chiaramente, avviene cioè *in praesentia*.

La gran parte delle fabbriche è polisegnica e presenta tratti di tipo sintagmatico unitamente ad altri di tipo associativo.

Comunque nella maggioranza dei casi può valere la seguente definizione: il segno è l'unità spaziale minima dell'architettura (una stanza, un ambiente) composto da un invaso = «significato» e da un involucro = «significante»¹⁰.

Ritornando al discorso sul «significante», dopo aver elencato i vari casi di strutturazione interna degli edifici, risulta che l'involucro murario è sì esterno al nucleo spaziale racchiuso, ma si presenta come una entità a due facce, l'una esterna e l'altra interna (non a caso la nomenclatura architettonica tradizionale, sia pure limitatamente agli archi e alle volte, parla di intradosso e di estradosso). Tale proprietà si riscontra in maniera ancora più complessa per gli elementi architettonici interni ad una fabbrica polisegnica, ossia i piani orizzontali e verticali, i solai, i muri di sostegno, le pareti divisorie. Infatti, in un edificio polisegnico ciascuno spazio viene delimitato da tali elementi, ognuno dei quali vale da un lato come interno di quello spazio e dall'altro come esterno di quello stesso spazio e come interno di quello contiguo. Definiremo questa proprietà come *la legge di reciprocità degli elementi dei segni contigui*. Inoltre, dalle osservazioni esposte [...] possiamo ritenere che, in ultima analisi, ciò che determina il valore di internità o di esternità degli elementi suddetti e che induce quindi a definirli parte del «significato» o del «significante», al di là della nomenclatura, è proprio la loro caratteristica di significazione. Infatti, ad esempio, una parete divisoria può con una sua faccia delimitare un ambiente scarsamente significativo, e con l'altra faccia, viceversa, configurare un ambiente fortemente pregnante. Pertanto alla domanda: spazio esterno od interno rispetto a che cosa? rispondiamo: rispetto alle valenze semantico-posizionali, alla funzione significativa, al processo di comunicazione¹¹. E riteniamo peraltro che solo l'interpretazione semiotica sia in grado di rispondere all'annoso quesito, di risolvere le varie aporie sorte intorno al binomio spazio interno/esterno, dando conto della sua complessità strutturale e legandolo al parametro della significazione, ossia di relazionarlo a fattori del tutto inaccessibili ad una concezione spaziale asemantica.

Inoltre, la dipendenza dal valore di significazione dei caratteri di internità e di esternità delle componenti segniche, specie per quanto attiene alla più complessa fenomenologia del significante, ci impone una precisazione. Nell'associare la dicotomia saussuriana a quella spazio esterno-interno, non intendiamo stabilire (sebbene per motivi didascalici e di schematicità operativa ciò risulti agevole) una corrispondenza di termine a termine, bensì una equivalenza tra i due binomi nella loro valenza totale. In altri termini, se è vero che lo spazio esterno svolge il ruolo del «significante» e quello interno il ruolo del «significato», non si verifica tuttavia una mera identificazione,

a due a due, fra i quattro termini così individuati, né una netta separazione fra le due entità spaziali considerate, perché, tranne che per i casi più semplici di edifici monosegnici ed estremamente lineari, non è sempre possibile trovare l'esatto punto di passaggio dallo spazio interno a quello esterno, dal «significato» al «significante».

i. H. Sörgel, *Einführung in die Architektur-Ästhetik.*, Piloty & Loehle, München 1918, p. 157. Tale assunto, però, se è ispirato ad una valenza simbolista, indica anche il superamento di una internità meramente fenomenica ed agibile a favore di un'altra virtuale, che non è certo estranea alla nostra idea di identificare comunque l'interno con il «significato».

ii. Cfr. B. Zevi, *Saper vedere l'architettura*, Einaudi, Torino 1951.

iii. Sulla questione dello spazio interno torna [Emilio] Garroni nel suo più recente libro. «Fino a che punto – egli si chiede – uno spazio deve essere interno e praticabile [...] per costituire l'essenza dell'architettura?». E riferendosi al nostro scritto, *Significanti e significati della Rotonda palladiana*, afferma: «Né sembra che il recente tentativo di R. De Fusco [...] di assumere e correggere in senso “semiologico” tale criterio, riesca nello stesso tempo a risolvere le difficoltà materiali dello Zevi e a mantenere la specificità del criterio stesso. Infatti, la sostituzione dello spazio interno e praticabile con la nozione di spazio semiologico, non necessariamente interno e praticabile, o è un aggiustamento tra formale e materiale, rimanendo intatte le difficoltà materiali dello Zevi, o cessa di essere propriamente un criterio per definire il linguaggio dell'architettura. Proprio questa conclusione aspecifica a noi sembra particolarmente interessante, anche se temiamo che difficilmente il De Fusco e in generale gli architetti-teorici che si sono occupati di architettura da un punto di vista semiotico sarebbero disposti ad accoglierla. Eppure uno “spazio semiologico” (lo spazio come “significato”) non può non essere che *spazio virtuale*» (cfr. E. Garroni, *Progetto di semiotica*, Laterza, Bari 1972, pp. 92-3). Non condividiamo questa tesi esclusivistica. Certo, gli architetti-teorici non possono rinunciare al carattere specifico dell'architettura, né ad indagare la sua reale fenomenologia spaziale, se vogliono in qualche modo tradurre in pratica le loro teorie. Posti di fronte all'alternativa tra uno spazio interno realmente agibile ed uno virtuale, essi non potrebbero optare che per la prima soluzione; ma fortunatamente tale dilemma non esiste e confermiamo la nostra idea [...] che, grazie alla nozione di spazio semiotico, si possa parlare di spazio interno in senso reale e virtuale, cioè risolvere le precedenti aporie senza rinunciare alla specificità del linguaggio architettonico.

iv. H. Focillon, *Vita delle forme*, Le tre Venezie, 1945, p. 53.

[Renato De Fusco, *Segni storia e progetto dell'architettura*, Laterza, Roma-Bari 1973, pp. 30-36]

tentativo – e sicuramente il meglio argomentato – di trovare una sintesi fra la teoria zeviana e la sua rettifica a opera di Giulio Carlo Argan (cfr. *A proposito di spazio interno*, in «Metron», n. 28, 1948, pp. 20-21; *Interni*, in *Enciclopedia Universale dell'Arte*, Istituto per la Collaborazione Culturale, Venezia-Roma, Sansoni, Firenze 1959, vol. VII, coll. 580-587) [entrambi in estratto in questo volume]. L'esclusione della praticabilità e dell'abitabilità come fattori caratterizzanti, infatti, permette di estendere l'idea di internità oltre i limiti di una logica posizionale di matrice binaria a tutto ciò che rappresenta il significato di una certa costruzione, senza per questo perdere quella riconoscibilità oggettiva che, invece, il termine di interiorità di Argan tende a sfumare. Allo stesso tempo, inoltre, la lettura strutturalista di De Fusco segna un chiaro momento di distacco dalla tradizione fenomenologica che in Carlo De Carli vede l'ultimo esponente, avvicinandosi maggiormente alla posizione a lungo ignorata di Luigi Moretti (*Strutture e sequenze di spazi*, in «Spazio», n. 7, 1953, pp. 9-20 e 107-108) [in estratto in questo volume].

7. Questa è un'altra precisazione essenziale per evitare di cadere nell'interpretazione di questo binomio nei termini di segno architettonico e segno urbanistico, a cui peraltro De Fusco dedica un capitolo a parte. Cfr. R. De Fusco, *Ipotesi per il segno urbanistico*, in Id., *Segni, storia e progetto dell'architettura...* cit., pp. 77-84.

8. Come scrive anni dopo Adriano Cornoldi, sintetizzando poeticamente questa relazione, «l'esterno, luogo dei conflitti, accoglie contrasti, contraddizioni. L'interno, luogo della rassicurazione, richiede una serrata integrazione. [...] L'esterno, luogo della estraniazione, può far convivere alterità. L'interno, luogo della riappropriazione, deve esprimere appartenenza. [...] L'esterno, luogo della turbিনosa multifunzionalità, trasmette una comunicazione contraddittoria. L'interno, luogo della appropriatezza, richiede unitarietà del messaggio visivo». A. Cornoldi, *Specificità del restauro di interni*, in Id., a cura di, *Gli interni nel progetto sull'esistente*, Il Poligrafo, Padova 2007, pp. 65-72.

9. Cfr. De Saussure, *op. cit.*

10. Involucro e invaso sono due termini qui introdotti che ritornano spesso negli scritti di De Fusco come elementi essenziali della sua lettura semiotica. Solo per rimanere all'ambito degli interni, si vedano R. De Fusco, *Per una teoria dell'arredamento*, in «Casa Vogue», n. 150, 1984, pp. 26-27 [in estratto in questo volume]; Id., *Storia dell'arredamento*, UTET, Torino 1985.

11. Con questo passaggio De Fusco arriva a concludere in maniera del tutto convincente l'argomentazione aperta dall'identità fra interno/esterno e significato/significante. Egli, infatti, riconosce che, per la legge di reciprocità fra concavità e convessità, quando si è all'interno di uno spazio si è contemporaneamente all'esterno di un altro. Ma l'approccio semiotico con cui guarda al tema gli permette di superare questa apparente contraddizione in altri termini rispetto a quelli zeviani. In quanto, quello che caratterizza l'interno, per lui, non è solo una qualità posizionale relativa – riferita, appunto, a dove una persona si trova in un determinato momento – ma soprattutto quella progettuale di significazione – e quindi autoriale o interpretativa – per cui alcune architetture, per esempio, possono presentare un ruolo urbano – e quindi di caratterizzazione di un interno urbano – più rilevante di quanto non sia quello relativo allo spazio che circoscrivono al proprio interno. Il tema fenomenologico dell'intenzionalità progettuale, in altre parole, è qui fondamentale, anche se non esplicitatamene citato,

esattamente come il riconoscimento del fatto che «gran parte delle fabbriche è polisegnica» e che quindi è spesso difficile attribuire in modo univoco una preminenza di significato in questo senso.

[JL]

Gianni Ottolini

Spazio e architettura

1996

Architettura è la costruzione armoniosa del luogo in cui si svolge la vita umana e in cui la vita umana, per una particolare traslazione nelle sue forme materiali, si presentifica. [...] Il luogo che l’architettura costruisce, e più precisamente l’invaso atmosferico o cavità che sono definiti dalle sue masse murarie (o «margini») e in cui la vita umana si svolge, sono il semplice risultato della sua azione edificatrice, o sono essi stessi costruzione?

Una risposta a questa domanda viene dalla convenzionale e sintetica definizione di architettura come *arte dello spazio*, che privilegia direttamente lo spazio, e non le pietre e gli altri materiali «duri» della costruzione, come oggetto specifico dell’arte¹. Arte dello spazio significa che l’architettura non è genericamente costruzione realizzata secondo appropriate regole tecniche, funzionali ed estetiche, ma è costruzione appropriata dello spazio, inteso non come generica estensione della materia ma come luogo abitabile.

Il farsi luogo abitabile dello spazio in architettura è iscritto nella stessa etimologia della parola «spazio», come ha rilevato Martin Heidegger. In una conferenza del 1964 sull’arte e lo spazio¹, [...] dopo aver colto la connessione di masse piene e cavità [...], egli pone in dubbio la validità della nozione di spazio propria del pensiero tecnico scientifico, teso alla indagine e al dominio della realtà esterna, per capire l’intima sostanza dello spazio nell’opera d’arte; e ne cerca una diversa interpretazione risalendo al significato originario del termine.

Scopre così risuonare nella parola spazio (*Raum*, in tedesco) un primitivo «fare spazio» (*Raumen*) nel senso di disboscare, di creare un luogo aperto in cui insediarsi². [...]

Spazio dunque è un fare spazio, uno scoprire in natura già bell’e fatto, o un crearsi in essa, il luogo aperto, cioè libero, accogliente, e arabile, in cui insediarsi e vivere³.

Ci troviamo così di fronte a un apparente paradosso dell’architettura: essa infatti individua i suoi spazi solo in rela-

zione a dei margini costruiti, che li delimitano e involucrano, e si presenta normalmente come spazio raccolto all’interno del suo perimetro, e quindi chiuso [...].

Ma lo spazio in architettura, anche quando fisicamente chiuso, non è «un chiuso»: è piuttosto *un circoscritto-aperto*, uno spazio delimitato e insieme aperto, aperto all’accoglienza, all’insediamento e al gesto umano⁴. [...]

Immediata è la connessione di questa idea di spazio con quella di spazio primario proposta in sede accademica da Carlo De Carli alla metà degli anni Sessanta, che ha [...] trattato nella didattica e in vari rapporti di ricerca⁵. [...]

«La verifica degli stessi organismi architettonici costruiti mi porta a pensare che lo spazio è in ogni caso – ma soprattutto e per eccellenza in Architettura – un atto di qualificazione, una autentica attribuzione o donazione di senso.

Esso non è là, nel mondo, già bell’e fatto e neppure qui, dentro di noi come lo schema aprioristico di un soggetto trascendentale in genere; non è qualcosa di esterno (su cui si ritaglia) e neppure una pura interiorità, poiché nasce intriso di vissuto di tutta l’esperienza vissuta.

Proprio per questo avviene in Architettura che lo spazio cosiddetto interno non è mai tale per rapporto o per semplice inversione logica dello spazio esterno, ma è la stessa interiorità genetica dello spazio, la genesi stessa e quindi la qualificazione dello spazio come tale. La qualificazione è, qui, il suo porsi non già in universale, ma in particolare, non già come lo spazio, ma come questo spazio.

Ciò fa sì che questo spazio, con il suo qui e il suo ora, non solo involga nel proprio atto costitutivo la temporalità e la storia, ma sprivatizzi anche il nostro io che lo vive: questo spazio, infatti, non è né può essere solo il nostro spazio, ma il più oggettivo, storico ed etico spazio della intersoggettività.

Infine questo spazio architettonico interno è un vero e proprio spazio originario; non già lo spazio, ma uno spazio: questo.

A buon diritto, esso può anche essere chiamato, in sede di Architettura, *spazio primario*: non già in quanto debba godere di qualche primalità valutativa, ma per la sua vicinanza all’originarietà primaria che lo costituisce nella genesi progettuale ed operativa»ⁱⁱⁱ.

Lo spazio che è l’antico «fare spazio», rendere manifesto e aperto il luogo primitivo dell’accoglienza della vita, iscritto nell’etimo stesso della parola, diventa qui una vera e propria attribuzione o donazione di senso, colta nel momento immediato in cui, qui e ora, l’io si apre alla intersoggettività. De Carli ha ripetutamente definito lo spazio primario «spazio delle prime relazioni» o «spazio di relazione», spazio del gesto autentico e semplice, a volte segreto, di apertura agli altri e al mondo⁵. [...]

Nessuna forma geometrica o materiale garantisce a priori la realizzazione di un simile spazio, da cui piuttosto deriva e che per altri versi, come vedremo, prefigura o anticipa; né mai De Carli ha voluto ridurre l’idea di spazio primario in una ricetta per progettare, e tantomeno in un codice linguistico, preferendo piuttosto proporre un’etica della progettazione, fondata sulla partecipazione sollecita alle necessità umane via via insorgenti e in particolare sul «senso della preziosità della persona umana»^{iv}. [...]

Nel termine *spazio* [per riassumere] e nella genesi dell’architettura si pone un atto di qualificazione e di donazione di senso. Esso nasce col gesto dell’uomo, che è sempre atto relazionale: con se stessi, con gli altri, col mondo.

«Gesto» equivale a «nascita dello spazio». Diciamo gesto, e non azione o funzione, che sono termini neutrali, privi di soggetto e di figura, perché è parola che meglio coinvolge la corporeità di chi opera e insieme il manifestarsi materiale e figurale di un’intenzione, dei suoi fondamenti di pensiero e di emozione⁶.

Il coinvolgere, attraverso la dinamica del gesto, la corporeità di chi abita, concerne così sostanzialmente lo spazio architettonico, che si può dire che non c’è architettura se non *ci sta* il corpo dell’uomo ovvero se in essa la vita umana non può svolgersi, in senso specifico. [...]

In architettura, la forma, la dimensione e la condizione ambientale dello spazio, prima ancora che l’utilità [...], consentono, e richiedono, che il corpo dell’uomo penetri dentro lo spazio, sia esso edilizio o urbano, e che circoli in esso, e fra dentro e fuori, godendo della sua accoglienza e percependolo sia visivamente, sia con altri canali di sensorialità solo in parte sussunti, per sinestesia^v, da quello visivo.

Bruno Zevi per primo ha spiegato che esiste l’architettura quando c’è uno spazio interno^v, e questa categoria materiale dell’interiorità è anche per noi caratterizzante e specifica, ove sia intesa come realmente, e non solo immaginativamente, fruibile dal corpo umano, nella sua singolarità o collettività.

Noi siamo sempre dentro uno spazio, più o meno accogliente e chiaro in sé e nei suoi margini, dal bambino nel grembo della madre all’esplorazione interstellare (l’infinito infatti è escluso dalla nostra percezione sensoriale, che sempre fisicizza un limite, fosse anche il buio, a distanza finita) e possiamo solo passare da un qui a un là, da un dentro a un fuori, e viceversa: movimento che può dirsi sempre passaggio da interno a interno, ove si consideri la volta celeste come elemento percettivo di circoscrizione spaziale superiore degli spazi aperti «esterni» agli edifici^{vi}, e tali spazi come racchiusi fra terra, cielo, e margini verticali, siano essi naturali o costruiti.

Come il singolo edificio riassume in sé la doppia proprietà di presentarsi come corpo esterno e insieme di avere cavità interna, con l’involucro come tramite di relazione fra esterno e interno^{viii}, così lo spazio urbano e territoriale può percepirsi dall’interno (strade, cortili, piazze, ambiente naturale)⁷ e insieme dall’esterno, come nell’avvicinamento a una città o nel superamento di una collina che impediva la vista di una vallata.

Nella continuità degli spazi interni, in cui si è dentro, sta la possibilità di integrare spazialità urbana aperta e architettura, e dare così fondamento teorico al progetto del cosiddetto *arredo urbano*^{ix}.

Se non esiste, né può esistere, l’architettura di esterni, ovvero se, per la definizione stessa di architettura come spazio circoscritto da margini e accogliente, *tutta l’architettura è di interni*, una «facciata» non è che il modo di presentarsi di un edificio su un interno urbano o territoriale⁹. Si può così valutarla non tanto, o non solo, come eventuale «specchio dell’interno» o come sua impossibile dichiarazione «letterale» all’esterno [...], ma anche come evento in sé, da relazionare a un altro interno (urbano) in cui si presenta.

Il progetto di arredo urbano, come specificazione e punto di applicazione del progetto di architettura, investe così non solo gli oggetti e le attrezzature di questo spazio, non solo le pavimentazioni o le masse arboree, ma proprio l’architettura degli edifici e il loro modo di rapportarsi allo spazio comune aperto⁹.

Nella dimensione opposta, quella più minuta, la presenza dell’architettura deriva a sua volta dalla possibilità di riconoscere una spazialità interna praticabile anche alla microsca- la degli oggetti d’uso (un letto, una sedia), che come baccelli o «calchi del corpo»^x per così dire «accennano» allo spazio, aprendosi al gesto del corpo umano che li usa.

Queste considerazioni non vogliono, ovviamente, misconoscere la realtà delle convenzionali nozioni di «esterno» (spazio aperto fuori dagli edifici) e «interno» (spazio fruibile racchiuso negli edifici), con le relative specificità materiali e funzionali e le diverse connotazioni simboliche [...].

La sottolineatura dell’internità praticabile come attributo fondamentale dell’architettura a qualsiasi scala non esclude

Il testo qui presentato è l’estratto di alcuni dei capitoli iniziali di *Forma e significato in architettura* (Laterza, Roma-Bari 1973), in cui Gianni Ottolini riassume le questioni più rilevanti di una lettura spaziale del fenomeno architettonico. Di notevole interesse per l’architettura degli interni sono le riflessioni sull’internità dell’esterno e sull’unitarietà del fenomeno spaziale, da cui evolve un originale filone di ricerca teorica e applicata iniziato dallo stesso Ottolini qualche anno prima (*Conformazione e attrezzatura dello spazio aperto*, in «Quaderni del Dipartimento di Progettazione dell’Architettura», n. 4, 1987, pp. 38-50), su quelli che vengono definiti «interni urbani». Cfr. G. Ottolini, *Interni urbani*, in V. Saitto, a cura di, *Interni urbani*, Maggioli, Santarcangelo di Romagna, 2013, pp. 12-18.

1. Ancora una volta, per identificare le radici di tale definizione, si veda A. Schmarsow, *Das Wesen der architektonischen Schöpfung*, Hiersemann, Leipzig 1894.

2. Lo stesso discorso, com’è noto, era già presente in M. Heidegger, *Bauen Wohnen Denken*, in Id., *Vorträge und Aufsätze*, Neske, Tübingen 1954, pp. 145-164.

3. Si veda, in particolare, C. Norberg-Schulz, *L’abitare. L’insediamento, lo spazio urbano, la casa*, Electa, Milano 1984, che della concezione heideggeriana rappresenta la trasposizione disciplinare diretta.

4. Questa concezione dello spazio circoscritto, come costitutivamente aperto dal punto di vista dell’uso e del significato, trova un riscontro nella stessa definizione scientifica di interno che, dal punto di vista matematico, definisce semplicemente tutti i punti di un insieme, con l’eccezione di quelli che costituiscono il suo «confine». Cfr. J. Leveratto, *Dalla tipologia alla topologia*, in Id., *Dall’interno. Verso un approccio multiscalare all’abitabilità*, LetteraVentidue, Siracusa 2018, pp. 11-19.

5. La questione del «gesto», che poi viene ampiamente sviluppata da Ottolini, appare per la prima volta negli scritti di De Carli a proposito di uno spazio teatrale da lui progettato, in relazione al rapporto qui instaurato fra architettura, attore e pubblico. Cfr. C. De Carli, *Teatro Sant’Erasmo. Un piccolo teatro nel seminterrato*, in «Domus», n. 285, 1953, pp. 16-19.

6. Sul concetto di gesto, e sulla capacità conformativa del gesto progettuale, si vedano, per contiguità diretta col pensiero di De Carli, i testi di Dino Formaggio e, in particolare *Progettare con il corpo*, in «Domus», n. 676, 1986, p. 22.

7. Qui, oltre alle teorie di Zevi e De Carli, si vedano anche, per la loro rilevanza al riguardo, la già citata «ipotesi per il segno urbanistico» di Renato De Fusco (*Segni, storia e progetto dell’architettura*, Laterza, Roma-Bari 1973, pp. 77-84), lo studio delle piazze di Rudolf Arnheim (*The Dynamics of Architectural Form*, University of California Press, Berkeley 1977, pp. 112-114) e, soprattutto, la teoria sul *Genius loci* di Christian Norberg-Schulz (Electa, Milano, 1979, p. 58), in cui si riconosce – per la prima volta in questi termini – come «la funzione di raduno esercitata dalla città determini una struttura interiore complessa, un “interno” urbano».

8. Qui, si può dire che Ottolini tenti di portare a compimento il discorso sull’unità del fatto architettonico che De Carli inizia in *Contro la realtà finta* («Interni», n. 1, 1967, pp. 2-5) [in estratto in questo volume], estendendolo, però, in maniera esplicita a tutte quelle figure urbane e territoriali che possono essere considerate nella stessa prospettiva fenomenologica. In questo senso, la sua interpretazione ha una consistenza meno strutturale di quella di De Fusco, ma si presta bene, proprio per la sua malleabilità, a possibilità applicative che fino a poco prima eccedono i limiti dello specifico ambito disciplinare.

9. Su questo tema, che come accennato di lì a poco rappresenta uno degli ambiti emergenti della disciplina, fra i contributi nati nell’ambito del Dottorato di

infatti che, nella storia, alcune architetture siano state pensa-te soprattutto come interni ed altre soprattutto come esterni, mentre in altri casi si è giocato programmaticamente fra in-terno e esterno, portando illusionisticamente dentro l’ester-no o l’interno fuori. [...] Ma non c’è dubbio che nella tradizione dell’architettura e nella oggettiva materialità di qualsiasi opera [...], il differenziato presentarsi dell’involucro, o margine spazia-le, verso l’esterno e verso l’interno, è inevitabile, e lascia aperti moltissimi modi di raccordo dei due spazi così individuati.

Partendo dalla preminenza dello spazio interno fruibile come caratterizzante l’esistenza stessa dell’architettura, sia-mo giunti con ciò a parlare dell’involucro che lo circoscrive e che ne consente l’individuazione.

Non esiste infatti spazio senza margine, in architettura. Sin-teticamente, si può dire che la dialettica dei materiali dell’archi-tettura è quella che si stabilisce fra un «aperto», cioè un *invaso* spaziale circoscritto nei suoi margini (sia esso chiuso o all’aper-to) e accogliente; tali *margini* o limiti, che lo perimetrano verso un esterno; i *divisori*, che come diaframmi sensibili lo articolano al suo interno; e le cose, *gli arredi fissi e mobili*, che lo attrezzano. L’architettura come realtà materiale si individua esattamente per la proprietà materico formali di tali elementi in reciproca relazione, fra cui lo spazio eccelle perché è quello che racco-glie «la preziosità dell’uomo», il suo corpo e gesto.

i. M. Heidegger, *L'arte e lo spazio* (1964), Il Melangolo, Genova 1979.

ii. C. De Carli, *Spazio Primario*, Facoltà di Architettura del Politecnico di Milano 1970. Questo testo è solo parzialmente ripreso in C. De Carli, *Architettura Spazio Primario*, Hoepli, Milano 1982.

iii. C. De Carli, *Architettura Spazio Primario*, cit., p. 362.

iv. Ivi, p. 250.

v. J. Marston Fitch, *La progettazione ambientale*, Muzzio, Padova 1980, p. 161.

vi. B. Zevi, *Saper vedere l'architettura*, Einaudi, Torino 1951.

vii. Secondo [Giambattista] Vico «i primi uomini, come fanciulli del nascente ge-nere umano, credettero che il cielo non fosse più in suso dell’alture dei monti (come tuttavia or i fanciulli il credono poco più alto dei tetti delle loro case)». Cfr. G. Vico, *Principj di Scienza Nuova d'intorno alla comune natura delle Nazioni*, Terza edizione (1744), a cura di P. Soccio, Garzanti, Milano 1983, p. 219. Trattan-dosi della fantasticazione di un reale percepito, questo ricorrente punto di vista «infantile» può essere considerato una corretta visione della realtà nel senti-re poetico. Sulla percezione del cielo come soffitto, si veda anche [Christian] Norberg-Schultz, *Genius Loci. Paesaggio, ambiente, architettura*, Electa, Milano 1979, p. 39.

viii. G. Ottolini, *Lineare Piano Volumetrico. Tre sistemi d'arredo per l'abitazione*, Clup, Milano 1987, p. 26.

ix. G. Ottolini, *Conformazione e attrezzatura dello spazio aperto*, in «Quaderni del Dipartimento di Progettazione dell'Architettura», n. 4, Clup, Milano, mar-zo 1987; dello stesso, *Urbanistica della luce*, in AA. VV., *Milano illuminata*, Aem, Milano 1993.

x. M. Praz, *La filosofia dell'Arredamento* (1963), Longanesi, Milano 1981, p. 22.

[Gianni Ottolini, *Forma e significato in architettura*, Laterza, Roma-Bari 1996, pp. 5-17]

L'abitazione di un operaio a Berlino, 1925, di Bruno Taut. L'immagine è un'illustrazione di un progetto di casa a Berlino, 1925, di Bruno Taut.

Ricerca in Architettura degli Interni e Allestimento del Politecnico di Milano co-ordinato da Ottolini, si vedano, in particolare, V. Saitto,a cura di, *op. cit.*; J. Leve-ratto, *Città personali. Interni urbani a misura d'uomo*, LetteraVentidue, Siracusa 2015; F. Lenzini, *Riti urbani. Spazi di rappresentazione sociale*, Quodlibet, Mace-rata 2017. Questi testi discendono dall’idea che lo spazio interno, oltre a rappre-sentare l’unità ambientale di base di ogni architettura, non si limiti a un singolo tipo, a una scala canonica o a una conformazione obbligata, ma che identifichi la rappresentazione fenomenica del modo in cui le persone percepiscono e vi-vono lo spazio costruito, sia esso *in privato* o *in pubblico*, *in casa* o *in piazza*. E che, quindi, a contare per la sua qualificazione formale non sia solo la sua con-formazione architettonica, ma anche tutte le operazioni di arredo e attrezzatura che concorrono a definire la sua consistenza finale in termini di interpretazione e uso. Per una panoramica, si veda J. Leveratto, *Urban Interiors. A Retroactive Investigation*, in «The Journal of Interior Design», vol. 44, n. 3, 2019, pp. 161-171. [JL]

44

Imma Forino

Interno e interiorità

1998

L'abitazione di un operaio a Berlino, 1925, di Bruno Taut. L'immagine è un'illustrazione di un progetto di casa a Berlino, 1925, di Bruno Taut.

Un tema noto e acclarato della cultura architettonica e della speculazione filosofica è che tra i significati distintivi dell’ar-chitettura vi sia la creazione dello spazio interno.

Il «sentimento dello spazio» ([Oswald] Spengler)ⁱ; l’archi-tettura come *Raumgestaltung* o arte della conformazione di una tridimensionalità cava ([August] Schmarsow, poi [Albert] Brinckman, [Herman] Sörgel, [Leo] Adler)², il cui compito è for-mare spazi chiusi e creare i loro contorni ([Alois] Riegl)³; l’archi-tettura come costruzione di «un mondo interno che misura lo spazio e la luce secondo le leggi d’una geometria, d’una mec-canica e d’un’ottica che di necessità rimangono incluse nell’or-dine naturale, ma su cui la natura non ha presa»^j, e ancora, l’ar-chitettura come «arte degli invasi spaziali, dei “vuoti” racchiusi, delle sequenze dinamiche delle cavità polidimensionali e plu-riprospettiche, in cui si esprime fisicamente e spiritualmente la vita delle associazioni umane e s’invera lo slancio creativo degli architetti»ⁱⁱ, per finire con l’identificazione fra l’invaso e la componente «significato» del segno architettonico ([Renato] De Fusco)⁴, sono solo alcuni tra i principali concetti che hanno animato il dibattito critico ponendo in rilievo, seppure con ac-centi diversi, l’interna spazialità del manufatto architettonico.

Se le teorie appena accennate hanno interessato l’interno soprattutto secondo una prospettiva propriamente fisica, o in altre parole come vuoto delimitato da margini costruiti e facil-mente identificabili, studiosi di sfere apparentemente distanti dalla critica architettonica ne hanno preso in considerazione altri tipi di valenze, altrettanto importanti e tali che consentano di trovare alcune connessioni fra il mondo dell’interno, l’int-eriorità di colui che lo abita e l’arredamento, vero e proprio *trait d’union* fra i due. L’immagine del guscio-casa ([Gaston] Bache-lard)⁵ o del rifugio primordiale, tana o riparo che sia ([Rudolf] Arnheim)⁶, il desiderio di essere come protetti dall’*intérieur* ([Walter] Benjamin)⁷, si prestano in particolar modo a quanto vorremmo affermare⁸.

L'abitazione di un operaio a Berlino, 1925, di Bruno Taut. L'immagine è un'illustrazione di un progetto di casa a Berlino, 1925, di Bruno Taut.

1. O. Spengler, *Der Untergang des Abendlandes*, vol. I *Form und Wirklichkeit*, C.H. Beck, München 1918, pp. 650-670.

2. Cfr. A. Schmarsow, *Das Wesen der architektonischen Schöpfung*, Hiersemann, Leipzig 1894; A. Brinckmann, *Baukunst der Renaissance in Italien*, B.G. Teubner, Leipzig 1908; H. Sörgel, *Einführung in die Architektur* Ästhetik, Piloty & Loehle, München 1918; L. Adler, *Vom Wesen der Baukunst*, Asia Major, Leipzig 1926.

L'abitazione di un operaio a Berlino, 1925, di Bruno Taut. L'immagine è un'illustrazione di un progetto di casa a Berlino, 1925, di Bruno Taut.

Partiamo da alcune premesse sul rapporto interno-inte-riorità considerando alcune riflessioni di [Giulio Carlo] Argan. Per l’autore vi sono spazi interni «non già rispetto all’involucro murario, ma rispetto all’artista»ⁱⁱⁱ e suggerisce di definire quel tipo di spazio «piuttosto interiore che interno, come quello di cui non si “ha”, ma di cui si “fa”, nell’architettura, l’esperienza»^{iv}. Se tali affermazioni sono in parte rapportabili alle posizioni ze-viane sullo spazio interno, mutate dalla poetica wrightiana⁹, Argan le specifica ulteriormente quando a proposito dell’ar-redamento sottolinea che: «allorché si parla di spazio interno, non si allude allo spazio circoscritto da pareti in rapporto allo spazio che è al di fuori di esse, ma ad una concezione generale dello spazio come “internità” o interiorità. [...] Quello spazio, che diciamo interno, è tale appunto in rapporto all’essere umano, che lo pensa bensì come la dimensione della propria esisten-za o la regione aperta al realizzarsi delle proprie possibilità»^v. Viene puntualizzato in altre parole lo stretto legame fra spazio e esperienza interiore, non solo quella dell’artefice del manu-fatto architettonico ma anche di colui che vivrà in quell’inter-nità¹⁰. Ciò risulta evidente qualora si consideri l’intera storia dell’abitazione: la graduale presa di coscienza della propria interiorità – faticoso processo il cui inizio è collocabile verso la fine del Medio Evo ([Norbert] Elias, poi [Georges] Duby)¹¹ – costituisce infatti un nodo essenziale nello sviluppo dell’indi-viduo e l’arredamento delle case evolve in parallelo con quella ([John] Lukács)¹², ne accompagna il cammino, la renderà infine percepibile allo sguardo dei posteri mediante i ritrovamenti ar-cheologici prima, le rappresentazioni figurative poi.

È noto inoltre che fra i vari istinti dell’interiorità, vi sia «quel-lo di crearsi un tema, una conchiglia artefatta, in cui proteggere e favorire la sua intimità»^{vi}. Come ha ricordato Bachelard, nidi e gusci sono da ritenersi immagini trasposte, per quanto ap-parentemente banali, della funzione di abitare pur non avendo una connessione diretta con la radice umana: i valori del ripa-

L'abitazione di un operaio a Berlino, 1925, di Bruno Taut. L'immagine è un'illustrazione di un progetto di casa a Berlino, 1925, di Bruno Taut.

3. Cfr. A. Riegl, *Historische Grammatik der bildenden Künste. 1897-99*, a cura di K.M. Swoboda, O. Pächt, Böhlau, Graz-Köln 1966.

4. R. De Fusco, *Segni, storia e progetto dell’architettura*, Laterza, Roma-Bari 1973, pp. 30-36 [in estratto in questo volume].

5. G. Bachelard, *La poétique de l’espace*, PUF, Paris 1957.

6. R. Arnheim, *The Dynamics of Architectural Form*, University of California Press, Berkeley 1977.

7. W. Benjamin, *Das Passagen-Werk*, Suhrkamp Verlag, Frankfurt 1982.

8. È interessante qui notare l’idea di interno architettonico che emerge dalla lettura storica che segue, e che, sulla scorta degli autori citati, si configura come impronta e, contemporaneamente, come calco di un’identità personale che si costruisce con esso. Come mette in luce Maurizio Vitta qualche anno più tardi, infatti, «il tempo dell’abitare non è quello, immobile e fissato una volta per tutte, del progetto architettonico, ma quello mobile [...] del progetto esistenzia-le dell’abitante [...]. [È quindi] nell’abitudine [che] si compie la congiunzione tra il dato puramente spaziale dell’abitazione [...] e l’esperienza vitale dell’abitante». Ed è sempre in questa dimensione, quindi, materializzata dall’arredo e dal si-stema degli oggetti, che quei due «dati» arrivano a costruirsi vicendevolmente. M. Vitta, *Dell’abitare. Corpi, spazi, oggetti, immagini*, Einaudi, Torino 2008, p. 83.

ro sono infatti talmente semplici, così profondamente radicati nell'inconscio dell'essere da costituire un'immagine «iniziale» e come tale indistruttibile^{vii}. Si tratta di un «motivo protostorico» dell'abitare, scrive Benjamin in alcuni lucidi frammenti, di «ciò che è remoto – forse eterno –, l'immagine del soggiorno dell'uomo nel grembo materno [...]. La forma originale di ogni abitare è il vivere non in una casa, ma in un guscio. Questo reca l'impronta del suo abitatore. L'abitazione finisce per diventare guscio»^{viii}.

La qualità di concavità che «avvolge» è pertinente lo spazio interno non solo nelle interpretazioni critiche di teorici come Schmarsow o Sörgel, ma anche di coloro che se ne sono occupati dal punto di vista della percezione sensibile: «un interno – scrive Arnheim – è un mondo chiuso e autonomo. [...] Invece di lasciare chi vi entra in un mondo senza confini, un interno lo avvolge come un grembo, e questa è un'esperienza che può risultare rassicurante o oppressiva. Il mondo dell'interno può essere completamente abbracciato; è esplorabile, rapportabile alle dimensioni e alla potenza dell'essere umano più strettamente di quanto non possa l'esterno, ed è perciò sensibile al suo dominio. L'uomo è più alto di molti suoi arredi, e può raggiungere la maggior parte del resto. Realizzato per lui e al suo servizio, l'interno circonda chi lo occupa come i cortigiani si stringono intorno al re»^x.

Se un'interpretazione fenomenologica del mondo dell'interno non può dunque prescindere dal noto archetipo Madre-Casa – visto che «l'*atto di abitare* si riveste dei valori inconsci che l'inconscio non dimentica»^x –, dobbiamo tuttavia ricordare che in quel medesimo ambito coesiste un'ambivalente realtà di significato, versi opposti della stessa medaglia: l'interno come prigione e come nascondiglio. Si tratta di una dipolarità psichica profonda, relativa al bisogno umano di protezione, che è rapportabile al binomio tomba-ventre, o ancora, mediante un'ulteriore retrocessione attraverso *rêveries* bachelardiane, riconducibile al dualismo morte-vita. «Dalla chiusura opprimente alla dolcezza di essere inclusi»^{xi}, dall'angoscia di essere intrappolati al desiderio d'essere avvolti, intercorrono e si rincorrono allora nel mondo dell'interno innumerevoli risonanze, stati d'animo certamente, che si riflettono in «paesaggi artificiali» configurati dai differenti modi d'abitare e di arredare quello spazio.

Il desiderio di annidarsi o asserragliarsi, in altre parole di vivere sensorialmente e psicologicamente l'esperienza del ritrarsi in un rifugio extranatale, è stato identificato dallo psicanalista [Elvio] Fachinelli con il termine di claustrofilia¹³. Egli conia il termine di area claustrofilica proprio «per sottolineare l'intensità e la forza della spinta al *claustrum*, al chiuso». È però importante evidenziare il superamento da parte dell'autore dell'equivalenza luogo chiuso-utero materno a favore di una vera e propria ricerca del «rinchiudersi». Rispetto a quest'ultima, «la situazione in apparenza simmetrica ed opposta, la clau-

strofobia, mi apparve – scrive Fachinelli – come un incidente di percorso individuale, qualcosa che era pur sempre compreso, almeno in una sua parte, una parte essenziale, dentro l'area claustrofilica. Il termine già disponibile e in apparenza simile di agorafobia mi parve inadeguato, perché implicava in primo piano una “paura dell'aperto”, mentre a me premeva sottolineare la “ricerca del chiuso”. Voglio anche rilevare che questo chiuso, questo *claustrum* indica solo in ultima istanza un luogo chiuso, riconducibile al modello o all'immagine dell'utero materno. Esso piuttosto si riferisce per me primariamente all'atto del chiudersi, dello sbarrarsi, del serrarsi dentro. E ciò è conforme all'etimologia della parola. *Claustrum* in latino significa chiave, serratura, catenaccio e simili; solo molto più tardi è passato a significare luogo chiuso»^{xii}.

Se è soprattutto l'interno borghese ottocentesco, colmo di ninnoli, *bibelots*, soffocanti drappaggi, a identificare l'immagine ambigua del «rifugio»^{xiii}, opprimente quanto confortante, in generale è proprio l'intervento di arredamento – intervento che è, lo ricordiamo, successivo e integrativo di quello che conforma la stanza stessa^{xiv} – a potersi leggere come modo per preservarsi un «universo» a misura della propria claustrofilia. In quell'ambito singolare che è l'ambiente domestico, l'arredamento determina infatti una serie di sottoinsiemi, disegna degli spazi «privilegiati», «recinti» per così dire all'interno del recinto-casa, antitetico a sua volta ad un esterno mondo-natura. Dal semplice ordinamento di mobili e oggetti secondo una volontà precisa e razionale fino a arrivare a interventi più radicali di organizzazione e strutturazione dello spazio interno, si delinea il desiderio d'appropriazione di un luogo, l'interno appunto, che è finalizzato alla creazione di «un involucro spaziale che protegga e conforti il proprio istinto di proprietà»^{xv}.

È in particolare nelle pagine della filosofia o della letteratura che il nesso claustrofilia-arredamento si fa più chiaro¹⁴. Per le prime, il riferimento principale da poter chiamare in causa sono le riflessioni di [Theodor W.] Adorno sulla filosofia kierkegaardiana. Il filosofo danese aveva infatti romanticamente paragonato l'interiorità ad un castello feudale, ma è nell'interpretazione di Adorno che l'ambiente dell'*intérieur* borghese del XIX secolo dimette da sé il concetto di interiorità idealistica kierkegaardiana. L'intellettuale dalla «tendenza al vivere privatamente»^{xvi}, in un isolamento che lo ripiega su se stesso, aveva infatti in qualche modo vissuto una sorta di malinconica reclusione, in realtà un'inconsueta risposta ad un proprio desiderio: «allorché Giovanni – scrive in un'opera giovanile [Søren] Kierkegaard – chiedeva il permesso di uscire, questo per lo più gli veniva rifiutato; e invece suo padre gli proponeva spesso, in cambio, di passeggiare su e giù per la stanza tenendolo per mano. A prima vista ciò costituiva un risarcimento ben misero, e tuttavia... vi si celava qualcosa di completamente diverso. La proposta veniva accettata, ed era in piena facoltà di Giovanni decidere

dove volessero andare. Allora uscivano dal gran portone, s'incamminavano verso un vicino castello di diporto, o fuori verso la spiaggia, oppure se ne andavano in giro per le strade, proprio come voleva Giovanni; perché il padre poteva tutto. Mentre passeggiavano così per la stanza, il padre raccontava tutto ciò che vedevano; salutavano i passanti; le carrozze li sfioravano coprendo con il loro rumore la voce del padre, e i frutti canditi della pasticceria erano più che mai allettanti...»^{xvii}.

Secondo Adorno quest'esperienza immaginario-percettiva viene trasfigurata dal filosofo danese in una chiave esplicativa della sua «filosofia dell'esistenza»: gli oggetti dell'abitazione con la loro disposizione – quello che Adorno chiama «arredamento» – sono costretti ad assumere le connotazioni del mondo esterno: «le cose mute parlano come “simboli”»^{xviii} e dunque «la realtà [...] appare riflessa dalla pura interiorità»^{xix}. In modo più leggero e liberatorio, un altro *flâneur* fa delle descrizioni delle sue passeggiate nella stanza, percorsa secondo tutti i sentieri possibili, un'esperienza esistenziale. «La mia camera [...] – scrive Xavier de Maistre – forma un quadrato allungato che ha un perimetro di trentasei passi, rasentando le pareti da molto vicino. Il mio viaggio ne comprenderà tuttavia di più; perché la traverserò spesso in lungo e in largo, oppure diagonalmente, senza seguire né regola né metodo. – Descriverò anche degli zig-zag, e percorrerò tutte le linee possibili in geometria, se la necessità lo imporrà»^{xx}. In un «viaggio» lungo quarantadue giorni, in giro per la propria stanza, i mobili (la poltrona, il letto soprattutto) – l'arredamento – diventano specchi riflettenti dell'animo dello scrittore ma anche «luoghi», all'interno della camera, dove sostare e meditare.

Se l'interno con il suo arredamento è dunque fondamentalmente uno specchio dell'anima, come ha sempre affermato Mario Praz, in alcuni casi esso diventa addirittura un elemento «deformante», ovvero il potenziamento di un'idea, di una sensibilità, di una necessità abitativa, di un'ossessione. Significativa in tal senso è l'esperienza del protagonista di un racconto di [Joris-Karl] Huysmans, scrittore la cui poetica simbolista è fortemente legata al tema dell'arredamento sulle orme di [Edgar Allan] Poe, [Charles] Baudelaire¹⁵ e altri prima di lui ([Francesco] Orlando, [Liana] Nissim)¹⁶.

Il principale attore della narrazione, Mousieur Bougran, avvilito dal forzato prepensionamento, vive infatti di dolorosa angoscia fin quando non ricostruisce nella propria abitazione, in tutti i minimi dettagli, il suo vecchio ufficio: egli «prima di tutto [...] corse dai mercanti di carta da parati, acquistò alcuni rotoli di un'infima carta color cicoria al latte che fece apporre ai muri della sua stanza più piccola; poi comperò uno scrittoio d'abete dipinto di nero, sormontato da casellari, un tavolino su cui pose un catino sbreccato e un sapone alla bismalva in un vecchio bicchiere, una poltrona incannucciata, a emiciclo, due sedie. Fece mettere contro le pareti dei casellari di legno bian-

co che riempì di cartelle verdi con le maniglie di rame, appese con uno spillo un calendario sul caminetto da cui fece togliere lo specchio e sulla cui mensola ammucciò delle cassette per schede, gettò una stuoia e un cestino sotto la scrivania e, indietreggiando un poco, esclamò incantato: “Ecco, ci sono!”. [...] Si ritrovava, senza aver mosso un passo, ritornato innanzi alla sua antica scrivania, nella sua antica stanza. Sedette, radioso, e da allora rivisse i giorni andati»^{xxi}.

L'esempio letterario ci mostra con chiarezza la «pietrificazione» di un difficile equilibrio esistenziale, proprio mediante la riproposizione di un interno: l'arredamento è il tramite necessario perché sia possibile il conforto, la riacquisizione della sicurezza, ponendosi in altre parole come artificio materiale utilizzato dalla psiche per raggiungere uno stato di benessere. Il mobilio e la sua disposizione possono in tal caso ritenersi a guisa di oggetti transizionali, che mediano fra il singolo e il mondo, fra lo spazio individuale e ciò che lo circonda¹⁷. Si tratta comunque di un possibile modo per costruire un recinto-rifugio, o in altre parole per prendere possesso di un mondo: «per quanto esso sia precario, può suscitare tutti i sogni di sicurezza»^{xxii}.

Se le considerazioni fin qui esaminate rappresentano un motivo forte e imprescindibile dell'abitare, possono essere altresì assunte come realistico modello di un clima socioculturale preciso, quello che delinea il passaggio alla modernità a cavallo del secolo scorso. È invece in altre riflessioni di Adorno che possiamo leggere la «filosofia» che anima l'*intérieur* europeo dopo le devastazioni fisiche e morali del conflitto bellico. Ad una dimora tradizionale la cui intimità è ormai come imprigionata dalla «muffosa comunità d'interessi della famiglia»^{xxiii}, la distruzione delle città europee e la possibilità di una società socialista contrappongono il nuovo aspetto della modernità: l'impossibilità dell'abitazione, il tramonto della casa. Non solo è compromessa la proprietà privata per l'enorme quantità di beni di consumo, tale che nessun individuo può più rifarsi al principio della loro limitazione, ma allo stesso tempo il singolo non può fare a meno di possedere qualcosa per non cedere al bisogno frustrante che torna tutto a vantaggio di quel rapporto di possesso. È questo un paradosso distruttivo che si riflette secondo l'autore in «appartamenti genuini, ma messi insieme a forza di acquisti, [ove colui che vi si] rifugia non fa che imbalsamarsi vivo»^{xxiv}, o in alternativa si specchia in interni che non riescono a liberarsi da un mero decorativismo anche quando adottano forme funzionali, tanto che «vista da lontano, la differenza tra Wiener Werkstätte e Bauhaus non è poi così considerevole»^{xxv}. Se per [Friedrich] Nietzsche si può dire fortunato colui che non possiede una casa, Adorno aggiunge che a tal punto è «morale non sentirsi mai a casa propria»^{xvi}.

Il pensiero adorniano, chiaramente legato a un particolare periodo storico, ha il merito di svelare una condizione d'esistenza che fa perno sulla consapevolezza dell'inevitabile modifica-

^[1] 9. Cfr. B. Zevi, Saper vedere l'architettura, Einaudi, Torino, 1948, pp. 22-32 [in estratto in questo volume]; F.L. Wright, In the Cause of Architecture IX, in «Architectural Record», December 1928, p. 510.

^[2] 10. Come d'altronde scrive Argan, «l'arte degli interni architettonici ha caratteri fondamentalmente diversi dall'architettura», in quanto «il suo problema non è quello della definizione degli spazi, ma piuttosto quello dell'adattamento degli spazi alle esigenze della vita» (Interni, in Enciclopedia Universale dell'Arte, Istituto per la Collaborazione Culturale, Venezia-Roma, Sansoni, Firenze 1959, vol. VII, col. 580) [in estratto in questo volume]. Ma se poi, in quel frangente, Argan si spende a elencare le componenti tecniche di una tale arte, in questo caso l'autrice prosegue a sviluppare in modo originale il tema dell'interiorità secondo una lettura più marcatamente psicologica.

^[3] 11. N. Elias, Über den Prozeß der Zivilisation, 2 voll., Haus zum Falken, Basel 1939; G. Duby, Le temps des cathédrales, Gallimard, Paris 1976.

^[4] 12. J. Lukács, The Bourgeois Interior, in «American Scholar», n. 39, 1970, pp. 616-630.

^[5] 13. Il tema della claustrofilia, qui per la prima volta introdotto nel discorso disciplinare sugli interni, serve ad aggiornare la lettura psicanalitica iniziata da Bachelard, provando a dar conto in termini più sistematici di una diffusa fasci-

^[6] nazione per una certa idea di seclusione domestica.

^[7] 14. Su questo tema, oltre ai riferimenti citati dall'autrice, si veda anche il precedente di D. Baroni, Interiors, in «Ottagono», n. 54, 1979, pp. 30-39. Per ulteriori approfondimenti, poi, si vedano i recenti C. Fagone, a cura di, La stanza accanto. Interni e sensibilità immaginativa della scrittura, Lupetti, Bologna-Milano 2015; Ead., Geografia di un interno. Luoghi dell'abitare e ricerca artistica tra memoria e sperimentazione, Milieu, Milano 2018.

^[8] 15. E.A. Poe, The Philosophy of Furniture, in «Burton's Gentleman's Magazine», n. 5, 1840, pp. 243-245; C. Baudelaire, Le Spleen de Paris, Calmann-Lévy, Paris 1869.

^[9] 16. F. Orlando, Gli oggetti desueti nelle immagini della letteratura. Rovine, reliquie, rarità, robaccia, luoghi inabitati e tesori nascosti, Einaudi, Torino 1993; L. Nissim, Storia di un tema simbolista. Gli interni, Vita e Pensiero, Milano 1980.

^[10] 17. È qui necessario sottolineare l'esplicitazione del ruolo di trait d'union dell'arredamento prima introdotto fra i termini di interno e interiorità. È attraverso l'arredamento, infatti, inteso sia come prodotto che come processo, che lo spazio dell'abitazione e quello dell'abitare arrivano a coincidere nella stessa dimensione. Per cui esso può essere considerato alla stregua di uno dei «dispositivi» essenziali per la costruzione della propria identità (cfr. in particolare G. Agamben, Che cos'è un dispositivo?, Nottetempo, Roma 2006, p. 14), di cui il testo mette bene in luce l'ambiguità in termini di capacità di controllo. Su questa ambiguità, specialmente in relazione ai paragrafi che seguono, si vedano G. Teyssot, Figure d'interni, in Id., a cura di, Il progetto domestico. La casa dell'uomo. Archetipi e prototipi, Electa, Milano 1986, vol. I, p. 23; e il successivo Sull'intérieur e l'interiorità, in «Casabella», n. 681, 2000, pp. 26-35.

zione di ogni valore socioculturale. Sembra segnalare altresì l'inizio di una controtendenza all'ossessiva claustrofilia di cui la casa vittoriana fu il riflesso più appariscente, controtendenza più che mai attuale. C'è infatti da chiedersi se in un'abitazione dominata dai media come quella contemporanea, dove è assicurata la comunicazione con il resto del mondo pur nel ricercato isolamento, sia ancora possibile considerare la casa come rifugio in cui ritirarsi. Il mondo dell'interno invaso anche caoticamente dall'esterno non sembra infatti potersi più ammantare di un rassicurante senso di *Stimmung*¹⁸: il desiderio di intimità potrebbe non essere esaudito dalla ricerca claustrofilica ma paradossalmente dal suo opposto complementare ovvero, per continuare a usare le espressioni di Fachinelli, dall'agorafilia.

- ↑ H. Focillon, trad. it. *Vita delle forme* (1943), Torino 1987, p. 35.
- ↑ B. Zevi, *Architettura in nuce*, Firenze 1979, p. 44.
- ↑ G.C. Argan, *A proposito di spazio interno*, in «Metron», 28, 1945, p. 21.
- ↑ *Ibidem*.
- ↑ G.C. Argan, *Il problema dell'arredamento*, in «La casa. Quaderni di architettura e critica», 2, 1955, pp. 5-6.
- ↑ E. Battisti, *I mobili e la loro storia*, in «La casa. Quaderni di architettura e critica», 1, 1955, pp. 38-39.
- ↑ Cfr. G. Bachelard, trad. it. *La poetica dello spazio* (1957), Bari 1984, *passim*.
- ↑ W. Benjamin, trad. it. *Parigi, capitale del XIX secolo. I «passages» di Parigi* (1982), Torino 1986, p. 290.
- ↑ R. Arnheim, trad. it. *La dinamica della forma architettonica* (1977), Milano 1981, pp. 110-111.
- ↑ G. Bachelard, trad. it., *La terra e il riposo. Le immagini dell'intimità* (1948), Como 1994, p. 109.
- ↑ D. Régnier-Bohler, trad. it. *Esplorazione di una letteratura* (1985), in P. Ariés, G. Duby, a cura di, *La vita privata. Dal Feudalesimo al Rinascimento*, Roma-Bari 1987, p. 257.
- ↑ E. Fachinelli, *Claustrofilia*, Milano 1983, pp. 63-64.
- ↑ [Georges] Teyssot, dai cui saggi sono tratti spunti per la presente nota, ha usato per primo il termine di claustrofilia in relazione agli elementi archetipici dell'abitare. Cfr. G. Teyssot, “*Acqua e gas a tutti i piani”*. *Appunti sull'estraneità della casa*, in «Lotus International», 44, 1984.
- ↑ Per il rapporto architettura-arredamento si rimanda a R. De Fusco, *Storia dell'arredamento*, Torino 1985, p. 1. Cfr. inoltre C. Lenza, voce *Arredamento*, in *Grande Dizionario Enciclopedico Utet*, Torino 1985; P. Thornton, *Il gusto della casa. Storia per immagini dell'arredamento, 1620-1920* (1984), trad. it., Milano 1985; id., *Interni del Rinascimento Italiano, 1400-1660* (1991), trad. it., Milano 1992.
- ↑ E. Battisti, *op. cit.*, p. 40.
- ↑ T.W. Adorno, trad. it. *Kierkegaard. La costruzione dell'estetico* (1962), Parma 1993, p. 34. Il discorso era a proposito delle affinità di Kierkegaard con Schoenhauer.
- ↑ Ivi, p. 112. Johannes Climacus è una sorta di *alter ego* di Kierkegaard.
- ↑ *Ibidem*.
- ↑ *Ibidem*.
- ↑ X. de Maistre, trad. it. *Viaggio intorno alla mia stanza* (1834), Napoli 1990, p. 28.
- ↑ J.-K. Huysmans, trad. it. *Il pensionato signor Bougran* (1964), Palermo 1984, pp. 27-28.
- ↑ G. Bachelard, *op. cit.*, p. 165.
- ↑ T.W. Adorno, trad. it. *Minima moralia. Meditazioni della vita offesa* (1951), Torino 1994, p. 34.
- ↑ *Ibidem*.
- ↑ Ivi, p. 35.
- ↑ *Ibidem*.

[Imma Forino, *Interno e interiorità*, in «Op. cit. Selezione della critica d'arte contemporanea», n. 102, 1998, pp. 18-27]

La casa di Giancarlo Rosa, a Milano, è un esempio di architettura moderna che ha influenzato la cultura del design italiano.

La casa di Giancarlo Rosa, a Milano, è un esempio di architettura moderna che ha influenzato la cultura del design italiano.

La casa di Giancarlo Rosa, a Milano, è un esempio di architettura moderna che ha influenzato la cultura del design italiano.

La casa di Giancarlo Rosa, a Milano, è un esempio di architettura moderna che ha influenzato la cultura del design italiano.

18. Sul senso di *Stimmung*, qui evidentemente riferibile a Praz, si veda la n. 12 del commento dedicato all'estratto presente in questo volume.

[JL]

48

Giancarlo Rosa

L'architettura degli interni

1999

Si è diffuso oggi in Italia l'equivoco che l'architettura degli interni coincida semplicemente con l'arredamento, e vi è chi vuole scindere le attribuzioni professionali per assegnare all'architetto la più nobile competenza del progetto dell'edificio, inteso come soggetto urbano, ed all'arredatore la sistemazione degli interni, comunque disponibili ad ogni sistemazione indipendente dalla concezione architettonica dell'edificio stesso¹. [...] La cura riservata dagli architetti alla progettazione e alla finitura degli interni è perciò molto scarsa e si limita a poche inevitabili occasioni, con il risultato, conseguente all'inesperienza, di produrre misere soluzioni.

Lontano è il 1948, quando Bruno Zevi, pubblicando il fortunato libro *Saper vedere l'architettura*, affermava: «il carattere precipuo dell'architettura – il carattere per cui essa si distingue dalle altre attività artistiche – sta nel suo agire con un vocabolario tridimensionale che include l'uomo». Infatti l'architettura «è come una grande scultura scavata nel cui interno l'uomo penetra e cammina». Essa «non deriva da una somma di larghezze, lunghezze e altezze degli elementi costruttivi che racchiudono lo spazio, ma proprio dal vuoto, dallo spazio racchiuso, dallo spazio interno in cui gli uomini camminano e vivono»¹. Anche se quattro facciate si fanno notare per un bel disegno e per la giusta proporzione tra i pieni ed i vuoti, ed i volumi si impongono per il loro equilibrio, l'edificio può rivelarsi una povera architettura, perché è lo spazio interno il protagonista del fatto architettonico, quello spazio che nessun metodo di rappresentazione riesce compiutamente a comunicare, e che solo l'esperienza diretta fa conoscere. «Impossessarsi dello spazio, saperlo “vedere”, costituisce la chiave d'ingresso alla comprensione degli edifici»¹.

Le affermazioni di Zevi, è noto, erano strumentali alla sua appassionata divulgazione in favore dell'architettura organica; [Frank Lloyd] Wright già da molto tempo aveva scritto: «l'ambiente interno, lo spazio entro cui si vive, è il grande fatto

dell'edificio – l'ambiente, che deve essere espresso all'esterno come fatto racchiuso»ⁱⁱⁱ.

Questa era la grande verità dell'architettura organica, ma pur non essendo un difetto il contrario, l'architettura bizantina è un esempio eloquente del non rendere evidente l'interno all'esterno, nessuno ha in seguito negato l'assoluta necessità dell'attenzione agli interni nell'architettura^{iv}.

L'architettura degli interni non è mai stata, né vuole costituirsi, disciplina autonoma: essa è parte integrante dell'architettura, ne è un approfondimento potremmo dire didattico, che dirige l'attenzione, la riflessione progettuale, su tale ineliminabile aspetto, caratterizzante appunto la stessa qualità, essenza, dell'architettura. L'architettura degli interni è dunque l'architettura stessa, vista per comodità di analisi dall'interno, essa non vive in un suo ambito isolato, ma è in continua relazione con ogni altro tema o componente il fatto architettonico². Così la progettazione in architettura non procede per momenti separati, nella definizione preliminare della pianta ed in quella successiva e conseguente del prospetto, senza mettere in gioco il ruolo essenziale della sezione.

Gli interni debbono essere progettati per l'adeguato svolgersi della vita dell'uomo: «La stanza deve apparire accogliente, la casa abitabile», ha detto Adolf Loos³. Gli interni, pur apparendo estranei ai condizionamenti del contesto, possono, in alcuni casi debbono, esserne influenzati; e deve esserci una ragionevole coerenza fra l'architettura degli interni e l'architettura degli esterni; conseguentemente, non possono essere eluse le questioni del dettaglio architettonico e tecnico, il ruolo dei materiali, la concretezza del costruire per fare, nell'unico modo possibile, vera architettura.

Vi sono grandi opere di architettura moderna che sono conosciute esclusivamente per i loro interni. La biblioteca di [Étienne-Louis] Boullée³, che ha fissato nel suo «anfiteatro» dei libri un archetipo moderno per tale genere di costruzioni,

La casa di Giancarlo Rosa, a Milano, è un esempio di architettura moderna che ha influenzato la cultura del design italiano.

2. Molto interessante, qui, è il discorso sull'autonomia disciplinare che, invece, viene raggiunta l'anno successivo la pubblicazione del libro di Rosa. A partire dal 1980, infatti, ovvero dall'istituzione dei raggruppamenti disciplinari (D.P.R. 382/1980), la disciplina dell'Arredamento e Architettura degli Interni fa parte dello stesso gruppo della Composizione architettonica senza una vera e propria distinzione formale, e anche a seguito della ristrutturazione dei settori concorsuali del 1992 continua a far parte dello stesso ambito. Mentre è solo con la definizione dei settori scientifico-disciplinari (D.M. 4 ottobre 2000) che quella che viene poi chiamata Architettura degli Interni e Allestimento acquisisce l'autonomia necessaria per attivare corsi di insegnamento specifici, bandire posti da ricercatore o professore formalmente inquadrti, e sviluppare dottorati e linee di ricerca proprie. Motivo per cui, l'accenno di Rosa a una storica dipendenza dalla Composizione proprio negli anni in cui si discute dell'autonomia degli Interni, se da un lato serve a richiamare la tradizione romana di matrice zeviana sulla centralità dell'interno per il fenomeno architettonico più generale, dall'altro rappresenta una posizione critica molto netta e, in un certo senso, contro corrente rispetto alla definizione degli equilibri in corso. Su un primo bilancio relativo a questa autonomia, si veda A. Cornoldi, a cura di, *Architettura degli interni*, Il Poligrafo, Padova 2005.

1. Qui Rosa riassume le posizioni precedenti, illustrate analiticamente dai saggi presenti in questa sezione, e trae un bilancio degli effetti di quello che lui ritiene essere l'orientamento prevalente in materia sulla formazione e, di conseguen-za, sulla professione.

vale per il suo interno efficacemente rappresentato da una prospettiva, ed è irrilevante sapere come avrebbe potuto essere l'esterno se fosse stata costruita, né ha alcun interesse ai fini dello studio del tipo architettonico sapere in quali rapporti avrebbe potuto porsi con l'interno, essendo necessaria la vasta apertura all'apice della copertura a botte per la giusta illuminazione. [...]

E se pensiamo alle fantasiose incisioni delle *Carceri* di Giambattista Piranesi⁴, riconosciamo come esse siano architettura di soli interni: la tensione della ricerca, l'impeto ad esplorare ed aprire nuovi orizzonti all'architettura, l'invenzione di un mondo in cui si possa vivere, come in una foresta, senza mai uscirne, fa «dimenticare» all'architetto veneto che possa esistere un fuori, un esterno. [...]

Il primo rifugio dell'uomo, la caverna, è l'appropriazione di uno spazio interno⁵; e come la caverna è continua e multiforme, così può esserlo l'interno di un edificio. L'operazione primordiale di costruire un riparo, un ambiente protetto, è modellare un interno entro cui ripararsi, difendersi dagli agenti atmosferici esterni, e proprio tale necessità ha fatto nascere l'architettura⁵. [...]

L'architettura degli «interni» [però] deve essere progettata come l'architettura degli «esterni», avendo ben presente l'inadeguatezza della pianta a comprendere tutte le coordinate dello spazio racchiuso⁶ [...]. I codici antichi, i trattati teorici dell'architettura, hanno stabilito relazioni metriche tra la pianta e la sezione: al variare della dimensione planimetrica degli ambienti variava la loro altezza, perché lo spazio interno non era mai il risultato di partizioni orizzontali poste a distanza uniforme, con uguale altezza per gli ambienti di ogni piano.

L'economia delle altezze diverse, in ragione del tipo e delle dimensioni degli ambienti, genera sezioni complesse per una spazialità interna più appropriata e più rispondente alle esigenze strutturali. Da una stessa pianta vi è libertà progettuale nel definire più sezioni diverse, e soltanto dalla somma di pianta e sezione si definisce inequivocabilmente la geometria dello spazio architettonico.

L'architettura degli interni deve essere quindi controllata nel progetto attraverso piante, sezioni e prospetti parziali delle pareti dei singoli ambienti; deve essere verificata con sezioni prospettiche, che indagano lo spazio in successive sezioni, come le prospettive degli esterni. Ugualmente utili per la verifica degli esiti spaziali di ciò che si sta progettando sono le assonometrie cosiddette «esplose», e le assonometrie riprese dal basso [...].

La pianta da sola consente di mettere in relazione planimetricamente tutte le parti dell'edificio, «essa realizza il massimo delle possibilità interpretative nella condizione di massima neutralità», specialmente nella sua indagine piano per piano. La sezione mette in relazione tra loro i vari livelli dell'edificio, ma

può diventare inutile se essi, come negli edifici di pura speculazione, sono tutti uniformemente orizzontali e di pari altezza.

Determinante è pensare nel progetto di interni al coordinamento delle sole superfici che delimitano ogni spazio racchiuso, un metodo che abitua a procedere analogamente bene per il controllo dello spazio esterno, cioè ad evitare di progettare le facciate dell'edificio come elementi di un oggetto decontestualizzato, e considerarle invece parte di un continuum di pareti urbane in rapporto con il «pavimento» del suolo e con il «soffitto» del cielo⁷; che poi ci sia chi trasporti letteralmente il procedimento in un interno [...] è un altro discorso.

Costruito un interno occorre renderlo funzionale, attrezzarlo, «ammobiliarlo»: saper indicare una disposizione giusta per gli arredi «fissi» e per gli arredi «mobili», che verranno poi sistemati dagli utenti; ed ancora bisogna saper progettare costruttivamente gli elementi di arredo, ascoltando i consigli scaturiti dall'esperienza degli artigiani e dei tecnici. L'architetto, che progetta spazi per l'abitazione, deve imparare a conoscere e capire l'intimità degli interni nordici ed anglosassoni. Contrariamente al vizio, tutto italiano, di comporre forme indifferenti alla vita, fatte solo per essere guardate, l'architettura nordica insegna, per i suoi spazi felici, a trarre spunto dagli angoli, dalle nicchie ed ogni «rifugio» che inventa per fare stare bene ogni persona in una casa gradevole alla vista come all'udito, al tatto, all'odorato: cioè a tutto il corpo. Un'architettura cioè espressione di una vera cultura dell'abitare, così necessaria alla sensibilità di quei popoli da costituirne tema dominante dell'espressione artistica in quei dipinti che privilegiano la rappresentazione degli interni domestici⁸. [...]

Una volta a Wright venne posta la domanda se la sua architettura avesse un'ispirazione orientale, ed egli rispose: «È stato Tao a dire che la realtà degli edifici non è nei muri e nel tetto, ma nello spazio abitabile al loro interno. È lo spazio interno la vera realtà di un edificio. Ora questo significa che si deve costruire partendo dall'interno e procedendo verso l'esterno, invece che il contrario, da fuori a dentro, come l'Occidente fa da sempre»^{vii}.

E quanto [Herman] Hertzberger ha scritto [...] sembra avere per l'architettura degli interni un valore assoluto: «La qualità spaziale non è un fattore isolato: si percepisce solo nell'uso e nelle sensazioni che suscita nell'utente. Quando non è utilizzato, un edificio è come un contenitore vuoto. Sono le situazioni che si creano tra le persone attraverso i loro rapporti, i loro gesti, le loro emozioni, che l'architetto cerca di cogliere e, se possibile, di favorire attraverso le giuste dimensioni, il giusto grado di intimità e di apertura nei posti giusti. Oggi è più forte che mai la tendenza all'astrazione dalla realtà e quindi la riduzione della forma a non essere altro che se stessa. Gli architetti diventano sempre più indifferenti e insensibili all'uso delle possibilità di cui dispongono»^{viii}.

i. Bruno Zevi, *Saper vedere l'architettura*, Einaudi, Torino 1956, pp. 21-22.

ii. B. Zevi, *op. cit.*, p. 22.

iii. Frank L. Wright, *In the Cause of Architecture*, in «Architectural Record», ottobre-dicembre, 1928.

iv. «Non bisogna dimenticare che la massa architettonica presenta simultaneamente un duplice aspetto: massa esterna e massa interna. Codeste masse possono essere in funzione l'una dell'altra; ciò avviene quando la composizione esterna ci rende immediatamente sensibile la disposizione del suo contenuto. Ma tale regola non è costante [...] l'originalità più profonda dell'architettura come tale risiede [...] nella massa interna. Dando una forma a questo spazio cavo, essa crea veramente il proprio universo [...] Il privilegio unico dell'architettura fra tutte le arti [...] non è di assumere un vuoto comodo e circondarlo di garanzie, ma di costruire un mondo interno che, sì, misura lo spazio e la luce secondo le leggi di una geometria, di una meccanica e di un'ottica, ma su cui la natura non ha presa», Henri Focillon, *La vie des formes*, Paris 1934.

v. Adolf Loos, *Ins Leere gesprochen*, Verlag Herold, Wien-München 1962 (tr. it. di S. Gessner, *Parole nel vuoto*, Adelphi, Milano 1972, p. 255).

vi. Luciana Finelli, voce *Interno* del *Dizionario Enciclopedico di Architettura e Urbanistica*, diretto da P. Portoghesi, Istituto Editoriale Romano, Roma 1969: «Lo spazio racchiuso tra pareti comunque siano disposte o configurate. È elemento precipuo e caratterizzante di qualsiasi opera architettonica, destinato alla fruizione da parte di chi lo percorre, lo attraversa o vi sosta; in questo senso con significato chiaramente distinto da quello delle altre arti figurative. [...] “L'architettura deve essere vista, sentita, compresa, procedendo dall'interno all'esterno, e il progresso dell'architettura attraverso i secoli deve essere tracciato nello sviluppo espressivo dei volumi interni più che nelle forme esterne che li contengono, o, ciò che è peggio, stando davanti ad essi come se fossero monumentali facciate appiccicate” (R. E. Warder, *The Study of Architecture as Art*, “College Art Jour”, n. 3, 1949)».

vii. Frank. L. Wright, Intervista di Henry O. Brandon in «The Sunday Times», 1957 (ripubblicata in «Il Venerdì di Repubblica», n. 493, 15 agosto 1997).

viii. Herman Hertzberger, *Il Centro musicale Vredenburg a Utrecht*, in «Spazio e società», n. 9, marzo 1980, pp. 42-44.

[Giancarlo Rosa, *L'architettura degli interni*, Officina, Roma 1999, pp. 9-27]

^[1] Qui Rosa si riferisce al progetto del 1785 per la Bibliothèque publique, pubblicato in É.L. Boullée,
Architectured. Essai sur l'art, a cura di J.-M. Pérouse de Montclos, Hermann, Paris 1953, pp. 134-137.

^[2] Cfr. G. B. Piranesi, Carceri d'invenzione di G. B. Piranesi Architetto Veneziano, Calcografia Piranesi, Roma 1761.

^[3] In questo senso, quella di Rosa è una posizione critica che può essere ricondotta direttamente al frontespizio del trattato dell'abate Laugier, che reinterpreta quel mito della capanna primigenia già introdotto da Vitruvio e Filarete (cfr. M.A. Laugier, Essai sur l'architecture, Paris 1753). Per una trattazione completa, si veda J. Rykwert, On Adam's House in Paradise. The Idea of Primitive Hut in Architectural History, The Museum of Modern Art, New York 1972.

^[4] Da qui, l'autore inizia a dare una serie di indicazioni pratiche sul progetto degli interni che, in qualche modo, possono essere considerate affini a quelle coeve o di poco precedenti di Gianni Ottolini e Adriano Cornoldi. Cfr. in particolare G. Ottolini e V. De Prizio, La casa attrezzata. Qualità dell'abitare e rapporti di integrazione fra arredamento e architettura, Napoli, Liguori 1993; A. Cornoldi, Architettura dei luoghi domestici. Il progetto del comfort, Jaca Book, Milano 1994.

^[5] Sul cielo come soffitto, si veda il noto disegno del 1971 di Louis I. Kahn in cui è scritto: «The Street is a Room by agreement / A community Room the walls of which belong to the donors / Its ceiling is the Sky». L.I. Kahn, The Room, the Street and Human Agreement, in «AIA Journal», n. 3, vol. 56, 1971, pp. 33-34.

^[6] Rispetto alle note precedenti e a una più generale cultura italiana in materia a cui Rosa si riallaccia, si vedano E. Camesasca, a cura di, Storia della casa, Rizzoli, Milano 1968; L. Cosenza, Storia dell'abitazione, Vangelista, Milano 1974; A. Cornoldi, L'architettura della casa, Officina, Roma 1988; R. Rizzi, a cura di, Civiltà dell'abitare. L'evoluzione degli interni domestici europei, Lybra, Milano 2003; G. Ottolini, Architettura degli interni domestici. Per una storia dell'abitare occidentale, Cortina, Milano 2015. È interessante inoltre qui notare il richiamo alla «vita» e, in un certo senso, a una concezione arganiana di interno (cfr. Interni, in Enciclopedia Universale dell'Arte, Istituto per la Collaborazione Culturale, Venezia-Roma, Sansoni, Firenze 1959, vol. VII, col. 580) [in estratto in questo volume] che Rosa, in chiusura, sembra voler conciliare con quella zeviana, ricucendo così le due posizioni principali della tradizione romana – e italiana – in materia. [JL]

Culture dell’abitare

Michela Bassanelli

I saggi raccolti in questa sezione indagano l'abitare nella sua molteplice natura di evento fenomenologico che si attua in uno spazio specifico ovvero la casa. L'abitare è una delle tematiche maggiormente studiate e analizzate non solo dal punto di vista architettonico ma anche sociale, antropologico e filosofico¹. Dalla prima metà del Novecento, studiosi di ambiti differenti dal campo dell’architettura hanno riletto lo spazio domestico non come semplice volume fisico, ma come dimensione interiore, associata all’idea di guscio, rifugio primordiale e bisogno di protezione². Progettare uno spazio da abitare richiede una profonda comprensione del rapporto tra il corpo e l'ambiente che lo circonda poiché, come indica la stessa origine etimologica, abito deriva dal latino *habitare*, frequentativo del verbo *habere* (avere) e significa avere continuativamente o, anche, avere consuetudine di un luogo³. L'abitare non coincide dunque con una semplice occupazione spaziale, ma con una pratica reiterata, una forma di relazione che si costruisce nel tempo. Lo spazio della casa, come afferma il filosofo francese Emmanuel Lévinas è il primo rifugio dell'esistenza umana: «Il ruolo privilegiato della casa non consiste nell’essere il fine dell’attività umana, ma nell’esserne la condizione e, in questo senso, l’inizio. [...] Contemporaneamente fuori e dentro, si pone all’esterno partendo da un’intimità»⁴. È nel rapporto tra interno ed esterno, e nel gesto stesso della separazione, che si manifesta il primo segno abitativo dell'uomo.

Nel corso del Novecento, in Italia, il tema della casa, dei modi e delle forme di abitare è stato al centro di riflessioni articolate che ne hanno messo in evidenza, di volta in volta, la dimensione culturale, quella tipologico-architettonica e quella sociale. Proprio sulla dicotomia interno-esterno e sull’idea di casa come luogo «estroverso», Gio Ponti inaugura l'editoriale pubblicato nel 1928 sul primo numero della rivista «Domus»⁵: testo-manifesto che apre una riflessione sull’abitare come esperienza capace di mettere in relazione architettura, arredamento e natura. Soglie, logge, terrazze e cortili diventano elementi attraverso cui l'atto dell’abitare si apre al mondo. Questa idea è testimoniata da molti progetti di interni domestici che caratterizzano la scena italiana tra gli anni Trenta e Quaranta in particolare realizzati come opere manifesto nella V e nella VI Triennale di Milano (1933, 1936) dove lo spazio viene concepito in continuità con l'esterno⁶.

Accanto a questa visione, emerge progressivamente una riflessione che pone al centro l'abitazione come luogo elementare, primario, legato ai bisogni fondamentali dell'uomo. L'editoriale di Ernesto Nathan Rogers, *La casa dell’uomo* – pubblicato nel 1946 su «Domus» in occasione della ripresa delle attività editoriali dopo la guerra – segna un momento maggiormente introspettivo sul tema⁷. Rogers riporta il discorso sull’abitare a una dimensione etica e sociale. La casa dell’uomo non è la *domus* privilegiata, ma un luogo universale di protezione, capace di restituire dignità all'esistenza quotidiana e di accogliere

la vita familiare nella sua complessità. Questa attenzione al carattere antropologico e sociale è al centro anche del saggio *Abitare* di Pio Montesi, pubblicato nel 1955 sulla rivista «La casa. Quaderni di architettura e critica»⁸. L'autore affronta l'argomento attraverso un confronto tra forme abitative vernacolari e modelli dell’edilizia moderna, denunciando la perdita del senso profondo dell'abitare nell'uomo della civiltà meccanica. Le abitazioni tradizionali, costruite in relazione diretta con il contesto ambientale e sociale, mostrano una capacità di integrare funzioni, simboli e relazioni che spesso manca all'abitazione moderna. Il richiamo a tali modelli ha un valore critico poiché serve a mettere in discussione l’idea di progresso come semplice risultato tecnicistico.

Una prospettiva storica di ampio respiro è infine presentata nei tre volumi *La casa nel tempo. Storia universale dell’abitazione e dell’arredamento* curati da Vittorio Del Gaizo (Canesi, Roma 1970), dove l’abitare è interpretato come campo di tensione tra utile e dilettevole e tra necessario e superfluo. In questa lettura, la casa diventa lo specchio di una civiltà, riflettendone i valori simbolici, le condizioni economiche e le trasformazioni culturali delle diverse epoche storiche⁹.

Negli anni Settanta e Ottanta, il tema dell’abitare si arricchisce ulteriormente di contributi che ne mettono in luce le implicazioni politiche, sociali e di genere. Il saggio *Condizione femminile e ideologia del comfort* di Silvia Esposito, Tomás Maldonado e Raimonda Riccini, pubblicato su «Casabella» nel 1981, analizza per la prima volta in Italia, lo spazio domestico come dispositivo di disciplinamento della vita quotidiana, evidenziando il ruolo della cultura materiale e degli oggetti tecnici nella definizione dei ruoli di genere¹⁰. L'abitare emerge qui come pratica non neutrale ma attraversata da rapporti di potere e da dinamiche di controllo: «il comfort si presenta come una procedura che cerca di ristorare – tanto sul piano fisico quanto su quello psichico – le energie consumate nell’inospitale mondo esterno del lavoro produttivo. [...] Il comfort serve a irregimentare la vita quotidiana, a ritualizzare i comportamenti, soprattutto gli atteggiamenti e le posture del corpo [...]»¹¹.

Su un piano affine, ma orientato alla dimensione simbolica e narrativa, si colloca la riflessione di Maurizio Vitta, che nel saggio qui pubblicato anticipa alcuni nuclei teorici sviluppati in seguito nel volume *Dell’abitare. Corpi, spazi, oggetti, immagini* (Einaudi, Torino 2008). Muovendosi tra storia della cultura materiale ed estetica, Vitta interpreta la casa come un sistema di segni attraverso cui gli individui costruiscono e raccontano la propria identità. L'esperienza dell'abitare diventa così inseparabile da quella della rappresentazione del sé e dall'intreccio tra dimensione privata e immaginario collettivo¹². La volontà di definire l'evoluzione di una cultura dell'abitare emerge anche nel contributo di Andrea Branzi dove l'abitare è interpretato come un sistema instabile, attraversato da contraddizioni e tensioni. L'autore evidenzia come la domesticità contempora-

nea sia segnata dalla precarietà, dalla mobilità e dalla frammentazione dei ruoli. In tale contesto il progetto non può più aspirare a una forma unitaria e definitiva ma aprirsi a soluzioni ibride, in cui il senso emerge dall’uso e dall’esperienza più che dalla forma compiuta¹³.

Nel saggio *Verso una nuova cultura dell’abitare*, Gianni Ottolini affronta la frattura progressivamente consumatasi, a partire dal secondo dopoguerra, tra progetto architettonico, arredo e pratiche reali dell'abitare¹⁴. In particolare, l'autore individua negli anni del miracolo economico l'emergere di una profonda distanza tra i modelli abitativi proposti dal progetto e i comportamenti quotidiani degli abitanti, soprattutto nei contesti dell’edilizia economica e popolare. Il suo contributo richiama la necessità di una visione integrata dell’abitare, che coinvolga tanto l'interno domestico quanto il contesto urbano, chiamando esplicitamente in causa la responsabilità politica e sociale del progetto.

Dagli anni Ottanta e soprattutto grazie alla figura di Adriano Cornoldi, architetto e docente che ha fatto degli studi sullo spazio domestico la ricerca di una vita, l'abitazione viene intesa, da un lato, nella sua qualità interiore ovvero nella sua vivibilità e, dall'altro, nell’importanza dello spazio e della sua attrezzatura come espressione di quel sentimento: «il valore della casa sta innanzitutto nella sua facoltà di favorire il senso di caldo raccoglimento e di discreta relazione dei propri luoghi “interni” (tanto chiusi che aperti, tanto coperti che scoperti); il suo valore architettonico sta nella capacità dei propri ambienti di esprimere con la loro forma quel raccoglimento e quella relazione»¹⁵. In particolare, il suo interesse per una spazialità dinamica trova risposte nella casa inglese o anglosassone dove si verifica all'interno di ogni singola stanza quel senso dell’apartarsi che «sta nella compresenza di individualità e relazione degli spazi»¹⁶. In continuità con questa linea interpretativa si colloca il contributo di Maurizio Vogliazzo, che interpreta l’architettura della casa e la sua composizione come luogo privilegiato per indagare l’intreccio profondo tra forme di vita, cultura dell’abitare e rapporti spaziali¹⁷. Attraverso l’analisi di *A nostra casa* di Raul Lino e di *Das Englische Haus* di Hermann Muthesius, Vogliazzo individua una tradizione alternativa alla corrente razional-funzionalista dominante: una tradizione fondata sulla *Wohnkultur*, intesa come sistema complesso di relazioni tra forme di vita, spazi e pratiche quotidiane. Gli anni Ottanta sono anni di fermento nel dibattito culturale sullo spazio domestico. Un ruolo centrale in questa nuova attenzione al tema domestico è stato stimolato anche dalla XVII Triennale di Milano dal titolo *Il progetto domestico. La casa dell’uomo archetipi e prototipi* (1986), curata da Georges Teyssot e Mario Bellini, che ha attraversato dal punto di vista storico le principali evoluzioni dell’abitare provando a individuare anche alcuni risvolti contemporanei¹⁸.

Manolo De Giorgi e Marco Romanelli sono tra i primi all’inizio degli anni Novanta ad affrontare l'abitare assumendo il progetto degli interni come campo autonomo di indagine storica e culturale¹⁹. I curatori propongono una «storia parallela» dell’architettura italiana del secondo dopoguerra, realizzata a partire dalla costruzione dello spazio interno attraverso l’analisi di alcuni temi centrali tra cui il rapporto con l’esistente, l’uso dell’arredo fisso, la centralità della pianta e della sezione, il rapporto diretto con l’abitante. Segue un atlante di casi progettuali che tra il 1947 e il 1993 sono in grado di restituire un panorama esemplare che definisce una precisa linea interpretativa degli interni.

La riflessione di Agostino Bossi introduce, infine, una lettura fenomenologica dell’abitare, spostando l'attenzione dal progetto come configurazione formale al progetto come esperienza. Nel saggio *Accogliere, raccogliersi*, Bossi individua nelle categorie dell’accoglienza e del raccoglimento due polarità

fondamentali dell’interno domestico²⁰. L'accogliere viene inteso come azione relazionale che si manifesta nei luoghi di soglia e di passaggio attraverso una sequenza di gradi di interiorità che mediano il rapporto tra esterno e interno. Il raccogliersi, invece, riguarda la dimensione più intima dell’abitare e trova espressione in spazi quali nicchie, alcove, finestre attrezzate, in cui lo spazio assume la misura del corpo.

I saggi qui raccolti mostrano una linea italiana, sia teorica sia progettuale, che ha influenzato il progetto domestico individuando delle precise caratteristiche spaziali, tipologiche ma anche culturali. L'abitare è stato uno dei campi in cui il progetto degli interni ha costruito una propria autonomia critica come ambito capace di interrogare in modo diretto il rapporto tra spazio e vita quotidiana. In questo senso, l'interno domestico si configura come un luogo privilegiato di sperimentazione, in cui il progetto misura la propria efficacia non solo come esito formale ma anche nella capacità di accogliere pratiche d’uso, temporalità e trasformazioni. È in questa capacità di unire spazio e vita quotidiana che risiede il contributo più significativo di questa tradizione del progetto domestico e la sua attualità critica.

- Cfr. G. Bachelard, *La poétique de l'espace*, Presses Universitaires de France, Paris 1957 (trad. it. *La poetica dello spazio*, Dedalo, Bari 1975); M. Heidegger, *Vorträge und Aufsätze*, Günther Neske, Pfullingen 1954 (trad. it. *Saggi e discorsi*, Mursia, Milano 1976); W. Benjamin, *Das Passagen Werk*, Suhrkamp Verlag, Frankfurt am Main 1982 (trad. it. *Parigi, capitale del XIX secolo. I «passages» di Parigi*, a cura di G. Agamben, Einaudi, Torino 1986).
- Cfr. I. Forino, *Interno e Interiorità*, in «Op. Cit. Selezione della critica d'arte contemporanea», n. 102, 1998, pp. 18-27 [in estratto in questo volume].
- Cfr. M. Vitta, *Dell’abitare. Corpi spazi oggetti immagini*, Einaudi, Torino 2008.
- E. Lévinas, *Totalité et Infini. Essai sur l’exteriorité*, Martinus Nijhoff, L'Aia 1974 (trad. it. *Totalità e infinito. Saggio sull’esteriorità*, Jaca Book, Milano 1977, p. 136).
- G. Ponti, *La casa all’italiana*, in «Domus», n. 1, 1928, p. 7 [in estratto in questo volume].
- Tra questi esempi di case manifesto ricordiamo Luigi Figini e Gino Pollini, Villa-studio per un artista (V Triennale di Milano, 1933) e Ambiente di soggiorno e terrazza (VI Triennale di Milano, 1936); Franco Albini, Stanza di soggiorno in una villa (VII Triennale di Milano, 1940). Cfr. G. Ottolini, *Architettura degli allestimenti*, in R. Rizzi, a cura di, Alinea, Firenze 2017, pp. 38-63.
- E. N. Rogers, *La casa dell’uomo*, in «Domus», n. 205, 1946, pp. 2-3 [in estratto in questo volume].
- P. Montesi, *Abitare*, in «La casa. Quaderni di architettura e critica», n. 1, 1955, pp. 28-37 [in estratto in questo volume].
- V. Del Gaizo, a cura di, *La casa nel tempo. Storia universale dell’abitazione e dell’arredamento*, 3 voll., Canesi, Roma 1970. Si veda quale altra storia della casa pubblicata in Italia nello stesso periodo il volume a cura di E. Camesasca, *Storia della casa*, Rizzoli, Milano 1968.
- Silvia Esposito, Tomás Maldonado, Raimonda Riccini, *Condizione femminile e ideologia del comfort*, in «Casabella», n. 467, 1981, pp. 27-33 [in estratto in questo volume].
- T. Maldonado, *Il futuro della modernità*, Feltrinelli, Milano 1987, p. 94.
- M. Vitta, *Una cultura dell’abitazione*, in «L’Arca», n. 14, 1988, pp. 1-3 [in estratto in questo volume].
- A. Branzi, *La cultura dell’abitare*, in «Interni Annual Casa», n. 168, 1991, pp. 7-13 [in estratto in questo volume].
- G. Ottolini, *Verso una nuova cultura dell’abitare*, in *Lavorare in architettura. La cooperazione d’abitazione*, Ediz. La Biennale, Venezia 1982, pp. 323-328 [in estratto in questo volume].
- Tra i principali testi di Adriano Cornoldi sull’abitare: A. Cornoldi, *L’architettura della casa*, Officina, Roma 1988; A. Cornoldi, *Architettura dei luoghi domestici. Il progetto del comfort*, Jaca Book, Milano 1994; A. Cornoldi, *Le case degli architetti: Dizionario privato dal Rinascimento ad oggi*, Marsilio, Venezia 2001; A. Cornoldi, *Balconate domestiche/ Wohnungs Balkone. La doppia altezza negli appartamenti/Die doppelte Geschosshöhe im Wohnungsbau*, in G. Perdon, a cura di, Officina, Roma 2002.
- A. Cornoldi, *Architettura dei luoghi domestici*, Jaca Book, Milano 1994, p. 73.
- M. Vogliazzo, *Due Ipotesi Minoritarie nell’Architettura del Novecento: «A Nossa Casa» de Raul Lino e «Das Englische Haus» di Herman Muthesius*, in «Estudos Italianos em Portugal», n. 51, Instituto Italiano de Cultura em Portugal, Lisboa 1988, pp. 15-34 [in estratto in questo volume].
- G. Teyssot, a cura di, *Il progetto domestico. La casa dell’uomo: archetipi e prototipi*, Electa, Milano 1986, 2 voll.
- M. De Giorgi, M. Romanelli, a cura di, *Figure dell’abitare, in Dichiarazione di interni: Appartamenti italiani 1947-1993*, in «Rassegna», n. 58, 1994, pp. 4-7 [in estratto in questo volume].
- A. Bossi, *Accogliere raccogliersi*, in Id., a cura di, *Accogliere raccogliersi. L’interno domestico fra partecipazione ed esclusività*, Giannini, Napoli 1999, pp. 13-29 [in estratto in questo volume].

Gio Ponti

La casa all’italiana

1928

La casa all'italiana non è il rifugio, imbottito e guarnito, degli abitanti contro le durezza del clima come è delle abitazioni d'oltralpe ove la vita cerca, per lunghi mesi, riparo dalla natura inclemente: la casa all'italiana è come il luogo scelto da noi per godere in vita nostra, con lieta possessione, le bellezze che le nostre terre e i nostri cieli ci regalano in lunghe stagioni.

Nella casa all'italiana non vi è grande distinzione di architettura fra esterno ed interno: altrove vi è addirittura separazione di forme e di materiali: da noi l'architettura di fuori penetra nell'interno, e non tralascia di usare né la pietra né gli intonaci né l'affresco; essa nei vestiboli e nelle gallerie, nelle stanze e nelle scale, con archi, nicchie, volte e con colonne regola e ordina in spaziose misure gli ambienti per la nostra vita.

Dall'interno la casa all'italiana riesce all'aperto con i suoi portici e le sue terrazze, con le pergole e le verande, con le logge ed i balconi, le altane e i belvederei, invenzioni tutte confortevolissime per l'abitazione serena e tanto italiane che in ogni lingua sono chiamate con i nomi di qui.

Una stessa ordinanza architettonica regge dunque, in diversa misura, nella casa all'italiana, le facciate e gli interni ed ancora regola d'attorno la natura medesima con terrazze e gradoni, con giardini, appunto detti all'italiana, ninfei e prospettive, orti e cortili, tutti creati per dare agio e scena ad una felice abitazione.

La casa all'italiana è di fuori e di dentro senza complicazioni, accoglie suppellettili e belle opere d'arte e vuole ordine e spazio fra di esse e non folla o miscuglio. Giunge ad essere ricca con i modi della grandezza, non con quelli soli della preziosità.

Il suo disegno non discende dalle sole esigenze materiali del vivere, essa non è soltanto una «machine à habiter»¹. Il cosiddetto «comfort» non è nella casa all'italiana solo nella rispondenza delle cose alle necessità, ai bisogni, ai comodi della nostra vita ed alla organizzazione dei servizi.

Gio Ponti, La casa all'italiana, 1928, olio, 100x130 cm, collezione privata

Il testo qui presentato è il primo editoriale della rivista «Domus» di cui Gio Ponti è direttore in due lunghi periodi: dal 1928 al 1940 e dal 1948 al 1979. Il sottotitolo del periodico esplicita ancora meglio il campo d'indagine: «Architettura e arredamento dell'abitazione moderna in città e in campagna» che, a partire dall'agosto 1929, diventerà «L'arte nella casa». Il pubblico a cui la rivista è destinata non riguarda solo gli addetti del settore ma i possibili committenti che possono trovare in queste pagine consigli e suggerimenti utili alla creazione di un gusto nella casa. Gli anni di interruzione al ruolo di direttore, in seguito ad alcune divergenze con la casa editrice, corrispondono all'apertura della rivista «Lo Stile, nella casa e nell'arredamento», un nuovo progetto editoriale curato e ideato da Ponti che si pone inizialmente in continuità con i contenuti di «Domus». L'editoriale sarà pubblicato sul primo e sull'ultimo numero della rivista «Domus» nel 1928, proprio per evidenziarne il valore di manifesto. In esso, l'architetto milanese delinea i principi fondativi del suo pensiero editoriale, volto a indagare il tema della domesticità attraverso architettura, arti e decorazione. I primi numeri sono organizzati in rubriche e affrontano tutti gli ambiti della casa:, contribuendo alla costruzione di un immaginario che ha plasmato la cultura italiana della casa e la sua influenza all'estero. Ponti individua nella «casa all'italiana» il centro delle sue riflessioni, definendola come luogo confortevole,

Codesto suo «comfort» è in qualcosa di superiore, esso è nel darci con l'architettura una misura per i nostri stessi pensieri, nel darci con la sua semplicità una salute per i nostri costumi, nel darci con la sua larga accoglienza il senso di una vita confidente e numerosa, ed è infine, per quel suo facile e lieto e ornato aprirsi fuori e comunicare con la natura, nell'invito che la casa all'italiana offre al nostro spirito di ricrearsi in riposanti visioni di pace, nel che consiste nel pieno senso della bella parola italiana, il CONFORTO.

Gio Ponti, La casa all'italiana, 1928, olio, 100x130 cm, collezione privata

[Gio Ponti, La casa all'italiana, in «Domus», n. 1, 1928, p. 7]

Gio Ponti, La casa all'italiana, 1928, olio, 100x130 cm, collezione privata

Gio Ponti, La casa all'italiana, 1928, olio, 100x130 cm, collezione privata

Gio Ponti, La casa all'italiana, 1928, olio, 100x130 cm, collezione privata

Gio Ponti, La casa all'italiana, 1928, olio, 100x130 cm, collezione privata

Gio Ponti, La casa all'italiana, 1928, olio, 100x130 cm, collezione privata

Gio Ponti, La casa all'italiana, 1928, olio, 100x130 cm, collezione privata

Gio Ponti, La casa all'italiana, 1928, olio, 100x130 cm, collezione privata

Gio Ponti, La casa all'italiana, 1928, olio, 100x130 cm, collezione privata

Gio Ponti, La casa all'italiana, 1928, olio, 100x130 cm, collezione privata

Gio Ponti, La casa all'italiana, 1928, olio, 100x130 cm, collezione privata

Gio Ponti, La casa all'italiana, 1928, olio, 100x130 cm, collezione privata

Gio Ponti, La casa all'italiana, 1928, olio, 100x130 cm, collezione privata

Gio Ponti, La casa all'italiana, 1928, olio, 100x130 cm, collezione privata

Gio Ponti, La casa all'italiana, 1928, olio, 100x130 cm, collezione privata

Gio Ponti, La casa all'italiana, 1928, olio, 100x130 cm, collezione privata

Gio Ponti, La casa all'italiana, 1928, olio, 100x130 cm, collezione privata

Gio Ponti, La casa all'italiana, 1928, olio, 100x130 cm, collezione privata

capace di accogliere e di stabilire un rapporto vitale con la natura e il paesaggio inteso nella sua accezione più ampia. Proprio nel dialogo tra interno ed esterno, che si riflette anche nelle forme architettoniche, risiede il fulcro del pensiero dell'architetto che porterà avanti nella scelta dei progetti pubblicati, non solo costruiti, ma anche immaginati. Cfr. F. Irace, *Gio Ponti. La casa all'italiana*, Electa, Milano, 1996; M. Maguolo, «*Domus*» e *le altre. Le riviste di architettura fra guerra e dopoguerra. Intorno a una lettera di Gio Ponti*, in «Engramma», n. 175, 2020, pp. 259-286; V. Saitto, *La casa ideale. Progetti domestici per «Domus» dal 1928 al 1945*, LetteraVentidue, Siracusa 2023.

1. Qui il riferimento è alla nota espressione di Le Corbusier che Gio Ponti volutamente sottolinea come riferimento da cui distaccarsi per immaginare uno spazio diverso a cui dedicherà un breve articolo nel numero di luglio dello stesso anno: «Queste manifestazioni sono un punto caratteristico per misurare l'odierno movimento dell'architettura e per individuarne le conseguenze stilistiche, le quali conseguenze sono però oggi quanto in esso meno ci interessa e quanto risulta men valido di fronte ad un esame critico di razionalità rigorosa» G. Ponti, *La machine à abiter*, in «Domus», n. 7, 1928, p. 10. [MB]

Ernesto Nathan Rogers

La casa dell’uomo

1946

Da ogni parte la casa dell'uomo è incrinata (fosse un vascello diremmo che fa acqua).

Da ogni parte entrano le voci del vento e n'escono pianti di donne e di bimbi.

Dovremmo correre con un mattone, una trave, una lastra di vetro e, invece, eccoci qui con una rivista. All'affamato non diamo pane, al naufrago non una zattera, ma parole. Se il sentimento di solidarietà non ci è venuto meno e tuttavia siamo coscienti dei nostri atti, anche questo nostro offrire parole, per quanto possa parere fuori di luogo, deve avere nelle intenzioni un significato concreto, che si giustifichi.

Chi fa un viaggio per l'Italia, lungo l'Aurelia o la via Emilia o nelle Puglie o in Sicilia vede un immenso sfacelo: rovine e rovine. Certo, lo stesso è in Provenza o in Bretagna.

Lo stesso è per ogni strada d'Europa.

Di fronte a tante sciagure il nostro impulso vorrebbe tradurre il sentimento morale nella precisione di un fatto economico: quante famiglie sono senza casa? quanto materiale occorre? quanto tempo?

Si pensa che ora viene l'inverno e avranno freddo.

Non si può pensare ad altro.

Che valore ha per questa gente la bellezza?

Poesia, musica, pittura, proporzione minacciano di diventare vuote ambizioni del nostro egoismo d'intellettuali: oggetti di lusso, strumenti di peccato.

Mentre ascoltavo l'altro giorno nella casa di un amico un concerto che riportava a noi le ampie cadenze d'un seicentista, mi sentii d'un tratto avvampare il viso d'intima vergogna (quale accendeva la terribile coscienza di S. Agostino) e i dubbi mi assalirono, che diventavano fitta folla di spettri minacciosi. Cosa stai a fare qui?

Ma quando il solista tolse l'archetto dalla viola d'amore e l'ultima nota librata si confuse con gli applausi, io non potei a

Ernesto Nathan Rogers, La casa dell'uomo, 1946, olio, 100x130 cm, collezione privata

Ernesto Nathan Rogers, La casa dell'uomo, 1946, olio, 100x130 cm, collezione privata

Ernesto Nathan Rogers, La casa dell'uomo, 1946, olio, 100x130 cm, collezione privata

Ernesto Nathan Rogers, La casa dell'uomo, 1946, olio, 100x130 cm, collezione privata

Ernesto Nathan Rogers, La casa dell'uomo, 1946, olio, 100x130 cm, collezione privata

Ernesto Nathan Rogers, La casa dell'uomo, 1946, olio, 100x130 cm, collezione privata

Ernesto Nathan Rogers, La casa dell'uomo, 1946, olio, 100x130 cm, collezione privata

Ernesto Nathan Rogers, La casa dell'uomo, 1946, olio, 100x130 cm, collezione privata

Ernesto Nathan Rogers, La casa dell'uomo, 1946, olio, 100x130 cm, collezione privata

Ernesto Nathan Rogers, La casa dell'uomo, 1946, olio, 100x130 cm, collezione privata

Ernesto Nathan Rogers, La casa dell'uomo, 1946, olio, 100x130 cm, collezione privata

Ernesto Nathan Rogers, La casa dell'uomo, 1946, olio, 100x130 cm, collezione privata

meno di battere le mani con gli altri del pubblico (ed erano, vi assicuro, persone da bene che non dedicano la vita agli ozi).

Il contrasto tra arte e morale diventa sensibile proprio ogni volta che si è sul punto di affrontare i problemi dell'esistenza sopra un piano di maggiore severità di costumi, talché, nelle epoche più religiose non si usavano più che a diffrenare i valori umani della società, molti credono – sia pure muovendosi per opposte direzioni – di dover volgere le spalle all'arte.

Questi sono da un lato gli asceti, dall'altro i materialisti. E gli uni e gli altri, quando non diventano addirittura iconoclasti, finiscono col ridurre l'arte a un puro mezzo che soddisfi alle mete del loro filosofare: a uno *strumentum regni*, aiuto, appoggio, sussidio di quel regno che, per i primi è negazione della materia e, per i secondi, dello spirito. D'altra parte c'è chi, con maggior presunzione dei religiosi e minor altruismo degli umanitari, facendo perno soltanto sulla propria persona, avulsa da ogni altra comunione o comunità, si trastulla con l'arte come se fosse un gioco, che appaghi il loro mondo edonistico.

Questi sono gli esteti, giocatori senza innocenza.

Lontano dagli asceti, come dai materialisti e dagli esteti, e tuttavia riconoscendo che ognuna di queste tendenze contiene una parte della verità, il nostro ideale si pone in mezzo ad esse, nel baricentro del triangolo.

La verità è nel rapporto; la parola che offriamo è dunque

lì, in quel rapporto: vogliamo definirci funzionalisti?

Eppure siamo tra coloro che cercano affannosamente di riunire i fili di un nodo sintetico dove ogni parte sia egualmente necessaria alla consistenza del tutto.

Perché rinunciare agli uomini? perché agli dei? perché alla bellezza, che spesso sostituisce la verità nel fare da tramite?

Nessun problema è risolto se non risponde all'utilità, alla morale e all'estetica nello stesso tempo.

Ernesto Nathan Rogers, La casa dell'uomo, 1946, olio, 100x130 cm, collezione privata

Ernesto Nathan Rogers, La casa dell'uomo, 1946, olio, 100x130 cm, collezione privata

Ernesto Nathan Rogers, La casa dell'uomo, 1946, olio, 100x130 cm, collezione privata

Ernesto Nathan Rogers, La casa dell'uomo, 1946, olio, 100x130 cm, collezione privata

Ernesto Nathan Rogers, La casa dell'uomo, 1946, olio, 100x130 cm, collezione privata

Ernesto Nathan Rogers, La casa dell'uomo, 1946, olio, 100x130 cm, collezione privata

Ernesto Nathan Rogers, La casa dell'uomo, 1946, olio, 100x130 cm, collezione privata

Ernesto Nathan Rogers, La casa dell'uomo, 1946, olio, 100x130 cm, collezione privata

Ernesto Nathan Rogers, La casa dell'uomo, 1946, olio, 100x130 cm, collezione privata

Ernesto Nathan Rogers, La casa dell'uomo, 1946, olio, 100x130 cm, collezione privata

Ernesto Nathan Rogers, La casa dell'uomo, 1946, olio, 100x130 cm, collezione privata

Ernesto Nathan Rogers, La casa dell'uomo, 1946, olio, 100x130 cm, collezione privata

Ernesto Nathan Rogers, La casa dell'uomo, 1946, olio, 100x130 cm, collezione privata

Ernesto Nathan Rogers, La casa dell'uomo, 1946, olio, 100x130 cm, collezione privata

Ernesto Nathan Rogers, La casa dell'uomo, 1946, olio, 100x130 cm, collezione privata

Ernesto Nathan Rogers, La casa dell'uomo, 1946, olio, 100x130 cm, collezione privata

Ernesto Nathan Rogers, La casa dell'uomo, 1946, olio, 100x130 cm, collezione privata

Ernesto Nathan Rogers, La casa dell'uomo, 1946, olio, 100x130 cm, collezione privata

Ernesto Nathan Rogers, La casa dell'uomo, 1946, olio, 100x130 cm, collezione privata

Ernesto Nathan Rogers, La casa dell'uomo, 1946, olio, 100x130 cm, collezione privata

Ernesto Nathan Rogers, La casa dell'uomo, 1946, olio, 100x130 cm, collezione privata

Ernesto Nathan Rogers, La casa dell'uomo, 1946, olio, 100x130 cm, collezione privata

Ernesto Nathan Rogers, La casa dell'uomo, 1946, olio, 100x130 cm, collezione privata

Ernesto Nathan Rogers, La casa dell'uomo, 1946, olio, 100x130 cm, collezione privata

Ernesto Nathan Rogers, La casa dell'uomo, 1946, olio, 100x130 cm, collezione privata

Ernesto Nathan Rogers, La casa dell'uomo, 1946, olio, 100x130 cm, collezione privata

Ernesto Nathan Rogers, La casa dell'uomo, 1946, olio, 100x130 cm, collezione privata

Ernesto Nathan Rogers, La casa dell'uomo, 1946, olio, 100x130 cm, collezione privata

Ernesto Nathan Rogers, La casa dell'uomo, 1946, olio, 100x130 cm, collezione privata

Ernesto Nathan Rogers, La casa dell'uomo, 1946, olio, 100x130 cm, collezione privata

Ernesto Nathan Rogers, La casa dell'uomo, 1946, olio, 100x130 cm, collezione privata

Ernesto Nathan Rogers, La casa dell'uomo, 1946, olio, 100x130 cm, collezione privata

Ernesto Nathan Rogers, La casa dell'uomo, 1946, olio, 100x130 cm, collezione privata

Ernesto Nathan Rogers, La casa dell'uomo, 1946, olio, 100x130 cm, collezione privata

Ernesto Nathan Rogers, La casa dell'uomo, 1946, olio, 100x130 cm, collezione privata

Ernesto Nathan Rogers, La casa dell'uomo, 1946, olio, 100x130 cm, collezione privata

Ernesto Nathan Rogers, La casa dell'uomo, 1946, olio, 100x130 cm, collezione privata

Ernesto Nathan Rogers, La casa dell'uomo, 1946, olio, 100x130 cm, collezione privata

Ernesto Nathan Rogers, La casa dell'uomo, 1946, olio, 100x130 cm, collezione privata

Ernesto Nathan Rogers, La casa dell'uomo, 1946, olio, 100x130 cm, collezione privata

Ernesto Nathan Rogers, La casa dell'uomo, 1946, olio, 100x130 cm, collezione privata

Ernesto Nathan Rogers, La casa dell'uomo, 1946, olio, 100x130 cm, collezione privata

Ernesto Nathan Rogers, La casa dell'uomo, 1946, olio, 100x130 cm, collezione privata

Ernesto Nathan Rogers, La casa dell'uomo, 1946, olio, 100x130 cm, collezione privata

Ernesto Nathan Rogers, La casa dell'uomo, 1946, olio, 100x130 cm, collezione privata

Ernesto Nathan Rogers, La casa dell'uomo, 1946, olio, 100x130 cm, collezione privata

Ernesto Nathan Rogers, La casa dell'uomo, 1946, olio, 100x130 cm, collezione privata

Ernesto Nathan Rogers, La casa dell'uomo, 1946, olio, 100x130 cm, collezione privata

Ernesto Nathan Rogers, La casa dell'uomo, 1946, olio, 100x130 cm, collezione privata

Ernesto Nathan Rogers, La casa dell'uomo, 1946, olio, 100x130 cm, collezione privata

Ernesto Nathan Rogers, La casa dell'uomo, 1946, olio, 100x130 cm, collezione privata

Ernesto Nathan Rogers, La casa dell'uomo, 1946, olio, 100x130 cm, collezione privata

Ernesto Nathan Rogers, La casa dell'uomo, 1946, olio, 100x130 cm, collezione privata

Ernesto Nathan Rogers, La casa dell'uomo, 1946, olio, 100x130 cm, collezione privata

Ernesto Nathan Rogers, La casa dell'uomo, 1946, olio, 100x130 cm, collezione privata

Ernesto Nathan Rogers, La casa dell'uomo, 1946, olio, 100x130 cm, collezione privata

Ernesto Nathan Rogers, La casa dell'uomo, 1946, olio, 100x130 cm, collezione privata

Ernesto Nathan Rogers, La casa dell'uomo, 1946, olio, 100x130 cm, collezione privata

Ernesto Nathan Rogers, La casa dell'uomo, 1946, olio, 100x130 cm, collezione privata

Ernesto Nathan Rogers, La casa dell'uomo, 1946, olio, 100x130 cm, collezione privata

Ernesto Nathan Rogers, La casa dell'uomo, 1946, olio, 100x130 cm, collezione privata

Ernesto Nathan Rogers, La casa dell'uomo, 1946, olio, 100x130 cm, collezione privata

Ernesto Nathan Rogers, La casa dell'uomo, 1946, olio, 100x130 cm, collezione privata

Ernesto Nathan Rogers, La casa dell'uomo, 1946, olio, 100x130 cm, collezione privata

Ernesto Nathan Rogers, La casa dell'uomo, 1946, olio, 100x130 cm, collezione privata

Ernesto Nathan Rogers, La casa dell'uomo, 1946, olio, 100x130 cm, collezione privata

Ernesto Nathan Rogers, La casa dell'uomo, 1946, olio, 100x130 cm, collezione privata

Ernesto Nathan Rogers, La casa dell'uomo, 1946, olio, 100x130 cm, collezione privata

Ernesto Nathan Rogers, La casa dell'uomo, 1946, olio, 100x130 cm, collezione privata

Ernesto Nathan Rogers, La casa dell'uomo, 1946, olio, 100x130 cm, collezione privata

Ernesto Nathan Rogers, La casa dell'uomo, 1946, olio, 100x130 cm, collezione privata

Ernesto Nathan Rogers, La casa dell'uomo, 1946, olio, 100x130 cm, collezione privata

Ernesto Nathan Rogers, La casa dell'uomo, 1946, olio, 100x130 cm, collezione privata

Ernesto Nathan Rogers, La casa dell'uomo, 1946, olio, 100x130 cm, collezione privata

Ernesto Nathan Rogers, La casa dell'uomo, 1946, olio, 100x130 cm, collezione privata

Ernesto Nathan Rogers, La casa dell'uomo, 1946, olio, 100x130 cm, collezione privata

Ernesto Nathan Rogers, La casa dell'uomo, 1946, olio, 100x130 cm, collezione privata

Ernesto Nathan Rogers, La casa dell'uomo, 1946, olio, 100x130 cm, collezione privata

Ernesto Nathan Rogers, La casa dell'uomo, 1946, olio, 100x130 cm, collezione privata

Ernesto Nathan Rogers, La casa dell'uomo, 1946, olio, 100x130 cm, collezione privata

Ernesto Nathan Rogers, La casa dell'uomo, 1946, olio, 100x130 cm, collezione privata

Ernesto Nathan Rogers, La casa dell'uomo, 1946, olio, 100x130 cm, collezione privata

Ernesto Nathan Rogers, La casa dell'uomo, 1946, olio, 100x130 cm, collezione privata

Ernesto Nathan Rogers, La casa dell'uomo, 1946, olio, 100x130 cm, collezione privata

Ernesto Nathan Rogers, La casa dell'uomo, 1946, olio, 100x130 cm, collezione privata

Ernesto Nathan Rogers, La casa dell'uomo, 1946, olio, 100x130 cm, collezione privata

Ernesto Nathan Rogers, La casa dell'uomo, 1946, olio, 100x130 cm, collezione privata

Ernesto Nathan Rogers, La casa dell'uomo, 1946, olio, 100x130 cm, collezione privata

Ernesto Nathan Rogers, La casa dell'uomo, 1946, olio, 100x130 cm, collezione privata

Ernesto Nathan Rogers, La casa dell'uomo, 1946, olio, 100x130 cm, collezione privata

Ernesto Nathan Rogers, La casa dell'uomo, 1946, olio, 100x130 cm, collezione privata

Ernesto Nathan Rogers, La casa dell'uomo, 1946, olio, 100x130 cm, collezione privata

Ernesto Nathan Rogers, La casa dell'uomo, 1946, olio, 100x130 cm, collezione privata

Ernesto Nathan Rogers, La casa dell'uomo, 1946, olio, 100x130 cm, collezione privata

Ernesto Nathan Rogers, La casa dell'uomo, 1946, olio, 100x130 cm, collezione privata

Ernesto Nathan Rogers, La casa dell'uomo, 1946, olio, 100x130 cm, collezione privata

Ernesto Nathan Rogers, La casa dell'uomo, 1946, olio, 100x130 cm, collezione privata

Ernesto Nathan Rogers, La casa dell'uomo, 1946, olio, 100x130 cm, collezione privata

Ernesto Nathan Rogers, La casa dell'uomo, 1946, olio, 100x130 cm, collezione privata

Ernesto Nathan Rogers, La casa dell'uomo, 1946, olio, 100x130 cm, collezione privata

Ernesto Nathan Rogers, La casa dell'uomo, 1946, olio, 100x130 cm, collezione privata

Ernesto Nathan Rogers, La casa dell'uomo, 1946, olio, 100x130 cm, collezione privata

Ernesto Nathan Rogers, La casa dell'uomo, 1946, olio, 100x130 cm, collezione privata

Ernesto Nathan Rogers, La casa dell'uomo, 1946, olio, 100x130 cm, collezione privata

Ernesto Nathan Rogers, La casa dell'uomo, 1946, olio, 100x130 cm, collezione privata

Ernesto Nathan Rogers, La casa dell'uomo, 1946, olio, 100x130 cm, collezione privata

Ernesto Nathan Rogers, La casa dell'uomo, 1946, olio, 100x130 cm, collezione privata

Una casa non è casa se non è calda d’inverno, fresca d’e-state, serena in ogni stagione per accogliere in armoniosi spazi la famiglia.

Una casa non è casa se non racchiude un angolo per leggere poesie, un’alcova, una vasca da bagno, una cucina. Questa è la casa dell'uomo.

E un uomo non è veramente uomo finché non possiede una simile casa.

Esiste questa casa? è mai esistita?

Mi dicono che originariamente la parola greca *domos*, da cui la latina *domus* deriva, significasse la più elementare abitazione umana: recinto, ciò che protegge.

Ma *domus* è un’espressione dotta, che i romani hanno preso nell’accezione già in uso per definire il complesso degli elementi della casa padronale cittadina.

Domus non era la casa dell’uomo, bensì quella d’una famiglia socialmente privilegiata; tutti gli altri vocaboli latini indicano piuttosto determinate costruzioni che non quella tipica, rispondente al concetto, apparentemente più astratto, ma in realtà molto più vitale, dell’abitazione umana.

Pensate, invece, agli inglesi: *home* (mi piacerebbe dimostrare contro il parere dei filologi che *home* e *homo* hanno la stessa origine), ma pensate, perché no? anche ai tedeschi: *heim*; i due bellissimi aggettivi *homly* e *heimlich*, che noi traduciamo così male in *casalingo* o in *domestico*, esprimono le esigenze materiali e spirituali di ogni uomo nella sua casa.

Ancor più significativo è il francese quando dice: *chez moi, chez toi, chez soi*; pare proprio che gli elementi costruttivi assumano le sembianze dell’abitante.

Io voglio avere una casa che mi assomigli (in bello): una casa che assomigli alla mia umanità.

Gli estremi del nostro ragionamento possono portarci all’utopia o al luogo comune, perché, se chiediamo troppo, miriamo all’irraggiungibile e, se invece guardiamo solo a ciò che ci attornia, rischiamo di accontentarci di ben poco. La casa è un problema di limiti (come del resto quasi ogni altro dell’esistenza).

Ma la definizione dei limiti è un problema di cultura e proprio adesso si riconduce la casa (come, infatti, gli altri dell’esistenza). Se così è, anche le parole sono materiale da costruzione. E anche una rivista può aspirare ad esserlo.

Si tratta di trovare nel proprio spirito l’antica natura (e fin qui può aver ragione Rousseau) percorrendo, tuttavia, la fertile via dell’esperienza (che è il generoso compenso alla perdita verginità).

Vi sono tante cose inutili che sollecitano le vanità borghesi, ma anche tante meravigliose di cui i più non possono ancora usufruire.

Una rivista può essere uno strumento, uno slancio per stabilire il criterio della scelta.

Da quanto abbiamo detto, si può dedurre quali siano i nostri intendimenti, anzi le speranze che poniamo come mete irraggiungibili alle nostre sole forze.

Si tratta di formare un gusto, una tecnica e una morale, come termini di una stessa funzione. Si tratta di costruire una società.

Non c'è tempo da perdere a illustrare cianfrusaglie.

Aiutiamoci tutti a trovare l’armonia tra la misura umana e la divina proporzione.

Pio Montesi

Abitare

1955

Il progresso della tecnica, il pensiero dell’uomo che, pur con varia fortuna, tuttavia procede e si eleva nel tentativo costante, continuo di eliminare errori, di conciliare le antiche con le nuove verità; l’apostolato di pochi – ma sufficienti – utopisti per un effettivo riconoscimento dei valori dello spirito e della importanza della dignità umana; i moti e le agitazioni di popoli o di categorie di essi contro la miseria e l’ingiustizia; venti secoli di cristianesimo; scoperte clamorose di nuove e formidabili fonti di energia e di ricchezza: ecco alcuni elementi della prodigiosa storia dell’umanità che se venissero a conoscenza, per volontà divina, di un saggio abitator di un altro pianeta, costui avrebbe sufficiente motivo per convincersi della felicità di gran parte del genere umano.

Ma se lo stesso saggio, invece di dedurre una così importante convinzione da un insieme di cognizioni teoriche, avesse la melanconica idea di constatare personalmente i benefici effetti, sulla quotidiana umanità, di una così feconda attività, e per questo si trasferisse momentaneamente sulla terra, penso che il poveretto in un primo tempo crederebbe di aver sbagliato destinazione.

Vediamo un po’.

Si corre, oggi, con una velocità dieci, venti volte maggiore di cinquant’anni or sono; ma questa velocità non serve a rendere meno pesante e faticoso il viaggio; non si approfitta di questa velocità per concepire la nuova urbanistica dalla quale siano banditi quei formicolai umani che si chiamano «quartieri residenziali» della città; al contrario gli unici risultati del progresso in questo settore sono il ritmo affannoso di vita che esso ha provocato, senza un adeguato incremento delle attività dello spirito, e una minaccia continua alla nostra incolumità.

La macchina – la più recente divinità del genere umano – ha reso, è vero, meno pesante il lavoro dell’uomo aumentando indefinitamente la produzione; ma non per questo l’uomo

moderno lavora meno dei suoi antenati: anzi dobbiamo riconoscere amaramente che oggi abbiamo assai meno tempo da dedicare ad un sano riposo dello spirito e del corpo di quanto ne godessero i nostri avi.

Le ricchezze della terra sarebbero praticamente sufficienti per far vivere nel benessere i due miliardi di individui che l’abitano; la scienza, inoltre, e la tecnica hanno moltiplicato queste ricchezze: tuttavia la maggior parte degli uomini vive miseramente e una gran parte di essi patisce la fame.

Gli uomini si danno leggi che assecondino l’aumento della popolazione; i dirigenti della produzione escogitano metodi e sistemi per aumentare i prodotti naturali ed industriali: ma questi risultati lungamente perseguiti, una volta che siano raggiunti, divengono la causa di distruzione – su scala sempre più larga – degli stessi uomini e delle cose stesse faticosamente prodotte. [...]

Consideriamo uno dei molteplici aspetti dell’attività umana, una fra le più importanti funzioni della vita dell’uomo: l’abitare. E consideriamola nella manifestazione più semplice, vorrei dire più umile, quale scaturisce spontanea dalla coscienza e dal lavoro di collettività umane tecnicamente (sono in dubbio se aggiungere la parola «civilmente») più arretrate.

Soffermiamoci, come primo esempio, nel territorio del Cameroun che si estende dai monti Mandara, a nord, giù giù fin quasi l’equatore. Ho scelto, fra le tante possibili, proprio questa zona dell’Africa perché una recente documentazione¹ illustra in modo assai esauriente i tipi e i sistemi costruttivi delle abitazioni di questo paese e i costumi ed i modi di vita della popolazione.

Varchiamo insieme la soglia di una abitazione qualunque della tribù Matakam nel Cameroun del Nord; si tratta di una modesta abitazione di una giovane famiglia, nemmeno tanto ricca.

Il testo qui riportato è pubblicato sul primo numero della rivista «La casa. Quaderni di architettura e critica» diretta da Pio Montesi tra il 1955 e il 1960 (sette numeri) il cui fine è quello di costruire un diverso pensiero rispetto al tema della casa e dell’abitare con un approccio che rispecchia la celebre espressione «dal cucchiaino alla città» di Ernesto Nathan Rogers. In queste pagine, l’autore indaga il rapporto tra tecnica, civiltà e casa, denunciando la perdita del senso profondo dell’abitare nell’uomo moderno, travolto dai ritmi della produzione e dal predominio della macchina. La sua riflessione, che intreccia antropologia, critica sociale e cultura architettonica, si colloca idealmente nel solco tracciato da Rogers, per il quale la casa e la città devono tornare a essere «luoghi dell’uomo», sintesi di utilità, morale ed estetica come descritto nell’editoriale pubblicato su «Domus». In parallelo, l’interesse di Pio Montesi per le abitazioni vernacolari africane e per quelle pugliesi (trulli di Alberobello) richiama l’approccio comparativo di Bernard Rudofsky che, dieci anni più tardi, pubblicherà il catalogo della omonima mostra *Architecture Without Architects* (1964). In entrambi è presente una medesima tensione a riconoscere nei saperi anonimi e nei gesti spontanei dell’abitare le forme originarie di una civiltà dell’uomo, opposta all’alienazione tecnologica e alla standardizzazione moderna. Il suo scritto si pone dunque come un manifesto sull’urgenza di restituire alla casa la sua funzione

di nucleo vitale, simbolico e morale della società contemporanea. Cfr. E. N. Rogers, *Editoriali di architettura*, Einaudi, Torino 1968; B. Rudofsky, *Architecture Without Architects*, The Museum of Modern Art, New York 1964. [MB]

L'ingresso si apre nel muro di cinta il quale, più che circondare la proprietà, riunisce con tratti più o meno lunghi le varie capanne. Appena oltrepassato il vano nel muro vediamo alla nostra sinistra il granaio e vicino a questo, a destra dell'apertura, la capanna dell'uomo che contiene il letto nuziale. Da una parte e dall'altra della capanna dell'uomo un altro granaio e la capanna del vitello sacro. Questi quattro ambienti sono distinti ed isolati e sono disimpegnati, per così dire, dallo spazio esterno assai limitato.

Un altro gruppo di capanne, ma con diverse caratteristiche, completa la casa. Qui i diversi ambienti si accostano l'uno all'altro fino a combaciare, a toccarsi, a comunicare direttamente fra loro. Una unica apertura praticata in una delle capanne dà accesso al gruppo. In quella dorme la madre insieme con i figli; e per quella si va nella capannola della capra da una parte, e nella capanna più grande delle provviste dall'altra; da questa, infine, si accede alla cucina. È il regno della donna, compatto, chiuso, fortemente organizzato; l'organizzazione del resto, è alla base di tutte le abitazioni di questa zona e la caratterizzazione e la distribuzione degli ambienti che lo costituiscono sono una delle caratteristiche più evidenti del modo di abitare di queste tribù.

Anche i metodi costruttivi, i materiali impiegati, la posizione delle aperture rispondono rigorosamente a ragioni obiettive determinate dal clima, dall'orientamento, dalla direzione dei venti e infine dall'ambiente circostante.

È davvero sorprendente come sia viva e chiara, in questi popoli primitivi, la funzione dell'abitare: un profondo senso di equilibrio promana da queste umili capanne, destinate ciascuna ad uno scopo preciso, colle dimensioni giuste per quello scopo, situate reciprocamente al posto giusto e tutte insieme chiuse in una inscindibile unità. Non c'è dubbio che il modo di concepire e realizzare la propria abitazione da parte di popoli che noi, con troppa disinvoltura, siamo portati a considerare selvaggi, discenda da una elevata e civile coscienza dell'importanza della casa per il benessere dei singoli e della famiglia e per la forza e per il prestigio della stessa tribù.

Il secondo esempio lo prendiamo, invece, da un paese di indubbia civiltà, anzi (come si usa dire) di millenaria civiltà: l'Italia; e precisamente da quella meravigliosa terra di Puglia che gli stessi italiani conoscono tanto poco.

C'è in questa regione una breve estensione di territorio, meno sconosciuta della restante terra, soprattutto per la pubblicità turistica che se ne è fatta; e di questo territorio un paese è noto specialmente: Alberobello.

Alberobello è famoso per i suoi trulli. [...]

Tuttavia le case stanno lì, antiche e sempre attuali, spontanee (almeno dicono) eppure sapienti per la distribuzione e per il modo di costruire; e bellissime. Soprattutto belle.

Entriamo in uno di questi trulli in un pomeriggio soffocante di agosto: subito si è presi da un senso di benessere per la

freschezza della temperatura, per il colore della luce discreta; un'ampia sala ci accoglie decorata di vasi, bottiglie ed altri oggetti allineati su una mensola di pietra che corre lungo le quattro pareti della sala; un soffitto basso con un foro circolare abbastanza ampio per il passaggio di una persona, limita l'altezza del vano e determina, nello stesso tempo, un ampio e comodo solaio entro lo spazio del cono sovrastante.

Da questo ambiente si accede alla camera dei genitori, di solito chiusa da una porta, e alle varie alcove destinate tutte, eccetto una che è la cucina, al riposo degli altri membri della famiglia.

Precisa caratterizzazione degli ambienti anche in questo caso; rigorosa divisione dei genitori dai figli e dei maschi dalle femmine. Un cortiletto, ombreggiato sempre da qualche albero, completa questo tipo di casa originale nella sua distribuzione e nella sua struttura e così affascinante nel suo aspetto esteriore.

Due esempi tolti il primo da un popolo primitivo di una regione primitiva; il secondo da un popolo di antica civiltà ma tecnicamente arretrata ed appartenente ad una zona – come dicono gli economisti – depressa.

E tuttavia, lasciati liberi di concepire il modo di soddisfare alle loro esigenze di vita per ciò che concerne l'abitazione, questi popoli dimostrano non solo una grande perizia tecnica nella scelta dei materiali e nel loro impiego in funzione della durata e delle condizioni geografiche e climatiche del luogo; ma soprattutto un elevato e civile senso della casa in relazione ai rapporti di gerarchia fra i membri della famiglia e alle specifiche funzioni che la famiglia stessa deve poter esplicare nell'interno di essa.

Eppure appena questi uomini e donne si spostano dal proprio ambiente per entrare nella zona di influenza della «città» (la regione è sempre la stessa, e breve è la distanza fisica dai luoghi di origine) appena prendono contatto con la civiltà moderna quella coscienza si perde, quella funzione si degrada fino a diventare un disordinato, anti umano affollamento, senza distinzione di gerarchia, di sesso, di età, in un miserabile rettangolo chiuso da muri la cui struttura non ha niente a che fare, il più delle volte, con le caratteristiche naturali del luogo.

Con il senso della casa, si perde anche il senso della famiglia, della comunità, del capo. Cosa è avvenuto?

Se ricordiamo i secoli di lotta per il riconoscimento della dignità dell'uomo; le avventure del pensiero per la conquista di nuove verità; il progresso favoloso della scienza e della tecnica; se teniamo presente, insomma, tutto questo enorme bagaglio di cultura e di spiritualità che l'uomo civile è venuto accumulando nel corso della storia, ci apparirà incomprensibile, assolutamente incomprensibile, questo fenomeno di degradazione del pensiero, della civiltà e della dignità di alcune categorie di uomini appartenenti a civiltà primitive o arretrate, che si verifica non appena queste categorie prendono contatto (per il desiderio di

migliorare la propria sorte) con altri uomini di civiltà superiore. Gli specialisti della materia sono pronti a fornire spiegazioni adeguate ed esaurienti, specialmente per quanto concerne l'abitazione: le leggi economiche, con la relativa distinzione dei beni di consumo, fra cui la casa, e di beni strumentali; e la conseguenza che ne discende per una «sana» politica economica di favorire la produzione dei secondi a scapito dei primi; la pianificazione urbanistica, con tutto quello che comporta di limitazioni ogni pianificazione in generale e in ispecie quella urbanistica; la regolamentazione edilizia ed igienica con le rigide prescrizioni di forme, dimensioni, distanze, ecc.; infine l'organizzazione amministrativa di ogni società civile, così generale ed invadente da rendere impossibili il districarsene [...] anche per il normale cittadino di media intelligenza e di limitate possibilità. Ma non è così.

Sta di fatto, invece, che l'uomo moderno, l'uomo della civiltà meccanica, non sente la casa, non ha l'esigenza della casa. Quest'uomo dinamico, intraprendente, veloce, ha perduto il significato della funzione dell'abitare.

Uomini e donne trascorrono la totalità delle ore del giorno fuori di casa; il pranzo meridiano, ridotto ad una funzione fisiologica, viene consumato rapidamente in ristoranti più o meno economici collegati con i posti di lavoro. I rapporti e le relazioni umane che prima trovavano nella casa il luogo naturale in cui stabilirsi, creando vincoli ristretti ma indissolubili di solidarietà e di amicizia, si sono dispersi allargandosi, se si vuole, su basi più ampie ma per ciò stesse anonime, di associazioni sindacali, culturali, politiche, religiose.

La casa si è ridotta, per l'uomo moderno, ad occasionale rifugio – necessario, naturalmente – in cui dormire la notte. Perciò non sono valide le spiegazioni dello specialista che ho cercato di interpretare.

La definizione che gli economisti danno della casa come bene di consumo è arbitraria e contingente e comunque unilaterale; essa discende, più che da principi generali, da una particolare concezione dell'economia in vista di precisi risultati che si vogliono raggiungere a beneficio di determinati gruppi economici.

Così la pianificazione urbanistica che determina e regola la vita della città sulla base soprattutto di dati statistici relativi alla viabilità, ai servizi collettivi, agli impianti; e così facendo finisce per trascurare le vere esigenze della vita umana dell'individuo e della famiglia, che sfuggono per la loro stessa natura, a qualunque indagine statistica. Non parliamo, poi, dei regolamenti edilizi che risalgono, la maggior parte, a trenta quarant'anni or sono e che pare siano fatti apposta per impedire l'attuazione di ogni nuova idea e di un autentico e benefico progresso nella costruzione di case.

Anche quelle che comunemente sono considerate come provvidenze dello Stato in materia di abitazione, scaturiscono di fatto dall'arida coscienza di tecnici che considerano la casa

come un fatto puramente costruttivo e dalla speculazione politica di uomini di Governo che vedono nei programmi di lavoro una potente arma di propaganda a servizio esclusivo degli interessi di partito.

L'uomo, con i suoi bisogni, i suoi affetti, le sue esigenze fisiche e morali, l'uomo non c'entra.

È così che si murano case per «senza tetto» [...] composte di una o al massimo due camere ma che dovranno accogliere famiglie di cinque, sei e anche più persone, con la speciosa giustificazione che è meglio questo sentore di casa piuttosto che la grotta.

Io dico che è meglio la grotta: perché, costituendo essa un grave monito alla società, un giorno o l'altro dovrà pur essere eliminata; quelle mura, invece, per l'apparenza che esse danno di casa, perpetueranno nell'avvenire, normalizzandola, una situazione immorale e antisociale.

È questo un punto in cui l'ingranaggio, di cui si è parlato all'inizio, non funziona. [...]

Si può continuare sulla strada – sbagliata – che attualmente si segue; ma coloro che insistono nel batterla devono addossarsi le responsabilità che ne seguono.

Essi, però, devono sapere che la funzione dell'abitare è una delle determinanti del carattere della società; che molta parte del benessere e del livello civile e morale di una collettività dipende dal modo come viene soddisfatta la funzione. La quale presuppone varie attività dall'urbanistica all'arredamento. Ne consegue che una politica edilizia degna di questo nome deve prevedere e organizzare programmi che partendo dal piano urbanistico del «vicinato» e del «quartiere» arrivi fino al mobile e all'oggetto di uso quotidiano.

Perché è soltanto così che deve intendersi la funzione dell'abitare.

Le prodigiose possibilità della tecnica moderna ci forniscono gli strumenti per attuare su di un piano produttivo ed economicamente adeguato anche ai redditi più bassi questi programmi: ma quegli strumenti resteranno inerti ed inefficaci fino al momento in cui la società non ristabilirà la gerarchia dei valori umani ponendo al primo posto, concretamente, quell'uomo semplice, fino a che la coscienza degli individui e della collettività non sentirà in sé, viva ed operante, l'esigenza civile e morale di concepire e attuare la casa come il luogo naturale in cui la famiglia si costituisce, si sviluppa e si consolida in un armonico scambio di affetti e di interessi.

i. *L'habitat au Cameroun* – Publication de l'Office de la recherche scientifique outre-mer. Paris 1952.

[Pio Montesi, *Abitare*, in «La casa. Quaderni di architettura e critica», n. 1, 1955, pp. 28-37]

Vittorio Del Gaizo

La casa nel tempo

1970

La storia della «casa» si articola in un conflitto quasi continuo tra l'utile e il dilettevole, il necessario e il superfluo: quel superfluo che Voltaire ebbe la franchezza e il buon senso di definire *très nécessaire*, attribuendogli addirittura il merito di aver riunito i due emisferi.

Le ragioni di questo conflitto sono di tutta evidenza. Esse possono riassumersi in alcune parole che il lettore troverà nel Saggio di G[iovanni] Garbini: «Il gusto del bell'oggetto da adoperare quotidianamente o da utilizzare esclusivamente per ornare l'abitazione si trova in un rapporto diretto con la possibilità economica di venir soddisfatto e, più ancora, con le esigenze culturali ed estetiche di un determinato ambiente sociale»¹. Qui si parla di oggetti, ma il discorso è implicitamente estensibile alla casa nella sua struttura, cioè alla forma architettonica e al numero o alla vastità degli ambienti che la costituiscono.

Ovviamente il presupposto non basta: occorre che vi siano degli artigiani abilissimi o, meglio ancora, degli artisti, perché «il valore artistico non ha alcun equivalente sociale», come spiega lo Hauser e proprio nella sua *Storia sociale dell'arte*². «Tutt'al più», egli dice, «la sociologia può condurre alla loro origine gli elementi di cui si compone un'opera d'arte, ma questi elementi possono essere gli stessi in opere di qualità diversissime». E perché non resti alcun dubbio, ecco un esempio decisivo: «Sarebbe un grave errore» (continuiamo a citare lo Hauser) «vedere nelle condizioni sociali dell'Atene contemporanea le premesse necessarie, o soltanto le premesse ideali, della nascita di un'arte simile e così alta», cioè dell'arte di Fidia e più generalmente dello stile classico.

Nessuno deve stupirsi se in apparenza siamo andati alquanto lontano: molti oggetti d'arredamento sono delle autentiche opere d'arte, senza dire che nella decorazione degli interni ricorrono i nomi del Pinturicchio, del Mantegna, del Correggio, di Raffaello, del Veronese, del Tiepolo e così via. I fatti artistici non sono dunque collegabili direttamente con i fatti

economico-sociali; tuttavia li presuppongono al punto che la loro realizzazione sarebbe impensabile senza le circostanze favorevoli di cui abbiamo discorso più sopra.

Qui non dobbiamo pensare alla scissione tra artista e artigiano, verificatasi gradatamente nel corso del sec. XVI, attraverso l'esaltazione del «genio», che forse è da ritenere l'antefatto più remoto sia della decadenza dell'artigianato sia della frattura tra artista e pubblico; sebbene le due cose si riallaccino ai mutamenti introdotti dalla rivoluzione industriale del sec. XIX. L'idea dell'artista che si isola dal mondo e produce per suo conto in attesa del proprio riconoscimento è cosa recente e in un certo senso episodica, tanto vero che gli antichi rapporti tra artista e committente sono stati in parte sostituiti dai nuovi rapporti tra artista e mercante, mentre la teoria dell'arte per l'arte faceva il suo tempo con altre consimili, anche se diverse in essenza, e le correnti d'avanguardia ascendevano gradatamente al rango occupato una volta dalla cosiddetta arte ufficiale.

Piuttosto è significativo che proprio tra la fine del secolo scorso e il principio del nostro venga proposto un riscatto dell'artigianato dall'invadenza della meccanizzazione e per conseguenza una rivalutazione delle arti decorative. [...]

Non abbiamo la minima intenzione di revocare in dubbio l'importanza del Liberty come fatto di rottura, destinato ad aprire per l'arte un nuovo periodo di originalità, soprattutto nel campo dell'architettura e dell'arredamento. Ma, detto questo, non si può aggiungere altro: vale a dire che non è possibile passare dal riconoscimento del suo significato storico a quello di un'effettiva validità estetica. Ciò si può dedurre anche dallo sviamento del suo programma. Il Liberty, e sia pure anacronisticamente, voleva restituire dignità all'artigianato e finì per trasformarsi in una colossale proliferazione di prodotti in serie, riconoscibili in quegli innumerevoli e squallidissimi oggettini di seconda mano di finto alabastro, di finto marmo, di finto bron-

zo (gesso dipinto), con cui il nuovo stile invase l'Europa insieme con mobili di legno poco pregiato, sempre o troppo fragili o troppo massicci, che sembrano perdersi nella notte dei tempi della nostra memoria, ma che nessun ricordo riesce a nobilitare o a riscaldare. [...]

Perché c'è anche questo, nel fallimento programmatico del nuovo stile: che, volendo essere un'arte del popolo per il popolo, finì per essere l'arte della borghesia, esprimendone la vaporosa e svaporata decadenza, come dimostrano le opere di Klimt, per esempio, o quelle di Beardsley, squisito illustratore della Salomé di O. Wilde e, forse più immediatamente, i mobili e gli oggetti di Köpping, di Gallé, di Tiffany, di Mackintosh e dei Daum. Dove si vede ancora una volta, in tempi pur così diversi e mutati da quelli del Medioevo o del Rinascimento o dell'antichità classica, il persistere del legame tra i fatti artistici e la situazione economico-sociale: non in rapporto alla qualità intrinseca del prodotto come tale, si è visto, ma al suo presupposto, perché, appunto, una classe ricca o agiata, in grado di apprezzare i prodotti dell'arte e dell'artigianato artistico, è il presupposto indispensabile per la produzione di opere d'arte e di oggetti d'arredamento dotati di una dignità estetica.

Ora è da questa implicazione che nasce il conflitto tra l'utile e il dilettevole, il necessario e il superfluo. Perché una casa o, per essere più esatti, un'abitazione non è di per sé stessa, cioè necessariamente, un'opera d'arte o un centro di raccolta di opere d'arte: si pensi alle caverne preistoriche, alle rudimentali capanne di certi popoli primitivi, alle case di fortuna sorte in Europa nell'immediato dopoguerra e agli appartamenti che si annidano negli anonimi alveari periferici delle città moderne³.

Un tugurio, se e in quanto assolve al proprio compito, è già un'abitazione. A rigore, anche la famosa botte di Diogene era un'abitazione ed è credibile che in uno spazio così angusto e disagiavole il vecchio filosofo fosse più felice di Alessandro nella propria reggia. Sembra tuttavia che gli uomini, nella grande maggioranza, non si curino di conseguire una simile felicità, tanto vero che le prime e grezze forme di abitazione sono andate modificandosi, ampliandosi e organizzandosi in edifici sempre più complessi, secondo un diagramma che coincide nella sua varietà con lo sviluppo della civiltà umana e in cui concorrono una tendenza alla funzionalità e un'altra all'esteticità.

Da questo concorso nasce un diverso conflitto tra l'utile e il dilettevole, il necessario e il superfluo, di carattere tecnico-estetico, che ha diversi punti di contatto con l'altro. [...]

Si potrebbe dire, e in realtà viene ripetuto abbastanza spesso, che il rapporto è andato rovesciandosi: che allora la funzionalità veniva subordinata all'estetica, mentre ora l'estetica viene subordinata e perfino sacrificata alla funzionalità. Il che è vero e non è vero, anche se non possiamo addentrarci

in una discussione che ci condurrebbe fuori tema; ma è certamente vero che l'architettura contemporanea, piuttosto che subordinare l'estetica alla funzionalità, ha cercato di coordinare le due esigenze. [...]

I risultati, secondo noi, sono tangibili e possono ignorarli soltanto i passatisti di professione, dotati di occhi per non vedere e di orecchi per non intendere. Ma non vorremmo assumere un tono polemico, che sarebbe fuori luogo e che in ogni caso non potremmo sostenere senza affrontare in pieno l'argomento. Ciò che conta, piuttosto, è di considerare come il concetto di superfluo non soltanto muti di continuo, da luogo a luogo e da epoca a epoca, ma nel complesso sia andato via via restringendosi. In fatto di servizi igienici, per esempio, cinquant'anni fa poteva ancora apparire superfluo quanto oggi appare concordemente indispensabile, tanto vero che anche la più modesta casa popolare non è ormai concepibile senza bagno. Senonché molte abitazioni ne sono ancora sprovviste, mentre altre ne posseggono tre o quattro e magari uno per ciascun convivente, rivestiti di specchi o di marmi pregiati, con apparecchi costruiti appositamente e rubinetterie di porcellana o *vermeille*. Ecco allora come il concetto di superfluo, pur mutando e, nel senso che si è detto, restringendosi progressivamente, continua ad offrire un margine sufficiente perché nasca o rinasca il conflitto etico-estetico. [...]

Questo nuovo rovesciamento di valori non abolisce il conflitto etico-estetico⁴, anzi lo rende più urgente, ma anche contingente, cioè legato a una situazione storica particolare in via di essere superata o supposta tale. In altri termini: non si tratta più di un'opposizione di principio, ma di un'opposizione pratica, motivata dalla scarsezza degli alloggi, dal problema dei senza tetto, dal tenore di vita delle classi povere o dei popoli sottosviluppati e, insomma dalla fame, per dirla con Sartre: dalla luce di un mondo che ha «fame». *Maiores premunt*: tuttavia il presupposto che vi siano delle cose «maggiori», quindi più importanti e più urgenti, implica che vi siano delle cose «minori», quindi meno importanti e meno urgenti, cioè, a conti fatti, un persistere del conflitto stesso nei termini da noi indicati all'inizio e sui quali hanno avuto un influsso decisivo, anche se molto diverso, lo storicismo idealista, il materialismo storico, con i suoi sviluppi politici, e da ultimo anche l'atteggiamento della Chiesa cattolica.

Naturalmente, questo non è che un aspetto della situazione attuale, molto più complessa e frazionata di quanto possa apparire dalla nostra sintesi approssimativa. [...]

«Il processo evolutivo della concezione del mobile», scrive G.C. Argan, «in rapporto all'architettura è altresì in rapporto con il progressivo decadimento dell'artigianato e il parallelo sviluppo dell'industria, i cui prodotti standardizzati nascono da una progettazione affine e spesso collimante con quella dell'architettura. Nel quadro della diffusione e del grande in-

Il testo qui riprodotto è un estratto dell'introduzione ai tre volumi intitolati *La casa nel tempo. Storia universale dell'abitazione e dell'arredamento* (Canesi, Roma 1970), curati da Vittorio Del Gaizo, con il contributo di numerosi autori e autrici a cui sono affidati i testi delle diverse sezioni storiografiche. La pubblicazione affronta, dalla preistoria fino al Moderno, l'evoluzione dell'abitazione nell'intreccio tra la sua conformazione e il contesto culturale e ambientale di riferimento. Questo testo fa seguito al volume *La storia della casa* (Rizzoli, Milano 1968) di Ettore Camesasca. Rispetto a quest'ultimo, Vittorio Del Gaizo individua nella dicotomia tra utile e dilettevole la costruzione di un senso dell'abitare nel corso delle diverse epoche storiche.

1. L'autore fa riferimento al testo di Giovanni Garbini presente nel volume a pagina 113 e sgg.

2. A. Hauser, *The Social History of Art*, A. Knopf, New York 1952 (trad. it. *Storia sociale dell'arte*, Einaudi, Torino 1956).

3. In queste righe l'autore esprime il taglio critico con cui affronta, nel volume, la storia dell'abitare nelle diverse epoche storiche. La storia della casa si sviluppa nel confronto tra utile e dilettevole e tra necessario e superfluo. Si costruisce, da un lato, come risposta a esigenze funzionali di protezione, sopravvivenza, come nelle capanne dei popoli primitivi, dall'altro seguendo tendenze estetiche. Con l'evolversi della società, l'abitazione si espande e si dota di apparati tecnici e ornamentali sempre più raffinati.

4. L'intera storia della casa, letta in questa prospettiva, non è la progressiva risoluzione del conflitto tra estetica e utilità, ma la sua continua riformulazione, rispondendo di volta in volta a questioni economiche, simboliche, tecniche che ne ridefiniscono il significato.

cremento dei consumi, lo spazio fisico degli interni, inteso anzi-tutto come proiezione delle funzioni esistenziali e biologiche, è sempre più giustamente dimensionato per aderire quanto più possibile al programma dell'utile, alla richiesta del minimo: la varietà tipologica del mobilio si contrae sino a ridursi a pochi elementi unificanti e però suscettibili, mediante la loro compo-nibilità, di aderire a un'estesa varietà di funzioni. A questo uni-formarsi dei tipi, corrispondente del resto all'uniformarsi della struttura degli spazi interni, si accompagna naturalmente il diminuire della partecipazione dell'utente alla definizione for-male dello spazio interno. L'apparente frustrazione ha deter-minato in seno ad alcuni ceti della società contemporanea una malintesa rivalutazione degli stili ed una tendenza al *pastiche*, al collezionismo: specie nell'abitazione si ricorre molto spesso all'impiego di mobili di varia epoca, con risultati ambientali che sono accettabili soltanto grazie all'intervento di un gusto sicu-ramente orientato e di una controllata libertà creativa»⁵.

Secondo noi, se la rivalutazione degli «stili» è molto spes-so malintesa, la frustrazione, viceversa, solo in pochi casi è ap-parente. D'altra parte lo spazio interno contemporaneo, nella sua neutralità di forma e di colore, sembra fatto apposta per promuovere la tendenza ai *pastiches*; i quali, sia ben chiaro, non hanno niente in comune con le ricostruzioni in stile o le affolla-te e patetiche contaminazioni di fine secolo. Chi ha visitato, per citare un solo esempio, la Mostra dell'antiquariato nella casa moderna, organizzata a Firenze in Palazzo Strozzi, nell'autun-no del '62⁶, si sarà reso conto personalmente di quali e quante soluzioni felici siano suscettibili la fusione e l'integrazione del moderno con l'antico. Esse, senza dubbio, presuppongono «un gusto sicuramente orientato e una controllata libertà creati-va», che non sono di tutti, anzi di pochissimi, come sempre, ma di cui non possono fare a meno neanche coloro che tendono e pervengono a grandi risultati nell'ambito di un arredamento unitario, rigorosamente moderno.

A parte queste poche precisazioni, il passo dell'Argan è di una lucidissima validità: esso ha il merito di mettere a fuo-co la situazione attuale nei suoi aspetti positivi e negativi e di spiegare la derivazione del culto contemporaneo per l'oggetto d'antiquariato insieme con quella considerazione nostalgica per le altre epoche che traluce ad esempio dalle pagine della *Filosofia dell'arredamento* di M[ario] Praz.

«Ipersensibilità di nervi e amore per i mobili son fenomeni congiunti», egli dice, riallacciandosi a H[ugo] von Hofmann-sthal, per il quale, dalle trascorse generazioni, i moderni avreb-bero ricevuto in eredità soltanto due cose: bei mobili e nervi ipersensibili⁷. [...]

Tuttavia, ad insistere troppo su questa connessione, si rischia di fraintendere il presente, di minimizzarlo e, quel che è peggio, di diffondere una certa diffidenza intorno ai fatti dell'arredamento, quasi che l'amore per un velluto contra-

gliato, una ceramica di Urbino, una sedia di Jacob, e così via, o, più generalmente, lo stesso amore per la casa, non siano che occupazioni donnesche o di nevrotici decadenti; il che è dove nasce o è potuto nascere anche il carattere estetico del con-flitto etico-estetico: ed è, per esempio, il caso forse inaspetta-to di Proust. [...]

Ecco perché Proust critica la mania di presentare un qua-dro in mezzo a mobili, soprammobili e tappezzerie della stes-sa epoca, preferendo a questo «insipido scenario» la sala da museo, «che simboleggia molto meglio, con la sua nudità, gli spazi interiori dove l'artista si è ritirato per creare». Qui Proust, criticando una moda di cui non condivideva il gusto, riunifica nella proiezione del proprio «spazio interiore» l'atto creativo con l'atto ricreativo. Resta tuttavia che molte delle opere ch'e-gli avrebbe preferito ammirare nei musei erano state eseguite in funzione decorativa, per essere viste e vissute nell'intimità di un altro «spazio interiore»: quello «interno» della casa.

Ed è qui che il conflitto etico-estetico trova il suo sbocco naturale: in questo effettivo accrescimento del patrimonio ar-tistico, considerato via via quasi universalmente un bene uni-versale, e del suo moltiplicarsi insieme con il progredire della tecnica, anche se i due fenomeni, pur essendo interdipendenti, non procedono di pari passo, anzi talvolta si oppongono, e non è possibile parlare di progresso a proposito dei fatti artistici, mentre non si può non parlarne a proposito delle innovazioni tecniche.

In realtà è con la storia del superfluo che ha inizio la storia della civiltà, non nel senso strettamente marxista del rappor-to base-struttura-sovrastuttura, ma piuttosto, e sia pure con una vaga approssimazione, nel senso di certe idee dello Hui-zinga, per cui è possibile veder convergere in un diverso ordine di dipendenza *l'homo sapiens*, *l'homo faber* e *l'homo ludens*⁸. Così il superfluo si dispiega interamente nella sua necessità, rendendo superflue tutte le disquisizioni in proposito, anche se esse sussistono ancora e probabilmente continueranno a sussistere sempre, esprimendo quel principio dialettico da cui si generano via via nuove istanze e nuove o ricorrenti soluzioni. [...] «Noi soli», scrive Proust, «attraverso la convinzione che ab-biano un'esistenza propria, possiamo dare a certe cose che ve-diamo un'anima, ch'esse poi conservano e sviluppano in noi». In pratica, è sempre quest'anima ch'egli cerca di cogliere. Allora s'intende perché, al di là di ogni critica, il salotto «composito e disordinato» di Mme Swann ha per lui «una coesione, un'unità, un fascino individuale» molto più grande di qualsiasi «insieme, anche il più intatto, trasmesso dal passato»⁹. Potremmo dire che ogni volta o, per lo meno, molto spesso, un motivo di or-dine sentimentale si sovrappone ai motivi di ordine estetico, trasformando di fatto le descrizioni in impressioni. [...]

Tutto questo appartiene in proprio alla fantasia e alla sensibilità di Proust, ma implica obiettivamente almeno due

cose: da una parte, la trasformazione della casa in uno «stato d'animo», ciò che comincia a verificarsi con una certa appros-simazione verso la metà del sec. XVIII; dall'altra, il dinamismo dialettico del Romanticismo e, più direttamente, il divenire della visione filosofica bergsoniana. Tuttavia, anche prima di assumere il carattere di uno stato d'animo, nell'accezione cri-tica del termine, la casa ha corrisposto in qualche modo da sempre ai suoi abitanti, rispecchiando lo spirito di un popolo, di un gruppo sociale e, in epoche più differenziate, di singoli individui nell'ambito di una medesima civiltà. Ed è nell'ordine di questa corrispondenza che si esplica il suo divenire attraverso i molteplici tipi architettonici che si conoscono, dai più semplici ai più complessi, e attraverso le diverse forme di arredamento. «L'abitazione», scrive V[ittorio] Lanternari nel suo Saggio, «ri-specchia volta per volta, nella sua conformazione e struttura, nel materiale di cui è costruita, nella tecnica seguita nel co-struirla, un intero mondo ambientale e culturale via via diffe-renziato da caso a caso». Ed ecco una trasposizione poetica dello stesso concetto: «In principio erano Babilonia e Ninive: ed erano costruite in mattoni. Atene era tutta colonne di marmo e oro. Roma posava su grandi archi di tufo. A Costantinopoli i minareti fiammeggiavano come grandi ceri intorno al Corno d'oro... Stipati sull'isola angusta, gli edifici dalle migliaia di fi-nestre si drizzeranno splendenti, piramidi su piramidi, simili a cime di nuvole bianche al di sopra degli uragani»¹⁰. Così [John] Dos Passos nell'epigrafe che apre il secondo capitolo di *New York*, evocando tutt'insieme la gioia, la fierezza, l'orgoglio, l'an-sia e il panico quasi apocalittico dell'uomo contemporaneo. L'immagine comunque è storicamente fedele: ce n'è abba-stanza per spiegare i mattoni di Babilonia, il marmo di Atene e il tufo di Roma, come «l'isola angusta» spiega la nascita dei grattacieli, che presuppongono a loro volta l'invenzione del cemento armato. Ma c'è qualcos'altro per chi non si ferma al marmo o al tufo e considera anche gli archi o le colonne: c'è il senso di quella forza spirituale che, dominata e condizionata dalle circostanze ambientali, riesce ogni volta a condizionarle, a dominarle e a risolverle in forme simboliche: le sole capaci di esprimere, pur nella contingenza della loro relatività storica, un contenuto di valore universale.

[Vittorio Del Gaizo, *Introduzione*, in Id., a cura di, *La casa nel tempo. Storia uni-versale dell'abitazione e dell'arredamento*, Canesi, Roma 1970, vol. 1, pp. IX-XXII]

5. Qui il riferimento è al saggio di G.C. Argan, a cura di, voce *Interni*, in Enciclo-pedia Universale dell'Arte, Istituto per la Collaborazione Culturale, Venezia-Ro-ma, Sansoni Editore, Firenze 1959, vol. VII, coll. 580-610 [in estratto in questo volume].

6. «Dall'etica, ripeto, deve muovere l'estetica nell'arredamento, specie per la questione dell'antico nel moderno. Dall'etica, dal valore spirituale e quindi ne-cessariamente morale che daremo al lavoro antico e al moderno insieme. È l'e-tica che intona tutto, che dà unità, che fa l'ambiente», L. Borgese, *L'antico nel moderno*, in *L'antiquariato nella casa moderna*, Palazzo Strozzi, S.T.I.A.V., Firenze 1962, s.p.

7. Qui il riferimento è al testo di M. Praz, *La Filosofia dell'arredamento*, Documen-to, Librario Editore, Roma 1945 [in estratto in questo volume].

8. Cfr. J. Huizinga, *Homo ludens. Proeve eener bepaling van het spel-element der cultuur*, H.D. Tjeenk Willink, Haarlem 1938 (trad. it. *Homo ludens*, Einaudi, Torino 1946).

9. Le citazioni sono tratte dal primo volume *Du côté de chez Swann* dell'opera di M. Proust, *À la recherche du temps perdu*, Gallimard, Paris 1919.

10. J. Dos Passos, *Manhattan Transfer*, Harper & Brothers, New York and London 1925 (trad. it. *Nuova York (Manhattan Transfer)*, Corbaccio, Milano 1932).

[MB]

Silvia Esposito, Tomás Maldonado, Raimonda Riccini

Condizione femminile e ideologia del comfort

1981

Nell’ormai vastissima letteratura sul «lavoro familiare», sul ruolo lavorativo della donna nella famiglia¹, sorprende la poca attenzione che viene concessa a ciò che, per brevità, chiameremo d’o-ra in poi tecnologia della quotidianità, ossia, l’insieme di tecniche e pratiche che sono alla base della cultura materiale domestica. Tale trascuratezza si spiega, a parer nostro, con la natura astratta di gran parte degli studi sulla condizione femminile. È la famosa «linea strategica astratta» denunciata da Ulrike Prokop¹, linea che giudica più utile – ai fini della lotta emancipatrice delle donne – privilegiare le questioni generali a quelle particolari, la macrostoria alla microstoria. Si parte dall’idea, peraltro oggi molto diffusa, che le generalizzazioni sono più efficaci, più atte a mobilitare le coscienze, che non le asserzioni basate sui dati osservativi. Eppure, questo assunto, anche se opinabile, ha avuto, per certi versi, indubbia conferma. Bisogna infatti riconoscere che i successi finora raggiunti dal movimento sociale e politico delle donne devono, piaccia o meno, ascrivarsi prevalentemente a tale scelta strategica. Ciò ammesso, va però subito detto che, negli ultimi tempi, in parte come risultato anche di quegli stessi successi, sta emergendo tra le donne un atteggiamento sempre più critico nei confronti di simili costrutti teorici astratti. È un fatto che, al presente, le generalizzazioni persuadono sempre meno.

Si è sempre meno disposti a suffragare acriticamente generalizzazioni che, molto spesso, non sono altro che temerari assunti fideistici con nessuno (o scarso) riscontro nella realtà fattuale. Si pensi, a titolo esemplificativo, alle disinvolute escogitazioni sul rapporto tra lavoro domestico e accumulazione capitalistica, oppure a quelle sul rapporto donna-classe¹.

Ma c’è un punto della «linea strategica astratta» che viene ormai visto dalla maggioranza delle donne come un pericoloso smarrimento del senso della realtà, anzi come una forma di aberrante intellettualismo: il rifiuto di occuparsi delle cosid-

dette «piccole vicende» della vita quotidiana. In particolare, di quelle vicende che affiorano, in tutta la loro drammaticità, quando esaminiamo il contesto ambientale nel quale il lavoro familiare si svolge.

Questa lacuna teorica deve essere colmata². C’è tutto da guadagnare, sia sul piano scientifico, sia su quello politico. Anche per coloro che, legittimamente a nostro avviso, vedono nel lavoro familiare una sorta di delitto che si perpetra ogni giorno contro le donne, può essere molto proficuo un riconoscimento del luogo in cui il delitto effettivamente accade, soprattutto se si vuol capire, diciamo, la meccanica del delitto. Perché è ovvio che esso si compie in un luogo non solo socialmente ma anche fisicamente strutturato. Alludiamo, in concreto, allo spazio interno della casa, uno spazio che, da un secolo a questa parte, si presenta sempre più tecnificato, un vero e proprio spazio-macchina. Detto altrimenti, uno spazio in cui si eseguono operazioni, atti produttivi e riproduttivi con il concorso di appositi oggetti tecnici³. Le giustificate reazioni del movimento femminista contro la versione «fabbricistica», taylorista del lavoro familiare, hanno portato a guardare con sospetto qualsiasi indagine (o persino semplice riflessione) sulle macchine domestiche⁴. E gli effetti di tale atteggiamento sono stati molto negativi: si è configurata in questo modo una vera e propria rimozione degli aspetti tecnico-materiali dello spazio abitativo, precisamente quegli aspetti che, come vedremo, sono fondamentali in qualsiasi analisi rigorosa del lavoro delle donne-casalinghe, sia quelle a tempo pieno, sia quelle che hanno un doppio ruolo: da un lato, moglie-madre-casalinga, dall’altro, lavoratrice in fabbrica, in ufficio o nei servizi.

In realtà si è finito per dimenticare il fatto – molto ovvio – che oltre ad un’articolazione di comparti funzionali più o meno rigidi (sala da pranzo, soggiorno, camera da letto, cucina, bagno, ecc.), lo spazio abitativo è anche un regime materiale, un

ordinamento di oggetti mobili ed immobili (attrezzature e utensili per la preparazione e la conservazione del cibo; per la cura ed assistenza dei bambini; per l’igiene e per la pulizia; impianti per il controllo termico dell’ambiente; apparecchi per la ricreazione e la comunicazione; mobilio; suppellettili; ecc.). La vita quotidiana della donna-casalinga è in gran parte un continuo misurarsi con tale regime, con tale ordinamento. Di più: è proprio qui dove la donna-casalinga, in quanto protagonista del lavoro familiare, definisce la sua lacerata, sofferta identità, in breve, la sua condizione femminile³.

Benché queste tematiche siano solo eccezionalmente esaminate dagli studiosi del movimento femminista, non si può dire che siano affatto nuove. Molti studiosi estranei al movimento – archeologi, etnologi, sociologi e storici della famiglia, del costume, della tecnica, dell’industria e dell’architettura –hanno dato, e continuano a dare, importanti contributi a questo campo d’indagine. Uno sforzo, secondo noi ancora non compiuto, sarebbe sicuramente quello di tentare un’integrazione di tutti questi pezzi di sapere specialistico in una visione complessiva della cultura materiale domestica, con particolare riferimento alla società tardo-capitalistica. È, di sicuro, un compito difficile, e non abbiamo qui la pretesa di affrontarlo. In questa sede, vogliamo invece solo accennare ad alcuni pochi aspetti che riguardano la tecnologia della quotidianità, soprattutto quelli che possono aiutarci a scorgere meglio la natura degli elementi portanti (e trainanti) di una tale cultura.

Incominciamo con una prima constatazione: la tecnologia della quotidianità, non è oggi, e non lo è stata mai, neutrale. In realtà, appartiene a quel tipo di dispositivi di controllo sociale che [Isaac] Joseph, sulla traccia di [Michel] Foucault, ha chiamato «tattiche e figure disciplinari a domicilio»⁵.

Ma a questo punto viene da chiedersi: come e quando sono emerse le tattiche e le figure che disciplinano la nostra odierna cultura materiale domestica, vale a dire, i dispositivi di controllo che aiutano a strutturare, e in ultima analisi a stabilizzare, la vita quotidiana nella società capitalistica? Come e quando, in altre parole, irrompe nella storia il sistema di valori e di norme che è tutt’oggi alla base del modo, diciamo, «moderno» di concepire gli oggetti d’uso, di prefigurare i comportamenti, di articolare gli spazi abitativi?

La risposta a questi interrogativi, di solito, va ricercata nell’Inghilterra vittoriana. Infatti, è in quel paese – e in quel particolare momento storico – che si verifica la svolta decisiva nel processo costitutivo delle tattiche e delle figure sopracennate. Dopo il devastante impatto sociale della prima fase dell’industrialismo, affiora in Inghilterra una sempre maggiore inquietudine sugli effetti che tale impatto può avere, alla lunga, sulla riproduzione della forza lavoro. Il panorama, si ricordi, presentava aspetti più che allarmanti: la drastica riduzione della durata media della vita; l’elevato tasso di mortalità infantile;

la crescita imponente del numero di bambini e anziani abbandonati, delinquenti, vagabondi, mendicanti; la propagazione delle epidemie proprie della denutrizione, della promiscuità e dell’assoluta mancanza d’igiene abitativa; la sempre maggiore diffusione dello sfruttamento di donne e bambini; il dilagante fenomeno della criminalità giovanile, dell’alcolismo e della prostituzione; ecc. Di fronte a questo drammatico stato di cose, a suo tempo già descritto da [Friedrich] Engels⁶, la classe dominante risponde con l’avvio di alcune strategie di contenimento; crea i più svariati istituti di assistenza: asili per bambini e vecchi, ospizi di mendicità, luoghi di ricovero per i «malati di mente» (o presunti tali); pone in atto un vasto piano di interventi igienico-sanitari nei quartieri e negli alloggi popolari (apertura di ampie strade, canalizzazioni, fognature, ecc.); eroga leggi relative alla durata della giornata lavorativa e all’igiene e sicurezza del lavoro. Insomma: il capitalismo, seppur controverso, fa concessioni. Per dirla con Engels, «la grande industria, nei suoi aspetti esteriori, si moralizza»⁷.

A questo punto, vale la pena di osservare che molte delle tattiche e figure disciplinari dell’epoca vittoriana, in particolare quelle «a domicilio», appaiono dall’inizio fortemente condizionate (e addirittura determinate) da un nuovo costruito «tipico-ideale»: l’ideologia del «comfort»⁴. Tutti gli sforzi di quegli anni, tendenti a guidare il processo ricostitutivo della famiglia operaia, si identificano con il tentativo di insediare, anzi sancire, un modello di cultura materiale domestica. Tale modello dovrebbe, sul piano ideale, mediare tra la «cultura ricca» e la «cultura povera», favorire, per così dire, un acculturamento discendente, un trasferimento di valori dall’alto al basso. Ma il fattore che più ha contribuito al successo di tale disegno è stato appunto l’ideologia del comfort⁸.

Sofferamiamoci un momento sulla nozione di comfort. Benché il termine provenga, come è ovvio, dall’inglese («comfort») e questo, dal canto suo, dal francese («confort»), la sua vera origine è notoriamente tardo-latina: «confortare», «con-fortis», rendere forte, e per estensione, incoraggiare, alleviare da una pena o una fatica. Vanno menzionate anche due importanti derivate: «confortabile», che merita conforto e «confortevole», che offre comodità e ristoro. Da questo breve excursus etimologico vengono a galla alcuni connotati che possono essere di estrema utilità per afferrare il senso esplicito (nonché implicito) dell’uso vittoriano della parola comfort. Nel caso specifico, infatti, il comfort si presenta come una procedura con funzione compensatrice, vale a dire, una procedura che cerca di ristorare – tanto sul piano fisico quanto su quello psichico – le energie consumate nell’insospitale mondo esterno del lavoro produttivo. In breve: qualcosa di simile al «riposo del guerriero». Tuttavia, dato che il «guerriero», il soggetto bisognoso di riposo, era considerato – secondo la visione dell’epoca – solo il maschio, il comfort diventava esclusivamente (o quasi) comfort maschile.

^[1] sgg.

[Silvia Esposito, Tomás Maldonado, Raimonda Riccini, *Condizione femminile e ideologia del comfort*, in «Casabella», n. 467, 1981, pp. 27-33] Il testo qui riportato è tratto da un articolo pubblicato sulla rivista «Casabella» (n. 467, 1981), negli anni in cui Tomás Maldonado ne era direttore (1977-1983). Firmato insieme a Silvia Esposito e Raimonda Riccini affronta il tema dell’abitare intrecciando nozioni di genere, comfort e forme di disciplinamento della società. Gli anni della direzione della rivista di Maldonado pongono al centro la «questione progettuale» ampliandone i confini disciplinari. *Condizione femminile e condizione abitativa* è il titolo di «Casabella» n. 467 che è tra le prime in Italia ad occuparsi di come la costruzione dello spazio e, in particolare di quello domestico, sia influenzata dal ruolo della donna e dagli oggetti d’uso che lo compongono. Queste prime riflessioni saranno riprese da Maldonado nel capitolo intitolato *L’ideologia del comfort* all’interno del volume *Il futuro della modernità* (Feltrinelli, Milano 1987, pp. 96-108). Si vedano inoltre: G. Tonon, *La casa come ambiente di lavoro*, in «Hinterland», nn. 11-12, 1979, pp. 38-39; R. Riccini, *Identità femminili e tecnologie del quotidiano*, in L. Fortunati, J. Katz, R. Riccini, a cura di, *Corpo Futuro*, FrancoAngeli, Milano 1997, pp. 155-166.

^[2] Sul tema si vedano: M. Barbagli, *Sotto lo stesso tetto. Mutamenti della famiglia italiana dal XVI al XX secolo*, Il Mulino, Bologna 1984; G. Bassanini, *Tracce silenzio-*

se dell’abitare. La donna e la casa, FrancoAngeli, Milano 1994.

^[3] Due contributi fondamentali che hanno indagato la condizione femminile nella quotidianità sono F. Bimbi, a cura di, *Dentro lo specchio. Lavoro domestico, riproduzione del ruolo e autonomia delle donne*, Mazzotta, Milano 1977 e L. Balbo, *La doppia presenza*, in «Inchiesta», n. 32, 1978, pp. 3-6.

^[4] Come approfondito in altri articoli dello stesso numero di «Casabella», la cucina risulta essere il luogo in cui si è giocato e si gioca ancora il ruolo e la condizione

della donna nella casa: «Considerata spesso un “luogo femminile” per eccellenza, anche dal punto di vista culturale [...], la femminilizzazione della cucina si esplicita durante il XIX secolo, quando con l’affermazione della società industriale si assiste a una cesura più evidente fra il lavoro professionale [...] e quello domestico». I. Forino, *La cucina. Storia culturale di un luogo domestico*, Einaudi, Torino 2019, p. XXI.

Così, ad esempio, i mobili più confortevoli erano quelli finalizza- ti all’uso degli uomini^{ix}. E ciò si manifestava chiaramente nella loro vastissima, e talvolta grottesca, specializzazione funzio- nale. Ricordiamo la «poltrona per leggere» («reading chair»), la «poltrona per fumare» («smoker’s chair»), la «poltrona per la siesta» («siesta chair»), la «poltrona per la digestione» («dige- stive chair»), ecc. Ma, del resto, anche gli spazi della casa erano classificati in «maschili» («dining-room» e «smoking-room») e «femminili» («drawing-room» e «bedroom»), e gli spazi dell’uo- mo avevano una qualità di comfort maggiore di quelli della don- na, per il semplice motivo che in essi si trovavano i mobili più confortevoli⁵.

Va detto però che questa linea di tendenza si indebolisce con l’andar del tempo. Le donne diventano sempre più coscien- ti di alcuni evidenti vantaggi del comfort, e avanzano richieste (e proposte) finalizzate a rendere più agevoli e accoglienti i luo- ghi dove svolgono il loro lavoro domestico. E non si fermano qui: tra la fine degli anni ’70 e l’inizio degli ’80, sempre nel secolo scorso, le donne si mobilitano, in Inghilterra e negli Stati Uni- ti, per una riforma dell’abbigliamento femminile, denunciando pubblicamente i danni provocati da taluni capi di abbigliamento e di biancheria intima, soprattutto quelli più nocivi per la salute della donna (come il«corsetto») o più restrittivi per la sua libertà di movimento (come la «crinolina»)^x. Da quegli anni in poi, passo a passo, la donna comincia a sbarazzarsi della sua tradizionale, rassegnata passività e cerca di appropriarsi di alcuni aspetti, tutt’altro che irrilevanti, della cultura del comfort. Anche se sa- rebbe troppo ottimista parlare di una «demaschilizzazione» di tale cultura, non è azzardato dire che, in quel periodo, gli uomini si mostrano disposti a concedere, un po’ a malincuore, che gli ambienti specificamente femminili e il loro mobilio possano es- sere più comodi.

Viene ora da domandarsi: è veramente un «progresso» questo allargarsi della desiderabilità del comfort? La risposta è al medesimo tempo negativa e positiva. Perché una cosa deve essere chiara: l’ideologia del comfort, come molti altri costrut- ti «tipico-ideali» della società capitalistica, non costituisce un blocco omogeneo da rifiutare o da approvare globalmente. Se, da un lato, è giusto condannarla in quanto è certamente parte di un disegno manipolatorio-repressivo (il già accennato ruolo di disciplinamento «a domicilio» del comfort), da un altro, sa- rebbe sciocco non ammettere gli effetti positivi di una vita quo- tidiana resa più confortevole.

Giunti a questo punto, ci sembra necessario affrontare un altro aspetto del problema, e cioè quello attinente al modo in cui il comfort si inserisce – diciamo funzionalmente – nel pro- cesso di modernizzazione. Si tratta di sapere, tutto sommato, perché il processo di modernizzazione – che per molti autori si identifica con il processo civilizzatorio^{xi} – si manifesta preva- lentemente come crescita qualitativa e quantitativa della pre-

stazione di comfort. E la risposta, anche in questo caso, non è facile. Per la semplice ragione che il comfort non sempre viene «prestato» nello stesso modo, ma seguendo una dinamica che permanentemente cambia i termini del rapporto tra offerta e domanda di comfort. Va ricordato che il comfort, al di là di una certa soglia critica, può trasformarsi –come accade spesso –in fonte di nuovi disagi e sofferenze. In poche parole, il comfort può sfociare in una negazione del comfort. Si pensi, ad esem- pio, agli effetti collaterali perversi (inquinamento, congestione del traffico, ecc.) che ha ingenerato l’automobile.

Tali sfumature, seppur importanti, non devono portarci a sottovalutare (e ancor meno ad ignorare) il fatto che esiste un indubbio legame di reciproca dipendenza tra sviluppo moderno e diffusione del comfort. Nel corso del presente articolo, si è ac- cennato spesso alla concezione – non nostra, ma che abbiamo fatto nostra – del comfort inteso come mezzo di disciplinamen- to a domicilio. Va notato però che si tratta di un disciplinamento molto peculiare. In pratica, tramite norme più o meno formaliz- zate, più o meno esplicite, il comfort serve a irreggimentare la vita quotidiana, a ritualizzare i comportamenti, soprattutto gli atteggiamenti e le posture del corpo in funzione del mobilio e degli oggetti d’uso domestico. A ben guardare, il comfort esprime, meglio di qualsiasi altro dispositivo culturale, le «tecniche del corpo»^{xii} proprie della società borghese moderna.

Ma il comfort, in quanto irreggimenta la vita quotidiana, contribuisce anche, per via indiretta, a disciplinare la famiglia, a trasformarla radicalmente, a rendere possibile la sua «mo- dernizzazione», ossia, la sua nuclearizzazione. Questa ipotesi ri- sulta pienamente confermata dai più recenti studi sul processo costitutivo della «famiglia (nucleare) moderna»^{xiii}, in particolare da quelli che si sono soffermati sull’influenza dei fattori micro- ambientali su tale processo. Non c’è dubbio, infatti, che il nuo- vo assetto familiare appare, dall’inizio, strettamente connesso al mutare dello spazio abitativo. Basta ricordare, in proposito, i cambiamenti strutturali degli alloggi avvenuti nel periodo di passaggio dalla famiglia tradizionale alla famiglia moderna. Da uno spazio abitativo aperto, dai confini fluidi, imprecisi, sfug- genti, tipico del contesto ambientale della famiglia tradiziona- le, si passa, con la nascita della famiglia nucleare, a uno spazio chiuso, articolato in un sistema di funzioni rigidamente stabilito.

E la finalità è chiara: si tratta di bloccare l’eccessiva in- stabilità della famiglia, riparandola dalle intrusioni esterne, ancorandola ad un luogo preciso, legandola, insomma, ad un *interno*. Ma creare un interno, recitare uno spazio, non basta. È altrettanto necessario che il nuovo spazio, per la sua parti- colare struttura, sia capace di promuovere un nuovo ideale di vita domestica. Nella sua fase emergente, la borghesia, con- sapevole di questa esigenza, si affretta a definire forma e con- tenuto del suo ideale di vita: una vita centrata sulla intimità, sulla «atmosfera di intimità». Eppure, l’intimità borghese non

si descrive solo in termini di intimismo. Essa si richiama certa- mente ai tradizionali valori spirituali della vita privata, ai valori cioè di una vita che si realizza nella fruizione dell’interiorità. Allo stesso tempo, però, il sogno (perché di sogno si tratta) dell’in- timità borghese si basa su un serrato ordinamento delle cose materiali. In pratica, per dirla con Bachelard, è una «rêverie de l’intimité matérielle»^{xiv}.

Se si osserva bene, la questione ci riporta direttamente alla nostra tematica del comfort come mezzo di disciplinamen- to. E a questo punto, ci sembra, occorrono alcune ulteriori pre- cisazioni sull’argomento. Non c’è dubbio che l’intimità appare, per molti versi, condizionata dall’ideologia del comfort, ma an- che da un’altra ideologia che, da sempre, ha avuto uno stretto rapporto con la precedente: l’ideologia dell’igienicità. Un fatto è certo: che l’intimità, priva di comfort e igiene, si vanifica. Ma che cosa hanno in comune comfort e igiene che, quando man- cano, l’intimità viene offuscata? La risposta è semplice: l’or- dine^{xv}. Comfort ed igiene sono indicatori di ordine. In più: è da questo complesso gioco intrecciato dell’ideologia del comfort e della igienicità, entrambi garanti dell’ordine privato, che na- sce il sistema moderno sistemato degli elettrodomestici^{xvi}. È qui, soprattutto qui, che la dialettica della condizione femminile si manifesta con la più grande chiarezza. Alcuni di questi ogget- ti hanno, di sicuro, contribuito a liberare la donna-casalinga da non poche delle fatiche del lavoro familiare, altri invece l’hanno portata ad un ulteriore assoggettamento. Ma l’aspetto (for- se più inquietante della vicenda va ricercato nel fatto che gli elettrodomestici – tanto i «buoni» come i «cattivi» – sono venuti a rinforzare il vecchio ruolo (ora altamente tecnicato) della donna-casalinga come gendarme dell’ordine privato. Mettere in ordine la casa è stata (e resta) l’ossessione di molte don- ne-casalinghe, soprattutto del cetο medio. E mettere in ordine significa pulire, spolverare, lucidare, ma anche ricollocare le cose in un ordine prestabilito, cioè nel luogo dove erano prima che l’uso le avesse spostate. «Abitare», ha detto Benjamin, «è lasciare tracce»^{xvii}; la donna-casalinga vuole cancellare tutte le tracce. E in questo suo rancore contro un abitare che sempre è stato l’abitare degli altri, mai il proprio, traspare la volontà di portare all’assurdo la sua adesione ad un ordine che non è neppure il suo.

i. U. Prokop, *Weiblicher Lebenszusammenhang. Von der Beschränktheit der Strategien und der Unangemessenheit der Wünsche*, Suhrkamp, Frankfurt a.M. 1976 (tr. it. M. Bianchi e M. Mair, Feltrinelli, Milano 1978, con una introduzione di M. Bianchi). Fanno eccezione alla «linea strategica astratta» alcuni orientamenti della storiografia tedesca ed americana. I lavori dell’americana D. Hayden e delle tedesche G. Stahl, L. Kramer, G. Bock e B. Duden, pubblicati in questo numero di «Casabella», sono esempi, crediamo, di un approccio incentrato sulla concretezza. In Italia, van- no menzionati i nomi di L. Balbo e C. Saraceno, i cui lavori, già da molto si muovono nella direzione di una rigorosa ricerca empirica. Nel nostro paese, infatti, si profila oggi una sana (e opportuna) reazione contro il pericolo denunciato recentemen-

te dalla Balbo, «di un facile scivolamento nell’ideologia, nel dogmatismo, nella precettistica, che rende l’analisi astratta e incapace di calarsi in una realtà che si sottrae agli schemi convenzionali». L. Balbo, *Lavoratrici comunque*, «Rinascita», 37 (19 settembre 1980), 32-33. Tutto sommato, gli esponenti più seri del movimento femminista sono ora dovunque impegnati nel superare il femminismo utopistico e aprire la strada al femminismo scientifico, come si potrebbe dire parafrasando la famosa contrapposizione relativa al socialismo. Negli Stati Uniti, soprattutto nell’ambito universitario, questa tendenza sembra sempre più consolidarsi. Basta dare un’occhiata, ad esempio, al programma «Harvard Research in Progress on Women». Cfr. C. Pasquinelli, *Come studia il movimento. I «Women’s Studies» negli Stati Uniti*, «Rinascita», 37 (19 settembre 1980), 33.

ii. Vedasi al riguardo l’importante testo di M. Molineux, *Beyond the Domestic Labour Debate*, «New Left Review», 116 (1979), 3-27. Cfr. anche W. Seccombe, *The Housewife and her Labour under Capitalism*, «NLR», 83 (gennaio-febbraio 1974), 3-24; J. Gardiner, *Women’s Domestic Labour*, «NLR», 89 (gennaio-febbraio 1975), 47-57; M. Coulson, B. Magas, H. Wainwright, *The Housewife and her Labour under Capitalism – A Critique*, «NLR», 89 (gennaio-febbraio 1975), 59-71.

iii. Per quanto concerne la nozione di «oggetto tecnico», che useremo spesso in questo testo, cfr. G. Simondon, *Du mode d’existence des objets techniques*, Aubier, Paris 1958.

iv. Sulla nascita dell’ideologia efficientista del lavoro familiare, soprattutto nel contesto americano, cfr. G. Turnaturi, *La donna fra il pubblico e il privato. La nascita della casalinga e della consumatrice*, «Nuova DWF», 12/13 (luglio-dicembre 1979), 8-29 e G. Cesareo, *La contraddizione femminile*, Editori Riuniti, Roma 1977, pp. 314 sgg. Cfr. anche al riguardo, nel presente numero di «Casabella», gli articoli di L. Kramer, G. Stahl, G. Bock e B. Duden.

v. I. Joseph, *Tactiques et figures disciplinaires*, in I. Joseph e Ph. Frisch, *Disciplines à domicile – L’édification de la famille*, «Recherches», 28 (novembre 1977), 83-123. Cfr. G. Heller, «Propre en ordre» – *Habitation et vie domestique 1850-1930: l’exemple vaudois*, Édition d’En-Bas, Lausanne 1979. Sul ruolo «disciplinare» della cultura materiale domestica, con particolare riferimento alla donna, cfr. il contributo precursore di B. Taut, *Die neue Wohnung – Die Frau als Schöpferin*, Klinkland und Biermann, Leipzig 1924, pp. 9 sgg.

vi. F. Engels, *La situazione della classe operaia in Inghilterra* (1845), Editori Riuniti, Roma 1973.

vii. F. Engels, *Prefazione all’edizione del 1892*, ibidem, p. 29.

viii. Sul ruolo dell’ideologia del comfort nel periodo vittoriano cfr. F. Beguin, *Les machineries anglaises du confort*, in *L’haleine des faubourgs*, «Recherches», 29 (dicembre 1977), 155-186. Cfr. anche J. Gloag, *Victorian Comfort* (1961), David and Charles, Newton Abbot Devon 1979 e J. e F. Fourastié, *Histoire du confort*, PUF, Paris 1973. Da segnalarsi inoltre il libro precursore di S. Giedion, *Mechanization Takes Command*, Oxford University Press, New York 1948.

ix. J. Gloag, *op. cit.*, pp. 60 sgg. Naturalmente, le ragioni della maggior confortevolezza dei mobili maschili rispetto a quelli femminili sono assai complesse. Non si può negare che esistono altri fattori. Ad esempio, l’atteggiamento puritano della cultura vittoriana nei confronti del corpo della donna, che era pronta a giudicare volgare, persino immorale, qualsiasi posizione del corpo femminile che privilegiass e il rilassamento alla compostezza e al pudore. Neppure va sottovalutato il fatto che, nei cosiddetti mobili femminili, la componente pittoresca aveva il sopravvento su quella puramente funzionale. Cfr. A. Ferebee, *A History of Design from the Victorian Era to the Present*, Van Nostrand Reinhold, New York 1970, pp. 25 sgg. Di solito, si tratta di un pittoresco di forte impronta emblematico-simbolica, i mobili infatti fungono da vere e proprie allegorie. E non c’è da stupirsi, soprattutto se si tiene conto della vecchia tendenza maschile ad utilizzare la figura della donna in funzione allegorica: basti pensare alle rappresentazioni monumentali della Giustizia, della Verità, della Libertà ecc. Sul rapporto donna-allegoria cfr. C. Rentmeister, *Berufserbot für die Muse*n, «Ästhetik und Kommunikation», 25-VI (settembre 1976), 92-112.

x. Sulle difficoltà create dall’uso della crinolina all’interno della casa cfr. Q. Bell, *On Human Finery* (1947), The Hogart Press, London 1976.

xi. Sul tema della modernizzazione cfr. T. Maldonado, *Il Movimento Moderno e la questione «post»*, «Casabella», 463/464 (novembre-dicembre 1980), 10-14. Sul rapporto tra processo di modernizzazione e processo civilizzatorio, cfr. N. Elias, *Über der Prozess der Zivilisation* (1966), Suhrkamp, Frankfurt a.M. 1977 e anche G. Friedmann, *Problèmes humain du machinisme industriel*, Gallimard, Paris 1945 (tr. it. B. Maffi, Einaudi, Torino 1949, p. 461).

xii. M. Mauss, *Les techniques du corps* (1934), in *Sociologie et Anthropologie*, PUF, Paris 1968, pp. 363 sgg. Per quanto concerne l’attuale ruolo disciplinante del comfort in un particolare contesto abitativo (la sala di soggiorno) cfr. la eccellente, e ormai classica, indagine empirica di A. Silbermann, *Vom Wohnen der Deutschen – Eine soziologische Studie über das Wohnerelebnis*, Westdeutscher, Köln 1963.

xiii. Vedasi sull’argomento E. Shorter, *The Making of the Modern Family*, Basic Books, New York 1975 (tr. it. G. Pelone Colombo, Rizzoli, Milano 1978) e L. Stone, *The Family, Sex and Marriage –in England 1500-1800*, Weidenfeld and Nicholson, London 1977. Cfr. E. Le Roy Ladurie, *Montaillou – village occitan: de 1294 à 1324*, NRF, Paris 1975.

xiv. G. Bachelard, *La terre et les rêveries du repos*, Librairie J. Corti, Paris 1948.

xv. Cfr. a questo proposito M. Douglas, *De la souillure* (1967), Maspero, Paris 1971. «Così come noi la conosciamo, la sporcizia è essenzialmente disordine... La sporcizia è un’offesa all’ordine».

xvi. Cfr. T. Maldonado e E. Wahl, *Grundsatzuntersuchung über Haushaltsgeräte* (ci- clostilato), Hochschule für Gestaltung, Ulm –Donau 1966. Si tratta di una indagine empirica, con forte impostazione sistemica, sull’universo degli elettrodomestici.

xvii. W. Benjamin, *Paris, die Hauptstadt der XIX Jahrhundert*s, in *Illuminationen*, Suhrkamp, Frankfurt a.M. 1961, p. 190. Sulla teoria dell’«interieur» di Benjamin cfr. T. Maldonado, *Arredamento e malinconia*, in *Almanacco Bompiani*, Milano 1975, pp.

4. Cfr. T. Maldonado, *Il futuro della modernità*, Feltrinelli, Milano 1987, pp. 96-108. 5. Per un approfondimento sulla costruzione dello spazio domestico borghese si veda: M. Ciampi, *Forme dell’abitare. Un’analisi sociologica dello spazio borghese*, Rubbettino, Soveria Mannelli 2011.

[MB]

Gianni Ottolini

Verso una nuova cultura dell’abitare 1982

Crisi del design per l’abitazione

[...] L'interno della casa economica¹ (che dovrebbe essere tale avvalendosi del contributo dello Stato) si presenta oggi, in prevalenza, «piena zeppa» di mobili di stili falsi («antichi» o «moderni»), di incongruenze dimensionali e funzionali fra spazi e arredi. Ne consegue che, invece di rallegrarsi nel vedere come la realtà, la vita della gente sviluppano in modo creativo e originale, attuandolo, ciò che il «metaprogetto» delineava, il progettista ne trae un senso di sconforto, tanto più forte quanto più s'è impegnato sul «requisito esistenziale e prestazionale», cioè in una metodologia e poetica dell’architettura che vuole essere estremamente attenta ai bisogni degli utenti.

Non si tratta solo della impropria o troppo grossolana trattazione del «requisito di arredabilità», per cui non si è valutato abbastanza la quantità di attrezzature e arredi che ormai gli italiani possiedono, o le dimensioni prevalenti, la tipologia e la morfologia della produzione accessibile ai ceti bassi e medi (per cui lo spazio cucina-pranzo-soggiorno, ormai così presente unitario, si traduce in grotteschi faccia a faccia di pensili componibili in laminato plastico, lampadari a gocce di cristallo e immense poltrone in vera pelle), o gli stessi dati antropometrici degli utenti [...].

Si tratta piuttosto dell’esito di una lunga storia di progressiva divaricazione del settore dell’edilizia da quello dell’arredo, consumatasi nell’ultimo ventennio, e di un vizio d’origine dell’attuale metodologia del progetto dell’edilizia abitativa di massa, che più propriamente e generalmente si può definire del «design»².

La «scomparsa della forma» nel metaprogetto, cioè la vera e propria rimozione (fra i «contenuti istitutivi' del componente edilizio e dell'insieme) degli aspetti di identità estetica e morfologica, ovvero la loro riduzione e semplificazione al codice estetico del processo fabbricativo (per cui la forma, naturalizzata e banalizzata in fase progettuale, ritorna con irruenza

là dove è lasciata libera di esprimersi, cioè nel concreto comportamento arredativo degli utenti), danno l’idea che la cultura estetica prevalente di questi progettisti, che non vogliono usare l’architettura solo per dare rappresentazione né della loro personalità, sia ancora quella della «forma dell’utile», cioè del funzionalismo e dell’estetica industriale, che proprio nel campo del design dell’arredo per l’abitazione in questi anni è andata profondamente in crisi.

La matrice di questa cultura estetica, che è quella stessa del Movimento Moderno, si caratterizza non tanto come «proibizionista» del piacere estetico e delle sue leggi (come è evidente dall’assunzione gioiosa dei colori primari e puri su luminosi fondali bianchi e grigio cemento, o dalla valorizzazione delle qualità estetiche dei materiali «naturali», o dai suoi nessi con le ricerche sperimentali degli psicologi sulla percezione visiva), quanto come atteggiamento di «rottura con la storia», di superamento degli oggetti e degli orpelli del gusto decadente della borghesia dell’800, ma anche, e soprattutto, di superamento delle immagini e dei comportamenti abitativi di un popolo di contadini spinti nelle città e nell’industria, cioè in un nuovo universo di oggetti e architetture e ambiente (alloggio, strada, luogo di lavoro) da rendere «organico» e «coerente».

Essa è infatti il prodotto di un impegno riformistico e paternalistico per una nuova identità e omologazione sociale delle classi subalterne, per la loro integrazione in una nuova società di produttori impegnati e responsabili (nel pubblico come nel privato), all’insegna dell’efficienza e dell’«igiene», in una nuova e definitiva «naturalità». [...]

Ma oggi che la funzionalità è presa come base di una nuova bellezza, ogni arredo per ogni destinazione può essere originale e indipendente da modelli già esistenti, aventi altra origine e funzione. Per questo oggi può esistere il mobile e l’arredo per la casa popolare non inferiore per una sua nuova bellezza all’arredo e al mobile della casa signorile. [...]

Ecco, è proprio questa «funzionalità», questo tipo di estetica funzionale e insieme di programma pedagogico degli intellettuali verso le masse [...], è questa cultura progettuale che è andata in crisi.

Volendo segnare il momento di avvio dell’attuale diversa situazione, bisogna rifarsi, in Italia, ai primi anni ’60 cioè alla fine del «miracolo economico» e alla rapida crisi delle ipotesi riformistiche dell’economia (della produzione e dei consumi privati a sociali) e dei rapporti sociali. Di fronte alla nuova pressione dei ceti subalterni per recuperare maggiori quote del sovrappiù prodotto, in una situazione di oggettivo accrescimento e diffusione del benessere, e per avere uno sviluppo programmato dell’economia e dell’ambiente, da un lato la risposta inflazionista rende nuovamente l'alloggio e l'arredo un bene-rifugio – tanto più interessante quanto più voluminoso e sovraccarico di segni materiali di ricchezza – e d'altro lato, come scrive Koenig a proposito di Rosselli e della crisi di *Stile e Industria* e del Compasso d'Oroⁱⁱ, il «principe», cioè l’industria (dell’arredo e del mobile; ma è vero anche per l’edilizia), cogliendo questo potenziale di spesa antinflazione, abbandona il suo «consigliere», cioè il designer impegnato su un prodotto «serio», originale e coerente nei suoi fondamenti funzionali, tecnologici ed estetici, e spinge verso un’accelerazione del mutamento formale dei prodotti in sé e per sé, come stimolo e induzione accelerata di nuovi consumi.

Quel rinnovamento graduale e progressivo della produzione dell’arredo, marcata dal retroterra in fermento di una minutissima struttura produttiva artigianale, che progettisti e studiosi come [Carlo] De Carli (con la rivista *Il mobile italiano* e il sostegno ai concorsi e alle «mostre internazionali» aperte al pubblico) o Silvio Leonardⁱⁱⁱ sostenevano e documentavano, viene travolto dal decolo finanziario e industriale del settore (con l’emergenza di alcuni produttori industriali «trainanti»), di cui la Fiera del mobile di Milano, riservata ai soli operatori, diventa il veicolo più appariscente.

Allo stesso modo il ruolo-guida e il prevalente peso dell’intervento pubblico nell’edilizia abitativa lascia il posto allo scatenarsi delle forze speculative del mercato, così che, nell’insieme, quei modelli integrati casa-servizi sociali ed edilizia-arredo, che nel primo dopoguerra e ancora negli anni ’50 si erano posti come direzione esemplare da perseguire in tutta Europa (l’Unité di Le Corbusier, il QT8 di [Piero] Bottoni), trovano nel fallimento del concorso indetto nella CECA nel 1966 per un’abitazione economica di massa con l’impiego dell’acciaio^{iv} il loro obbligato e triste epilogo³. Da quel momento in poi, la relazione edilizia-arredo resterà solo nelle proposte supertecnologiche e «futuribili» delle case stampate in metallo o in plastica dei giapponesi^v e delle «unità di arredamento totali»^{vi} o, più semplicemente, nelle roulottes per le vacanze, secondo un modello di integrazio-

ne funzionale e formale sempre più chiuso e totalizzante⁴. Questa frattura interna alla cultura e alla pratica progettuale per l’abitare non significa che le cose da allora non siano cambiate. Ma mentre nell’edilizia il libero sfogo dell’iniziativa privatistica ha costantemente dimostrato di non saper far fronte all’irrisolto problema della casa per tutti, e quindi l’atteggiamento programmatico e promozionale dell’ente pubblico e la relativa ideologia progettuale ritornano costantemente in primo piano, nel campo dell’arredo, cioè di un bene giudicato non essenziale e «comprimibile» e del tutto lasciato alla «libertà» dell’utente, l’integrazione nella logica concorrenziale del mercato, sempre più selvaggio, di intere generazioni di nuovi progettisti, in una guerra combattuta a colpi di design e di scopiazature, ha sì corrisposto a un imponente processo di rinnovamento tecnologico e merceologico della struttura produttiva e al trionfo dell’«italian style» sul mercato mondiale (trionfo del mobile moderno «firmato» e dello stile «antico» abilmente rifatto o contraffatto)^{vii}, ma al prezzo di un accrescimento accelerato del repertorio tipologico e morfologico dell’arredo [...] e di un vero e proprio «intasamento formale» del mercato, in cui c'è di tutto e si trova di tutto, proprio come nell’interno delle case.

Comportamenti arredativi

In questo arcipelago contraddittorio e caotico di stili e di forme che caratterizza, e solo apparentemente diversifica, gli attuali interni abitati dei ceti medi e bassi, si può tuttavia scorgere nel tempo una linea coerente di svolgimento che, con [Jean] Baudrillard^{viii}, possiamo definire della stratificazione sociale e dell’inseguimento da parte dei ceti subalterni degli oggetti e delle forme che man mano vengono loro «passate» dai ceti superiori per *status*.[...]

Questo corrisponde a reali e ad immaginarie ascese economiche e sociali degli acquirenti, ed in esso affiorano, come beni di particolare durata culturale, gli elettrodomestici (sempre più numerosi e articolati, dal vecchio frigorifero al forno elettronico e all’impianto stereo) e i «soggiorni» (con le sue poltrone e divani, vera conquista sociale e rappresentazione di *status*)^{ix}.

Ma ciò che maggiormente colpisce negli interni abitati niente affatto «economici» dei ceti meno abbienti, oltre al «pieno di mobili» di cui s'è detto, è il marcato contrasto con l’ambiente esterno, per cui l’alloggio faticosamente conquistato [...] si rappresenta come «tana» compensativa della città ostile e solo commercialmente accattivante. Se è vero che l’ingresso e la «soglia» sono, in architettura, la più sensibile proiezione simbolica dei rapporti fra «interno» e «esterno»^x, basterebbe descrivere le vicende delle chiavi e dei modi di chiusura degli ingressi delle case degli italiani negli ultimi trent’anni (dalle chiavi in ferro battuto, a quelle più funzionali

[Gianni Ottolini, Verso una nuova cultura dell'abitare, in Lavorare in architettura. La cooperazione d'abitazione, Ediz. La Biennale, Venezia 1982, pp. 323-328]

Il testo qui presentato è un estratto di un saggio pubblicato nel volume Lavorare in architettura. La cooperazione d'abitazione (Ediz. La Biennale, Venezia 1982) che raccoglie contributi di diversi autori dedicati al ruolo delle cooperative d’abitazione in Italia. Il saggio di Gianni Ottolini, collocato in chiusura al volume, affronta alcune questioni generali che riguardano il problema della casa dei ceti medio-bassi attraverso una riflessione socio-culturale sull’evoluzione di alcuni ambienti domestici e sul rapporto fra spazio e arredo. Molti dei nuclei teorici presenti in questo contributo trovano pieno sviluppo nel saggio successivo dal titolo Cultura dell’abitare e «design». L'interno domestico, pubblicato sulla rivista «Hinterland» n. 26 (1983) diretta da Guido Canella. In entrambi i contributi l'autore sottolinea la persistenza di un forte scarto tra modelli abitativi progettati dall'alto e pratiche reali degli abitanti. Cfr. G. Ottolini, Spazio e arredo della casa popolare. Un'indagine, FrancoAngeli, Milano 1981; Id., Storia e progetto d'arredamento, Di Baio, Milano 1989; Id., Civiltà dell’abitare, Galleria del Design e dell’arredamento, Cantù 1997; Id., Architettura degli interni domestici. Per una storia dell’abitare occidentale, Cortina, Milano 2015.

- L'autore fa riferimento al ceto medio-basso, piccola borghesia e proletariato.
- La separazione tra edilizia e arredo affonda le radici nei processi di industrializzazione italiana del secondo dopoguerra: mentre l'edilizia popolare rimane vincolata a standard minimi, l'arredo sperimenta evoluzioni più rapide. L'involoacro abitativo rimane fermo a modelli spaziali rigidi e obsoleti che gli utenti tentano di aggiornare tramite l'acquisto di mobili e oggetti che, non essendo

stati previsti dal progetto, si inseriscono in modo caotico, generando quella confusione indicata dall'autore.

3. Qui il riferimento è alla ricerca fatta in Italia nelle Triennali di Milano: V Trien-

nale di Milano, *Mostra dell’abitazione* (1933); VI Triennale di Milano, *Mostra dell’arredamento* (1936); VIII Triennale di Milano, *L’abitazione* (1947).

4. L'autore sviluppa in modo approfondito l'integrazione fra architettura e ar-

e sicure come Yale, alle attuali serrature di sicurezza blindate) per capire com'è cambiata la cultura dell'abitare, che è, sempre, rapporto interno fra spazio e oggetti e insieme rapporto esterno fra alloggio e contesto. [...]

Ecco: negli interni abitati, proprio come già voleva il vecchio funzionalismo industriale e come oggi, con altri modi, vuole la nuova logica produttiva dell'arredo e della moda, non c'è storia, anzi c'è rottura con la propria storia sociale passata (una totale rimozione della civiltà contadina e protoindustriale, il «come eravamo» trenta o settanta anni fa) e con la stessa storia personale (non ci sono più arredi ereditati dai genitori, né più si usa esporre le loro fotografie); e insieme non c'è futuro (non si crede di poter lasciare oggetti di reale valore e durata anche estetica ai figli, o ad altri), se non quello del ricambio in blocco di interi «ambienti» che non sono più di moda e con cui in profondità non ci si è mai identificati (altrimenti non si avrebbero così massicci ricambi d'arredo con l'entrata nella nuova casa).

Il problema è diventato così non quello di filtrare e discutere con altri la produzione, ma di «modellizzarsi» sugli stereotipi che man mano i ceti superiori proiettano sul mercato. [...]

Un esempio: il complesso ingresso-soggiorno-cucina-pranzo
Ma una possibile resistenza all'assunzione di stereotipi abitativi dei ceti superiori, e la capacità di condizionare in modo significativo l'intera produzione sulla base di una cultura che investe sia lo spazio e gli oggetti sia i comportamenti e i ruoli dei membri che costituiscono il nucleo convivente, è dimostrata in Italia dalle vicende interne a un complesso funzionale nevralgico dell'abitazione: l'insieme ingresso-soggiorno-cucina-pranzo.

I modelli di riferimento iniziali per la progettazione di questo complesso erano chiarissimi: da un lato la cucina contadina, con quella che è la donna «totale», cioè non subordinata economicamente all'uomo, e che è la donna contadina, con il grande locale a funzione plurima (ingresso, pranzo, cucina, ospitalità) incentrato sul camino, con gli odori del cibo che non danno fastidio a nessuno; dall'altro lato la casa borghese, con il suo retroterra di ruoli (padrona di casa e cuoca-cameriera), fissata in una estrema suddivisione funzionale e ambientale che, per brevità, diremo composta da quattro locali distinti di ingresso, soggiorno, pranzo o tinello, e cucina, quest'ultima allontanata al massimo dai locali di rappresentanza per non mostrare «disordine» e «odori»⁵. [...]

Per le famiglie operaie di nuovo inurbamento il razionalismo fra le due guerre fissa un modello del tutto originale: la cucina «minima» «funzionale», separata dal soggiorno-pranzo tramite un armadio o una parete passa-vivande per consentire alla «madre» (portata alla funzione di «angelo del focolare» dalla crisi produttiva e dalla amorosa mentalità padronale del

marito, di qualsiasi ceto) di svolgere le funzioni del cucinare (senza odori e disordine per gli altri) e insieme del «controllare»i figli che giocano nel soggiorno (e solo là)^{xi}.

In questo momento i mobili da cucina e i relativi elettrodomestici, prodotti industrialmente in modo «componibile», diventano il caposaldo di una nuova società liberata dalla fatica, oggetto di uno studio maniacale degli architetti per minimizzare i percorsi fra una fase e l'altra del «ciclo produttivo» del cibo; è il trionfo della «cucina all'americana»^{xii}.

Ma questo «cucinotto» (come dicono in Emilia) o «cucini-no» (Lombardia) agli italiani non è mai andato a genio: in Italia si mangia in cucina, si cuce e si stira in cucina e, oggi, si guarda la televisione e si accolgono gli amici in cucina (attorno al tavolo, a bere un bicchiere; non sulle poltrone del soggiorno, che generalmente sono lì per rappresentanza). [...] Ora, essendo il soggiorno Gescal già previsto di 14 o 15 metri quadrati, cioè abbastanza grande da contenere assieme alle poltrone il «pranzo buono» (quello borghese per gli ospiti di riguardo), è comprensibile che l'alloggio Gescal, con superfici nette utili fra le più alte in Europa in coerenza con la pratica della casa popolare come terno al lotto, sia stato normalmente composto da soggiorno-pranzo e cucina-pranzo: con una duplicazione del pranzo che s'accorda benissimo con le separate strutture produttive delle cucine e dei restanti arredi. [...]

Al termine di questa storia di ciò che impropriamente viene chiamata «zona giorno», e che meglio potrebbe chiamarsi «spazio di relazione»^{xiii} per distinguerlo dallo «spazio più privato» del singolo o al massimo di due persone (con eventuali amici, per studiare e giocare o conversare o altro) impropriamente chiamato «zona notte», il modello che sta consolidandosi in Italia è certo più vicino allo «spazio originario» delle classi subalterne, alla cucina-pranzo contadina (con eventuale autonomia della zona ingresso e soggiorno) e delle piccole case di vacanza che al persistente modello «diviso» della casa borghese.

Stupisce che da alcune parti^{xiv} si sostenga che «la cucina integrata, che va di pari passo con l'esigenza di una piena partecipazione della donna alla vita sociale ed è caratterizzata da un linguaggio teso a evocare l'evasione e il ludismo (sic), finisce per cancellare la materializzazione di un rapporto sociale ben reale: l'oppressione delle donne [...]. La sala da pranzo, spazio suscettibile di unire la famiglia e di essere messo a disposizione di determinate relazioni sociali, si rivela tra l'altro essere uno spazio di transizione che evita alla donna di essere perpetuamente perseguitata dall'insieme dei suoi ruoli: madre, sposa, compagna e amante [...]».

Stupisce non tanto per il rifiuto di un modello spaziale: infatti non c'è dubbio che lo spazio contadino, e i suoi oggetti, frutto di un secolare fissarsi di ruoli sociali, funzioni e forme simboliche, non è certo oggi riproponibile tale e quale. [...]

Non è infatti solo questione di spazio e di forme.

Sociologia del nucleo e significato dell'abitare

Quell'affermazione stupisce perché non coglie che in questi anni sono già mutati, o stanno comunque profondamente mutando, i ruoli interni dei membri del nucleo di reddito medio e basso, e quindi il significato stesso dell'abitare, almeno per quanto riguarda il suo versante «privato». Non è solo l'unificazione maschi-femmine nelle liste di collocamento, e quindi la relativa ripresa dell'occupazione femminile (questa infatti è diventata scelta di vita, non costrizione penosa per necessità materiali); o l'intercambiabilità dei due genitori che lavorano nell'ottenere permessi per assistere a casa un figlio malato: questi sono solo i segnali legislativi derivati da una nuova cultura della «famiglia» come nucleo di convivenza volontaria, continuamente verificato e verificabile, in cui in primo luogo più liberi rapporti economici fra uomo e donna, e insieme la stessa maturazione dei costumi sessuali e affettivi, fondano un diverso e nuovo significato della relazione reciproca uomo-donna e genitori-figli, del reciproco sostegno materiale e scambio culturale^{xv}.

È questa società più ricca, ma insieme più adulta nel privato che, in un lento ma irreversibile processo di modifica della sua stessa struttura demografica verso nuclei di taglio piccolo e medio (molti di una sola persona) e spesso diversi dal classico nucleo coniugale con o senza figli (due o tre giovani che stanno insieme, una madre giovane o anziana sola col figlio ecc.), che fonda anche metodologicamente una nuova cultura e la sua stessa progettazione.

Al di là della scomposizione dell'alloggio di 5 o 50 o 500 «funzioni» (tutte con «risvolto spaziale» specifico), è questo significato culturale sintetico dell'abitare in sé e nei suoi rapporti con l'esterno che richiede «rappresentazione» o, meglio, nuovi concetti spaziali e tipologici e nuova espressione estetica⁶. [...]

Rapporto interno-esterno

Ma in nessun caso questa nuova cultura dell'abitare può reggersi ed essere serena in opposizione o in impaurita chiusura verso lo spazio di reazione con «gli altri», in primo luogo lo spazio aperto urbano (che, dal punto di vista dell'architettura, non è mai un «esterno» ma è sempre e comunque un «interno» urbano o territoriale, con problemi spaziali e arredativi assai simili a quelli dello spazio privato)⁷. [...]

Ora, la cultura degli architetti (e, in molti Paesi europei, sperimentata) due sistemi-limite entro cui, caso per caso, può essere decisa la disposizione funzionale dell'insediamento^{xvi}: quello in cui tutto è nell'alloggio ed esso privatamente connesso (dal locale «pluriuso» in cui si fa lavoro più o meno nero, al box, al giardino privato ecc.: ma questo «tutto» non è generico e infinito, è preciso e finito, e ciò che una società afferma

come diritto per tutti), e quello in cui il massimo di funzioni dell'abitare è socializzato (in toto: il lavoro retribuito, i lavori domestici come il lavare biancheria e il farla asciugare, il coltivare fiori ecc., o in parte: studiare, ospitare per lunghi periodi ecc.) in spazi e attrezzature realmente esistenti a livello di aggregato di più alloggi o di complesso insediativo residenziale.

Evidente è la diversità della tipologia spaziale e arredativa degli alloggi che corrisponde a questi due modelli, che naturalmente può tradursi in un'ampia varietà di materiali e forme dell'architettura. Urbanisticamente, questi due modelli insediativi limite non sono in contraddizione, contenendo le stesse «funzioni» con diverse modalità, e la scelta fra l'uno e l'altro o, in generale, di una loro specializzazione dipende solo dalla valutazione dei «servizi» che il contesto realmente può offrire (posti di lavoro, scuole a tempo pieno, palestre e centri culturali, giardini ecc.) sia esso quartiere nuovo o tessuto storico.

Ma economicamente e politicamente questi due modelli sono in contraddizione, e la scelta di assumerli come riferimento normativo di una nuova linea programmatica dell'abitare, e di definire e perseguire caso per caso il giusto punto di equilibrio fra di essi, è responsabilità tutta politica di chi ha il compito istituzionale di affrontare e risolvere il problema della casa e dell'ambiente in Italia⁸.

Se il privato è articolazione e proiezione del pubblico, e questo è suo indispensabile complemento, forse oggi la questione di rispettivi rapporti in architettura va vista soprattutto negli elementi «di cerniera» fra l'uno e l'altro, negli spazi e attrezzature «semi-pubbliche» (in particolare, degli spazi aperti urbani) alla giusta piccola scala, secondo un modello di coordinamento fra casa e servizi sociali, che proprio il movimento solidaristico e cooperativo ha maggiormente praticato.

È noto che il nodo centrale di questo modello è «la gestione», cioè la «partecipazione».

È d'altra parte aspetto caratteristico della tradizione italiana e mediterranea, che moltissimi ci invidiano^{xvii} e che è ancora vivente nei centri urbani minori e nei paesi, una «cura dell'esterno» pubblico della propria casa non molto inferiore a quello riservato all'interno privato (ad esempio, per pulizia o abbellimento con fiori) che è segno fondamentale di una autentica cultura dell'abitare.

Cultura dell'arredamento (e degli arredatori)

Dai nuovi orientamenti ideali e culturali sopra delineati emerge oggi la possibilità, per i ceti medi e bassi, di costruire ed esprimere un nuovo modello dell'abitare, capace di porsi come polo di riferimento autonomo e originale; in particolare, la possibilità di una nuova cultura dell'arredamento, inteso non solo come selezione dei più appropriati arredi o oggetti per le esigenze materiali e simboliche della vita quotidiana

^[1] redo nel volume G. Ottolini, V. De Prizio, La casa attrezzata. Qualità dell'abitare e rapporti di integrazione fra arredamento e architettura, Liguori, Napoli 1993.

^[2] 5. Per una storia approfondita della cucina e delle sue trasformazioni culturali e spaziali si veda I. Forino, La cucina. Storia culturale di un luogo domestico, Einaudi, Torino 2019. È inoltre interessante notare come nel testo si ripresenti il tema della concezione della donna in relazione all'uso degli spazi domestici, già

^[3] visto in S. Esposito, T. Maldonado, R. Riccini, Condizione femminile e ideologia del comfort, in «Casabella», 467, 1981, pp. 27-33 [in estratto in questo volume].

^[4] 6. Questo testo risulta precursore di molte riflessioni che caratterizzano l'attuale panorama domestico. Se le variazioni dei nuclei familiari qui accennate sono diventate la normalità, non trovano ancora un sufficiente riscontro nelle soluzioni progettuali proposte. Cfr. M. Bassanelli, Il postdomestico. Nuovi modelli e nuovi spazi da abitare, in ead, a cura di, Abitare oltre la casa. Metamorfosi del domestico, DeriveApprodi, Roma 2022, pp. 31-47.

^[5] 7. Questa riflessione è approfondita nel testo di G. Ottolini, Conformazione e attrezzatura dello spazio aperto, in «Quaderni del Dipartimento di progettazione dell'architettura», n. 4, 1987, pp. 38-50. L'autore supera la distinzione tra interno ed esterno in quanto forma e contenuto non possono essere separati e definisce gli interni urbani come autentici spazi architettonici, caratterizzati da un soffitto «aperto», coincidente con il cielo, che funge da limite superiore. Ottolini riprende Bruno Zevi in Saper vedere l'architettura, quando definisce all'interno

^[6] della città degli «spazi racchiusi» nei quali l'esperienza spaziale dell'architettura si prolunga [in estratto in questo volume].

^[7] 8. La distinzione proposta da Ottolini richiama il dibattito europeo del welfare abitativo e gli esperimenti di co-housing e servizi comunitari presenti nella cultura nord europea. La soluzione presuppone scelte politiche che implicano la visione di un diverso modello di società.

^[8] [MB]

all'interno del flusso impetuoso di beni e di merci che il mercato continuamente offre, ma anche come originale risoluzione dei problemi di rapporto fra i diversi elementi di arredo, fra spazio e arredi, fra interno ed esterno.

Grande è la responsabilità dei progettisti per il consolidarsi di questa cultura, che non ha di fronte i tempi lunghi della civiltà contadina ed è costretta a trovare il suo equilibrio nel continuo mutamento. [...]

In realtà c'è un abisso fra i progettisti e i bisogni della gente. Il design per l'abitazione è infatti oggi una cultura progettuale che si fissa e vive in quanto separata dagli utenti (senza neppure le astuzie di decenti indagini di mercato, lasciate al «polso» dei commercianti e rivenditori di mobili), con un radicato qualunquismo o sfiducia sulla possibilità di fare qualcosa per incidere strutturalmente sulla produzione e sui rapporti fra produttività e prodotto.

Al contrario, un diverso rapporto fra progettisti (arredatori) e utenti, in cui si attenuino per entrambi le esigenze del «rappresentare» a vantaggio di quelle espressive (di se stessi, dalla propria storia e dinamica), non potrebbe far altro che diffondere i concetti-base e il metodo, più che i prodotti, dell'arte dell'arredamento. [...]

Quando Praz, proponendo questa «filosofia dell'arredamento» nel 1944, scriveva degli arredatori di domani come di coloro che, «com'è probabile, vorranno esprimere una nuova speranza, una nuova fede, e vorranno tradurre in ornamento la voce di un popolo libero» certo non immaginava che questa connessione fra «ornamento» e civile libertà del popolo dovesse oggi quasi costruirsi senza gli arredatori e contro il design.

Materiali per il progetto

Se si vuole che l'interno abitato nasca come struttura proiet-tata e simbolica di una più libera interiorità, occorre dunque per la progettazione passare dall'elenco delle «funzioni» al giudizio sulle relazioni personali, materiali e simboliche, che esistono fra coloro che abitano, e tra questi e «gli altri»^{xviii}.

Soltanto iniziative sperimentali, promosse dagli enti pubblici per la casa e basate su nuovi rapporti fra progettisti e utenti, potranno porsi come ponte per superare l'attuale divisione fra cultura degli architetti ed esigenze dei ceti medi e bassi, e investire lo stesso involucro edilizio così da superare la frattura fra edilizia e arredo almeno sul piano del coordinamento tipologico e dimensionale e di una minima integrazione di attrezzature e arredi «fissi» con le parti impiantistiche e strutturali. [...]

Ma il vero problema progettuale è la necessaria spaccatura degli attuali «ambienti» e il ritrovamento di più semplici elementi arredativi con cui comporre lo spazio. Su questo aspetto emergono, soprattutto fra i giovani a basso reddito e gli intellettuali, nuovi atteggiamenti di consumo che, nella loro spregiudicatezza (e senza cadere nel dilettantismo del «fai da

te» o nella precarietà dell'«effimero»), anticipano nei fatti un nuovo comportamento arredativo: da un lato la cosiddetta cultura dell'*high-tech*^{xix}, cioè la ricerca di prodotti industriali di alta resistenza, basso costo e particolare valenza estetica, normalmente destinati a luoghi di produzione o a servizi pubblici (scaffalature, tavoli, carrelli, lampade ecc.), e il loro trasferimento nello spazio domestico, a volte con qualche ulteriore trattamento cromatico superficiale; d'altro lato, quella che potrebbe chiamarsi la cultura di un «nuovo artigianato»^{xx}, in cui il sapere artigiano tradizionale del trattamento e della valorizzazione estetica dei materiali edilizi e arredativi, sorretto da nuove più sofisticate tecnologie, ritorna con forza a com-petere con le più consolidate strutture produttive industriali (ad esempio in molti interventi di ristrutturazione edilizia). Si tratta in entrambi i casi di prodotti o interventi edilizi parziali, di frammenti, certo non sufficienti per una nuova dinamica composizione dell'interno della casa, ma che vanno segnalati per la comune caratteristica di dare prodotti a costo contenuto e assai «durevoli» materialmente ed esteticamente. [...]

Ancora una volta, si tratta di costruire la qualità facendo i conti con le risorse e con le concrete forze produttive. [...]

Così è evidente che tocca ormai alle strutture che organizzano l'utenza abitativa, le cooperative d'abitazione in primo luogo, di porsi come cerniera creativa fra le forze della produzione disponibili a quegli operatori e istituzioni culturali che non hanno aspettato la rivoluzione o la restaurazione, per evocare tramite l'architettura, una nuova civiltà materiale e sociale.

i. Il termine è di A. Quistelli in *Obiettivi e tendenze della strumentazione tecnologica*, ISES, Convegno di studio sull'edilizia universitaria, Roma 1970.

ii. G.K. Koenig, *Alberto Rosselli*, introduzione al catalogo della mostra su «Stile e Industria: Alberto Rosselli», Università di Parma, Centro studi e archivio della comunicazione, quaderno n. 50, 1981.

iii. S. Leonardi, *Produzione e consumo del mobile per abitazione in Italia*, Feltrinelli, Milano 1960.

iv. Alcuni progetti partecipanti al concorso della Comunità Europea del Carbone e dell'Acciaio sono pubblicati in «Casabella» n. 352, 1968.

v. Ad esempio, nelle «capsule abitative» di Kurokawa a Tokio, in *Casabella* n. 358, 1971.

vi. Il termine è di J. Colombo. Il progetto del suo prototipo, realizzato per la mostra del design italiano di New York nel 1972 (*Italy: the new domestic landscape*, Museum of Modern Art, catalogo del 1972), è pubblicato in *Casabella* n. 366, 1972.

vii. Istituto per il Commercio Estero, *Studio del mercato del mobile in USA. Formulazione di strategie per l'esportazione di mobili italiani*, Roma, luglio 1981. Alcuni progetti partecipanti al concorso della Comunità Europea del Carbone e dell'Acciaio sono pubblicati in *Casabella* n. 352, 1968.

viii. J. Baudrillard, *Per una critica dell'economia politica del segno*, Mazzotta, Milano 1978.

ix. A. Tosi, *Ideologie della casa*, Angeli, Milano 1978.

x. C. Norberg-Schulz, *Genius loci. Paesaggio, ambiente, architettura*, Electa, Milano 1980.

xi. A. Klein, *Lo studio delle piante e la progettazione degli spazi negli alloggi mini-mi*, a cura di M. Baffa e A. Rossari, Mazzotta, Milano 1975.

xii. S. Giedion, *L'era della meccanizzazione*, Feltrinelli, Milano 1967.

xiii. C. Alexander, S. Chermayeff, *Spazio privato e spazio di relazione*, il Saggiatore, Milano 1968.

xiv. R. Perrinjaquet e R. Rotman, *La sala da pranzo, a che serve? Mangiare in casa dal '700 ad oggi*, in *Album* n. 1, 1982.

xv. Per una visione internazionale dei problemi della vita familiare si veda: *Interferenze. Lo Stato, la vita familiare, la vita privata* a cura di L. Balbo e R. Siebert-Zahar, Feltrinelli, Milano 1979.

xvi. M. Molon, G. Ottolini, R. Pugliese, *Strumenti e metodi per la progettazione delle unità ambientali e delle unità abitative*, dispense n. 10 e n. 14; M. Baffa, M. Boriani, R. Dorigati, P. Vidulli, *Strumenti e metodi per la progettazione degli spazi collettivi residenziali*, dispensa n. 23, Dipartimento di Progettazione dell'Architettura del Politecnico di Milano, a.a. 1981/82.

xvii. B. Rudofsky, *Strade per la gente*, Laterza, Bari 1981.

xviii. J. Baudrillard, *Lo scambio simbolico e la morte*, Feltrinelli, Milano 1979.

xix. J. Kron e S. Slesin, *High-tech. The industrial style and source book for the home*, Clarkson N. Potter, New York 1978.

xx. M. De Carli, U. Polazzo, E. Salvi, *La cultura dell'High-Craft*, in *Interni* n. 321, 1982.

Adriano Cornoldi

Forma e vita nei luoghi dell’abitare 1988

«Il mio disagio è per la perdita di forma che constato nella vita». Italo Calvin*o*, *Lezioni americane*.

Qualità «estetica» e qualità «abitativa» della casa sembrano essere normalmente oggetto di interessi distinti ed autonomi. Al contrario ritengo che non si possa avviare alcun discorso critico sullo spazio domestico se non studiando le interrelazio-ni fra i due sistemi di qualità.

Obiettivo essenziale di una dimora è quello che ci si abi-ti bene. A tale scopo l'architettura dispone di alcune tecniche fondamentali, il cui impiego offre la possibilità di rispondere nel modo più puntuale alle esigenze del quotidiano vivere con-temporaneo. Quelle tecniche sono: il riferimento alla storia passata e recente, la tipologia dell'alloggio, l'arredamento (fisso e mobile), e l'uso della geometria.

Quest’ultima detiene le maggiori e più dirette possibilità nella costruzione della forma di una casa. Tralasciando l’aspetto più generale delle corrispondenze fra geometria e forma architettonica *tout-court*, consideriamo il campo più speci-fico di studio offerto dal rapporto fra tipo di geometria e tipo di concezione abitativa.

Che tale rapporto esista, che sia complesso ed intricato, e che sia pure determinante nella progettazione, lo riscontriamo facilmente dall’analisi grafica di qualsiasi abitazione, purché essa sia stata studiata in quanto tale.

Limitiamoci a richiamare gli esempi degli ultimi duecen-to anni. La tipologia della residenza si era precedentemente arricchita, nell’età barocca, mostrando ancora una volta nella sua pienezza il primo carattere specifico nella geometria della casa rispetto a quella delle costruzioni pubbliche: il maggiore potenziale di libertà e irregolarità delle forme, sintomatico della maggiore flessibilità e scioltezza tipiche della vita privata’. In Francia, come nei paesi nordici, la singolarità dei siti e dei programmi aveva suggerito invenzioni articolatissime degli spazi,

Il saggio qui riproposto è stato pubblicato sulla rivista «Parametro» n. 168 del 1988, intitolata *Teorie dello spazio domestico*. Il numero era focalizzato sulla trasformazione della casa. Adriano Cornoldi offre un interessante ripensamento degli strumenti analitici da considerare nell’interpretazione dell’architettura degli interni domestici, superando la tradizionale tipologia formale, giudicata insufficiente perché separata dall’esperienza d’uso. L’attenzione dell’autore si concentra, invece, sulla struttura dei luoghi abitati, assumendo la tipologia spaziale, intesa come forma nella sua tridimensionalità dinamica, quale chiave interpretativa privilegiata. Questo testo segue di poco la pubblicazione del volume *L’architettura della casa* (1988) dove la qualità dell’abitare è letta come risultato del rapporto tra configurazione architettonica e vita domestica. L’auto-re analizza alcune celebri abitazioni degli ultimi due secoli tramite lo strumento della geometria, evidenziando come la dimensione domestica produca confi-gurazioni intrinsecamente asimmetriche. Cfr. Cornoldi, Adriano, *L’architettura della casa. Sulla tipologia dello spazio domestico, con un atlante di 100 abitazioni disegnate alla stessa scala*, Roma, Officina Edizioni 1988; Adriano, Cornoldi, *L’architettura dei luoghi domestici. Il progetto del comfort*, Jaca Book, Milano 1994.

1. Una prima riflessione dell'autore sulla forma della tipologia residenziale barocca compare nel volume *L'architettura della casa...* cit., p. 57: «l'età barocca

che conferivano loro nuova intimità e assieme movimento, secondo il contemporaneo evolversi ed arricchirsi dei costumi di vita. Emblematico esempio di tale ricerca è la dimora costruita per sé da Nicodemus Tessin il Giovane a Stoccolma². Il lotto stretto e irregolare, lungi dal procurare pregiudizievoli costru-zioni, stimola nell’architetto fantasiosi raccordi, svasature e recuperi di assialità. I palazzi parigini dell’epoca avevano mes-so in atto tutto quel potenziale di libertà, dalle originalissime regolarizzazioni, come nell’Hotel de Beauvais³, all’ingegnosa differenziazione dello spessore dei lati dietro la facciata sim-metrica, come nel Palazzo del Lussemburgo⁴. Un ulteriore atto di libertà compositiva si era verificato con l’abbandono dell’asse principale di simmetria mediante un suo sdoppiamento fra cortile e giardino, favorendo in tal modo un maggior grado di privatezza nel rapporto fra spazi interni; così nell’Hotel de la Vrillière⁵ come, e ancor più, nell’Hotel de Matignon⁶, esplicita-mente policentrico. Ma tutto ciò precede i grandi cambiamenti paralleli nella cultura e nella forma della casa.

Nel secolo dei lumi si sviluppa una tensione senza prece-denti tanto nello spazio quanto nella filosofia di vita. Possia-mo infatti riscontrare come la messa in crisi delle certezze nel pensiero della Francia settecentesca è parallela alla perdita del centro (o al suo svuotamento di valore) negli impianti di Ledoux; così come il consolidarsi dei nuovi costumi della so-cietà borghese nell’Inghilterra neoclassica è contemporaneo all’affermarsi degli organismi a policentrismo bilanciato degli Adam e di [John] Soane. Analogamente lo specializzarsi illimi-tato delle attività domestiche nell’età vittoriana, e il loro distin-guersi secondo tanti gradi diversi di privatezza, corrisponde alla proliferazione di figure variamente chiuse, poligonali e curvilinee, oblique e spezzate⁷.

Questo tipo di verifica si fa più serrato allorché spostiamo l’attenzione su singoli autori, specie quelli più impegnati in ar-chitetture esplicitamente per il dimorare quotidiano.

vede un po’ ovunque la rottura delle assialità totalizzanti, a partire da Roma, con l’introduzione di simmetrie bilanciate (vedi Palazzo Barberini o il borrominiano progetto per Palazzo Carpegna), e poi soprattutto in Francia, con la com-binazione di assi di simmetria traslati (dal Palazzo del Lussemburgo agli Hôtel de Beauvais o de Matignon)».

2. Nicodemus Tessin il Giovane (Nyköping 1654-Stoccolma 1728), figura di spicco dell’architettura barocca svedese, perfezionò la propria formazione in Italia, dove ebbe modo di lavorare nell’ambiente di Gian Lorenzo Bernini. Le sue opere mostrano un linguaggio che unisce l’eredità del tardo barocco romano, evidente nella composizione generale e nei prospetti, a una gestione degli spazi ispirata al classicismo francese. La sua opera pincipale è il Palazzo Reale di Stoccolma, di fronte al quale, tra il 1692 e il 1700, realizza anche la propria dimora. Questa residenza presenta un volume principale affiancato da due ali sporgenti che definiscono una *cour d’honneur*, oltre la quale si estende un giar-dino. Al termine di quest’ultimo, una grande esedra semicircolare con fontana introduce un gioco di spazialità che conduce a un secondo spazio verde. L’intero impianto culmina in un’alta nicchia che, mediante un calibrato sistema di scorci prospettici, suggerisce la presenza illusoria di un profondo colonnato.

3. Le «originalissime regolarizzazioni» di cui parla Cornoldi si riferiscono ad al-

Di particolare interesse in questo senso è il lavoro di [Frank Lloyd] Wright, in quanto apice del secolare confronto dialettico, operato nel mondo anglosassone, fra la tradizione abitativa nordica e quella palladiana, le due maggiori nell’ambito della civiltà occidentale moderna. Per la prima l’abitazione è un sistema di ambienti chiusi, dotati di un’unica piccola porta laterale e tendenzialmente segregati fra loro, espressione di un’accentuata intimità.

Per la seconda è, al contrario, un’organizzazione di stanze fittamente interagenti, tendenzialmente passanti, cioè a più porte, in genere ampie ed assiali, tali da determinare un continuum di tipo microurbano (in omaggio alla definizione albertiana di casa come «piccola città»⁸⁾. La cultura dell’abitare wrightiana è dunque quella di una vita familiare intensa, egualmente ricca di momenti privati e di relazione; ed ecco che il disegno delle prairie houses offre il più piccolo nutrito dispiegamento di forme derivanti dalle due diverse matrici: luoghi in parte racchiusi da accoglienti bowindows e in parte variamente risucchiati dall’attrazione di ambienti adiacenti, entro una composizione complessa che offre assieme il senso della sicura protezione interna e della fiduciosa apertura all’aperto. Centralità e traslazioni, allineamenti e sfalsamenti, reticoli e linee accidentali regolano una risposta architettonica sapiente e rigorosa ad altrettanto precise e complesse esigenze di vita.

L’analisi degli usi a cui sono preposti i luoghi ci fa dunque comprendere il valore profondo delle forme che per essi sono state pensate.

Da tale analisi emergono contorni più precisi per quella seconda questione essenziale nella geometria che è la scelta fra simmetria e asimmetria.

A tal proposito è necessario ricordare che qui si intende prescindere dalle teorizzazioni astratte, operate da trattatisti, filosofi e perfino teologi, e si vuole assegnare ai due termini una accezione operativa, riferita al disegno nelle tre dimensioni dello spazio abitato. In particolare, per uso dell’asimmetria non si intende l’abbandono di regole, a favore della casualità o dell’arbitrio, e neppure la scelta di procedimenti compositivi di minor impegno. Si tratta piuttosto di una pratica disciplinare distinta, tesa a ricercare figure, proporzioni e relazioni allo stesso modo della simmetria, con un maggior grado di libertà rispetto a quella, ma anche con maggiori necessità di controllo, al fine di garantire l’unità del progetto. L’esigenza di unità e di equilibrio porta di fatto ad un disegno dove la figura simmetrica è sostituita da una figura comunque bilanciata, tanto da far parlare di «simmetria ponderale»⁹.

Su questa questione occorre premettere una considerazione generale; gli infiniti significati dell’architettura si collocano variamente fra due polarità, il luogo collettivo e quello individuale, alle quali si addicono, rispettivamente, figure simmetriche e asimmetriche. Le prime, costruite su assi e su cen-

tri, determinano ritmi, iterazioni e gerarchie che conferiscono infatti solennità e unità, caratteri distintivi degli spazi pubblici. Allo stesso modo le seconde, costruite su traslazioni e scarti determinano singolarità e unicità dei luoghi e favoriscono perciò la discrezione, la differenziazione e l’appartamento¹⁰, aspetti tipici dello spazio privato. In ogni epoca e in ogni autore riscontriamo questa discriminante, la quale costituisce il primo dato distintivo degli edifici: il santuario degli egizi, il tempio dei greci, le terme dei romani o la cattedrale dei cristiani sono tanto simmetrici in pianta e in sezione quanto sono asimmetriche le loro case.

Sel’abitazione rinascimentale costituisce da questo punto di vista un’eccezione, non va dimenticato ch’essa assume non a caso il significato di un luogo di rappresentanza e di attività extra domestiche assai più che in ogni altra epoca precedente o seguente.

Tant’è vero che successivamente, a partire dagli hôtel particulier parigini, come si è visto, e dalle abitazioni georgiane londinesi, gli impianti abitativi si distinguono nuovamente da quelli pubblici per i loro disassamenti; lo vedremo meglio più avanti.

Questo principio della progettazione abitativa è così decisivo da poter agire anche sui tipi simmetrici derivati dall’architettura pubblica, deformandoli tanto più quanto più essi aderiscono a propositi domestici. A tale regola non sfugge infatti neppure il tipo a pianta centrale, come dimostra lo studio fatto in proposito.

Le eccezioni alla regola non fanno che confermarla. Valga per tutte il caso delle abitazioni degli Shakers negli Stati Uniti nordorientali¹¹. Si tratta di impianti rigorosamente assiali, in palese contrasto con la tradizione nordamericana, volta, com’è noto, ad utilizzare modelli classici alterandoli in funzione residenziale. Ma immediatamente si spiega tale anomalia allorché si studi la natura del loro uso: sono case emblematicamente collettive, spogliate di privatezza in ogni loro elemento, dove ad esempio la presenza di doppi vani-scala speculari è richiesta della necessità di percorsi distinti per gli abitanti di sesso diverso!

La distinzione così come sopra abbozzata è tuttavia ancora grossolana. Se presa alla lettera porterebbe a concludere che il massimo della vivibilità stia nelle costruzioni totalmente asimmetriche, come la wrightiana Falling Water o la miesiana casa all’esposizione di Berlino: abitazioni che invece, a mio avviso, a dispetto della fama, presentano interni freddi e inospitali. Se è vero che anche per Wright e [Ludwig] Mies [van der Rohe] vale l’equazione pubblico-simmetrico, è pur vero che nelle loro dimore più felici non mancano notevoli elementi di assialità. Questi, limitati alla parte della composizione, esprimono il senso dell’accoglienza: non vale perciò l’equazione reciproca. In altri termini, se si può dire che l’edificio collettivo tende alla simmetria, non si può dire il contrario per quello privato.

cune false pareti e finestre adottate per conferire simmetria alla facciata e ai prospetti interni. A. Cornoldi, *L’architettura dei luoghi domestici...* cit., p. 60.

4. Il Palazzo del Lussemburgo (Palais du Luxembourg) è un esempio emblematico del barocco francese. Fu progettato da Salomon de Brosse e costruito a Parigi tra il 1615 e il 1624 su incarico di Maria de’ Medici. La composizione architettonica prevede un *corps de logis* a pianta a H, preceduto da un’ampia corte d’onore, definita lateralmente da corpi di fabbrica a due livelli destinati a stalle e ambienti di servizio, e chiusa frontalmente da una facciata d’accesso ad un unico piano. Dal 1958 l’edificio ospita il Senato della Repubblica francese.

5. L’Hotel de La Vrillière, oggi Hôtel de Toulouse, è un *hôtel particulier* costruito a Parigi tra il 1635-40 da François Mansart per Louis Phélypeaux. Dal 1811 è la sede della Banca di Francia.

6. «Un dispositivo formale che sottolinea la ricerca di privatezza delle relazioni è rappresentato negli impianti di molti hôtel parigini [...] dallo sfalsamento degli assi. L’Hôtel de Matignon, organismo domestico policentrico, è un esempio emblematico di come il Barocco francese superi la distribuzione organizzata di un unico asse di simmetria», A. Cornoldi, *L’architettura dei luoghi domestici...* cit., p. 53.

7. «La casa inglese è composta per parti, dove ogni vano ha una sua specializ-

zazione evidente e non modificabile, questa flessibilità in tutte le direzioni trova la sua ragione di essere nella vita sociale dell’età Vittoriana. Questo modo di vita richiedeva non solo un gran numero di stanze per gli ospiti e per la servitù ma anche una precisa differenziazione della destinazione d’uso dei singoli locali. Non esistono vani di maggior o minor importanza ma ogni luogo ha una sua funzione ed è quindi “centro” della casa [...]. Non si riconoscono simmetrie nemmeno alla scala del singolo ambiente [...]. I singoli piani sono tra loro slegati [...]. Tutte le caratteristiche formali e distributive sono legate al rispetto della privacy e del comfort allo scopo di garantire un abitare armonico e funzionale [...]». G. Cappellato, *Nascita e sviluppo della casa contemporanea. Quindici schede di architetture esemplari*, in «Parametro», n. 168, 1988, p. 39.

8. Leon Battista Alberti nel cap. IX del I libro del *De re aedificatoria* compara la casa a una piccola città: «se la città per sentenza de’ Filosofi è una gran casa, e à l’incontro una casa è una piccola città». L.B. Alberti, *I dieci libri de l’architettura di Leon Battista de gli Alberti fiorentino*, Venezia 1546, p. 18.

9. Con «simmetria ponderale» l’autore intende una simmetria in cui gli «assi laterali [sono] diversi e bilanciati», che si differenzia dalla simmetria disassata con «assi laterali simmetrici». A. Cornoldi, *L’architettura dei luoghi domestici...* cit., p. 20.

Il problema dunque per lo spazio domestico è quello di una combinazione fra dispositivi simmetrici e asimmetrici. Questa dualità è tanto più presente in forme sottilmente intrecciate quanto più uno spazio offre la preziosa attrattiva di una calda, accogliente e variegata abitabilità. Tanti sono gli ambiti di intreccio fra quelle due diverse scritture.

L’ambito limite, nonché il caso più elementare, è dato dalla rottura della composizione assiale per effetto di condizioni esterne, quali la configurazione del sito e l’orientamento. Anche in questo caso tuttavia il problema non è quello di mettere in atto puri espedienti meccanici: le soluzioni migliori sono quelle che utilizzano l’irregolarità del contesto per introdurre traslazioni o rotazioni che esprimono l’appartarsi del luogo privato, secondo una prassi che abbiamo visto anticipata dal tardobarocco francese, ma che aveva avuto meravigliosi precedenti fin dall’antichità: basti per tutti ricordare la villa di Piazza Armerina.

Il palazzo Paca a Varsavia¹², inclinato rispetto alla strada, prospetta su di essa con un’esedra, al cui centro non c’è l’entrata, bensì una nicchia con statua; l’ingresso alla corte principale è di lato, ma bilanciato da uguale ingresso al piccolo cortile circolare dei servizi. Le parti diverse ricostituiscono così l’unità urbana dell’insieme.

La dialettica più feconda fra le due geometrie interviene tuttavia quando l’intera composizione ne è coinvolta, dando luogo ad una vera e propria geometria combinata.

Il primo livello di combinazione, ed anche il più emblematico e il più ricco di profonde implicazioni sul valore di ogni architettura come fatto urbano, è il naturale esito delle due tendenze al limite – pubblico-simmetrico e privato-asimmetrico – sopra enunciate: si tratta della compresenza di simmetria nell’immagine pubblica, ovvero nei caratteri esterni, quali la fronte principale (o la corte), e di asimmetria nell’immagine privata, ovvero nei caratteri interni, quali la fronte sul giardino e la pianta.

Questa duplicità di figure è carattere ricorrente, dominante o quanto meno latente, nell’intera storia della casa. Essa diviene tuttavia consapevole motivo centrale nella ricerca del progetto domestico solo con la nascita della vita privata moderna, e cioè nella cultura britannica del Settecento: dietro le facciate simmetriche di Adam, anticipata appena all’esterno dalla lateralità dell’ingresso, si svolge la splendida sequenza di sale slittate. Lo stesso procedimento si ritrova pure nelle più svariate sperimentazioni dei moderni, da [Hermann] Muthe-sius a [Heinrich] Tessenow, da [Erik Gunnar] Asplund a [Auguste] Perret; Wright ne ha lasciato eccellenti testimonianze, dalla casa Winslow alla Roberts, così pure [Adolf] Loos, dalla Tzara alla Moller, o Le Corbusier, dalla Cook alla Savoye. Uno speciale omaggio va reso a Loos per la sua casa Müller, dove, forse per la posizione del sito dominate, ha voluto mantenere un’immagine urbana su tutte le fronti, senza con ciò pregiudicare la magnifica libertà di movimento dell’interno.

10. L’uso del termine appartamento – qui inteso soprattutto come espressione di riservatezza e vita privata – porta con sé anche l’idea di modernità dell’abitare. Come osserva l’autore: «la asimmetria determina parti diverse, differenzia, defila, apparta: è appartamento il nome dato all’abitazione urbana moderna». A. Cornoldi, *L’architettura della casa...* cit., p. 56.

11. Gli Shakers sono una comunità religiosa i cui villaggi, siti negli Stati Uniti, sono formati da edifici che ospitano attività religiose e comunitarie. La loro adesione a ideali di purezza, lavoro condiviso e comunione dei beni ha prodotto insediamenti esemplari per ordine, autosufficienza e rigore formale, ma anche caratterizzati da un forte controllo sociale. Dal punto di vista architettonico e del design, gli Shakers hanno generato ambienti e oggetti che anticipano sensibilità moderne: spazi funzionali, essenziali, privi di superfluo, in cui l’estetica nasce dalla precisione artigianale e dalla logica d’uso. Cfr. D. Hayden, *Seven American Utopias. The Architecture of Communitarian Socialism, 1790-1975*, The Mit Press, Cambridge MA, London 1976; H. Schiffer, *Shaker Architecture*, Schiffer, Exton (PA) 1979.

12. Palazzo Paca a Varsavia è un edificio originariamente costruito in stile barocco verso la fine del XVII secolo da Tylman van Gameren. Nel 1825 il palazzo viene acquistato dal generale Ludwik Michal Pac, che affida all’architetto

Gli architetti anglosassoni dell’età vittoriana sviluppano una complessa ricerca volta a stemperare questa rigida contrapposizione. Come si è accennato, in Nordamerica si procede ad una libera contaminazione di orditure assiali – determinate da timpani, colonnati ed altre strutture principali – con l’introduzione, in posizione disassata, di elementi minori pure assiali, quali archi, timpani, torrette ... In maniera più controllata gli inglesi raccordano in posizione asimmetrica gli elementi minori alla figura principale, limitandone la perentorietà rappresentativa ma conservandone la riconoscibilità.

Questo tipo di operazioni coincide con la nascita dello spazio domestico contemporaneo. I nuovi processi di specializzazione degli interni trovano infatti la possibilità di definire liberamente anche l’elemento cruciale, decisivo della loro individualità, e cioè le aperture all’esterno, senza più condizionamenti di facciata. In ciò sta la grande conquista, oggi più che mai attuale, di autori come [Henry Hobson] Richardson e [Wilson] Eyre negli Stati Uniti, o come [Richard Norman] Shaw e [Edwin] Lutyens in Gran Bretagna.

Il secondo livello di combinazione riguarda il rapporto fra la forma dell’impianto e quella delle sue parti. Abbiamo già visto come la pianta tenda ad articolarsi liberamente per effetto di più complesse necessità domestiche nella dislocazione degli ambienti. Questi ambienti a loro volta tendono ad articolarsi, arricchendo la propria caratterizzazione formale, per rispondere a ulteriori differenziazioni d’uso. Anche la stanza dunque perde il suo centro, per divenire essa stessa sistema di luoghi distinti: così nasce il salotto a più centri, si definiscono anditi secondari per attività più appartate, si configurano aree di movimento e aree di sosta.

La geometria accompagna ed esprime queste istanze, caratteristiche delle epoche di sviluppo della vita privata, come la tarda romanità, l’età neoclassica, la fine Ottocento, e i giorni nostri.

Così, sulla scoperta delle ville imperiali, gli ambienti della Londra georgiana assumono segmentazioni bipartite o tripartite, per mezzo di archi ribassati, colonne, nicchie. Gli assi di simmetria, prescindono a ciascuna partizione, in tal modo si moltiplicano e si incrociano: le simmetrie sono infatti doppie, in omaggio al permanere di una certa formalità nella vita di casa.

Quella specularità si incrina negli interni vittoriani. Desiderandosi avere entro la stessa stanza ambiti di diverso grado di privatezza, ovvero luoghi raccolti, distinti e non disturbati dalla circolazione, la forma dell’ambiente di conseguenza si sbilancia, perde un asse di simmetria, per sostituire attraversamenti centrali con passaggi tangenziali. Gli ambienti svincolati così in una direzione, sono liberi di proiettasi lungo l’altra direzione, verso l’esterno, nelle forme più sciolte. È il momento in cui si recuperano e reinterpretano, in tutte le loro possibilità, antichi motivi, come la loggia, la terrazza, la finestra composta e, soprattutto, il bowindow di antica derivazione: autentiche

Henryk Marconi un significativo intervento di ampliamento e ristrutturazione secondo un nuovo linguaggio neoclassico. Tra le aggiunte ottocentesche, la più rilevante è la porta d’ingresso semicircolare, concepita come un dispositivo di mediazione tra il palazzo e lo spazio urbano della piazza antistante. Cfr. A. Cornoldi, *L’architettura dei luoghi domestici...* cit., p. 39.

[MB]

stanze nella stanza. Il bowindow, ad esempio, diventa ora assai più che un pittoresco accidente; esso diventa strumento di una precisa direzionalità e identità degli interni. Non è un caso che venga usato dagli autori di più diversa tendenza: Wright, [Josef] Hoffmann, Muthesius, [Peter] Behrens, Tessenow, Loos, [Walter] Gropius, [Louis I.] Kahn, [Carlo] Scarpa...

Nel momento in cui la ricerca sullo spazio domestico si trova nel guado, fra assialità statica della tradizione e disassamento dinamico dell'avanguardia, c'è un architetto che riesce a tenere unite le due rive: è Adolf Loos. Nella casa Müller, come già nell'intervento alla casa Strasser, gli ambienti configurano la propria forma, e si relazionano fra loro, secondo un alternarsi di centralità e di lateralità, in funzione delle diverse esigenze di dar forma a luoghi collettivi o individuali, di esprimere rappresentatività o intimità: come e meglio dei neoclassici inglesi (vedi la casa-museo di Soane) le due geometrie talvolta convivono nello stesso ambiente, significando da un lato la quiete della sua attività e dall'altro la tensione con attività adiacenti. La complessiva composizione che ne deriva è un magico coaugulo di spazi attraversati o lambiti, contemplati o intravisti, palesi o segreti, liberamente concatenati e assieme rigorosamente controllati nel disegno da proporzioni, modularità e allineamenti.

Abbiamo così sconfinato nel terzo livello di combinazioni geometriche: la asimmetria della stanza e la simmetria delle sue parti.

Questa dualità si fa completa allorché gli ambienti perdono ogni assialità. Sotto la spinta di più dinamiche relazioni tra le attività domestiche – come avviene ad esempio agli inizi del nostro secolo – gli ambienti rompono i loro involucri chiusi e si intercompenetrano, la loro forma si sfrangia. Nel caso più semplice acquistano una pianta ad L o a T, motivi degenerati nella produzione edilizia recente, che invece i maestri hanno saputo ricondurre a forme compiute mediante l'individuazione del disegno dei bracci: proprio in virtù di un recupero di parti simmetriche, queste, come ogni altra figura irregolare, trovano la loro risoluzione architettonica.

A tale fine le potenzialità della terza dimensione diventano quanto mai preziose: lo sviluppo in altezza secondo forme regolari: può riequilibrare il perimetro mistilineo della pianta, e viceversa. Desidero ricordare alcuni esempi: il sobrio andamento ortogonale dell'atrio di casa Stave, di Muthesius, diventa un'anticipazione dell'ariosissima espansione dimensionale e figurale dell'affaccio soprastante; la geniale idea di Soane della pseudocupola nella breakfast-room di casa sua è intesa a distinguere la zona conviviale da quella di passaggio; le regolarizzazioni ad ottagono della balconata superiore nella wrightiana casa Roberts, o a rettangolo nelle loosiane Khüner e Sapieha sono intese a ricostruire l'unità nel sistema composto dei luoghi sottostanti, privatizzati entro involucri definiti da linee spezzate.

Ma quelle disarticolazioni sono solo apparentemente casuali, il controllo geometrico risulta dissolto solo a una visione superficiale, con buona pace dei funzionalisti. In realtà qui sono intervenuti altri dispositivi geometrici ancora: la simmetria delle parti e la asimmetria delle relazioni, tanto meglio, queste, se connotate da dislivelli. Si tratta di una composizione regolata da piccoli scarti, controllati nelle proporzioni come da una misteriosa maglia di fili sottili, che presiede a una trina di segni minuti e densi. Si tratta di accorgimenti parzialmente usati in varie epoche: soprattutto, e ancora una volta, nelle epoche che abbiamo fin qui privilegiato.

È quest'ultimo livello di dialettica fra intenti geometrici opposti che assicura quella compresenza di chiarezza e di mistero in cui sta il fascino delle case più belle. Fascino che alle fabbriche pubbliche non è dato di avere. Qui la geometria non è sfaccettata, facile e lucida, come vorrebbe molto il post-modernismo rampante, ma neppure quella casuale, senza memoria, di tanto ingegnerismo. Come nel trucco non visto, in una donna, così nella invisibile geometria, in casa Sapieha, sta la bellezza.

La casa Müller, di Adolf Loos

Nel presente scritto [...] non si sono indicate note bibliografiche perché non vi sono testi di riferimento che affrontino in maniera diretta i rapporti fra tipo di geometria e tipo di domesticità nell'architettura della casa, a differenza di quanto avviene per gli edifici pubblici, per i quali, vasta è la letteratura sulle implicazioni simboliche e funzionali nella forma [...]. L'architettura della casa in genere è oggetto di analisi volta a volta riduttivamente funzionalistica, condotta mediante categorie distributive, sociologiche, psicologiche, antropologiche, ... indifferenti alla qualità spaziale, oppure astrattamente estetica, mediante parametri presi a prestito dallo studio dei monumenti, con il risultato di apparire in posizione marginale rispetto all'architettura con l'A maiuscola. Per la maggior parte le moderne storie dell'architettura, così come i trattati del passato, sostanzialmente ignorano il problema dello spazio domestico: è da segnalare, fra le eccezioni più interessanti il testo di Aa.Vv., *Lineamenti di Storia dell'architettura*, Roma, 1978. Più specifiche e diffuse sono le introduzioni all'argomento in lingua inglese, anche di tipo manualistico: si veda F. D. K. Ching, *Architecture: Form, Space & Order*, New York, 1979. Se si vuole entrare nel vivo della materia è necessario rivolgersi a studi di carattere divulgativo, come quello a cura di E. Camesasca, *Storia della casa*, Milano, 1968, o di L. Cosenza, *Storia dell'abitazione*, Bari, 1979, o a studi di taglio tipologico, come quello di A. Cassi Ramelli, *Sillabario di Architettura*, Milano, 1959; ancora in lingua inglese sono disponibili trattazioni più organiche, come quella di S. Gardiner, *Evolution of the House*, St. Albans, 1976. [...] Gli stessi scritti lecorbuseriani in proposito [...] pur affrontando la configurazione dell'abitare, prospettano misure e proporzioni astratte, riferite al corpo umano ma non alla sua umanità privata. Il problema simmetria-asimmetria in particolare è toccato da B. Zevi in *Il linguaggio moderno dell'architettura*, Torino, 1973, pp. 20-28, 157-170, con prese di posizione curiose quanto ingenue e arbitrarie. Più suggestive sono le considerazioni di S. E. Rasmussen, in *Experiencing Architecture*, Cambridge, USA, 1962, e di R. Venturi, in *Complessità e contraddizione in architettura*, Bari, 1980. Puntuali e stimolanti sono le osservazioni di L. Quaroni, in *Progettare un edificio*, Milano, 1977, pp. 146-194, dove pure, tuttavia, non si individua una natura distinta per lo spazio privato. Tale distinzione è esaminata da chi scrive, in *L'architettura della casa*, Roma, 1988, pp. 52-62.

[Adriano Cornoldi, *Forma e vita nei luoghi dell'abitare*, in «Parametro», n. 168, 1988, pp. 16-21, 94]

Maurizio Vitta

Una cultura dell’abitazione

1988

La casa Müller, di Adolf Loos

La casa Müller, di Adolf Loos

La casa Müller, di Adolf Loos

La casa Müller, di Adolf Loos

«Dimmi quale casa abiti, come sei alloggiato e come hai organizzato la tua vita intima e ti dirò quali sono le tue abitudini, il tuo sviluppo intellettuale e quale rango occupi nella società umana». Così scrivevano, nel 1889, A. Ammann e Ch[arles] Garnier, in una loro *Guide historique à travers les habitations humaines*, pubblicata a Parigi in occasione dell'Esposizione universale¹.

Per quanto scopertamente tardopositivistica, questa affermazione contiene un fondo di verità sul quale val la pena di riflettere ancora. Aveva ragione Simone Roux, che nella sua *Maison dans l'histoire* (1976)² ribatteva: «Dimmi quali case descrivi e come le classifichi e ti dirò quale storia vuoi scrivere»; ma è certo che esiste un significativo parallelismo fra tipologia dell'abitazione e struttura sociale.

Il problema non è però tanto storico quanto metodologico. Il moderno concetto di «casa» nasce con una società di massa nella quale le grandi concentrazioni urbane circoscrivono lo spazio abitativo nei limiti dell'appartamento e lo stipano di oggetti. «Il XIX secolo è stato come nessun altro morbosamente legato alla casa», ha scritto Walter Benjamin. «Ha concepito la casa come custodia dell'uomo e l'ha collocato lì dentro con tutto ciò che gli appartiene»³. Così la «casa» assume nella storia della cultura architettonica una posizione particolare. Mentre un tempo le abitazioni si dividevano in «palazzi» e «abituri»⁴, a indicare una drastica differenziazione di classe che si componeva soltanto nel comune carattere pubblico, collettivo e in certo modo spettacolare di entrambi i modi di abitare, la «casa» borghese moderna ha finito col mediare i due tipi abbassando il palazzo al ruolo di edificio per appartamenti e innalzando l'abituro al rango di casa popolare. Questo processo è stato descritto all'origine, oltre che da [Marcel] Proust, anche dal nostro [Edmondo] De Amicis, il quale giudicava che in una città come la sua Torino «l'architettura è democratica ed eguagliatrice. Le case possono chiamarsi fra loro: – Cittadina – e darsi

La casa Müller, di Adolf Loos

Il saggio qui riportato raccoglie alcune considerazioni iniziali sull'abitare come fatto culturale di natura fenomenologica. Pubblicato da Maurizio Vitta sulle pagine della rivista «L'Arca» nel 1988, il testo ripercorre, attraverso una serie di riferimenti culturali, le ambivalenze che caratterizzano l'idea moderna di casa, mostrando come essa derivi da un lungo processo di trasformazione in cui l'abitazione si è caricata di significati simbolici, psicologici e comportamentali che eccedono il semplice ambito della progettazione. Già in queste pagine emergono alcuni nuclei teorici destinati a diventare centrali nel pensiero successivo dell'autore: la tensione tra spazio privato e spazio pubblico, l'intreccio fra oggettualità e vissuto, e la difficoltà dell'architettura di tenere il passo con le più lente ma profonde metamorfosi dei comportamenti domestici. Tali riflessioni trovano una loro formulazione più ampia e matura nel volume *Dell'abitare. Corpi, spazi, oggetti, immagini* (Einaudi, Torino 2008), nel quale Vitta interpreta l'abitare come un «rito», un'azione situata che si compie in un tempo e in uno spazio specifico, modellato sul corpo e sulle pratiche quotidiane dell'abitante. La continuità tra il saggio del 1988 e il libro del 2008 consente di riconoscere in questo testo non solo un contributo isolato, ma il nucleo originario di una più ampia «cultura dell'abitazione», che Vitta andrà definendo nei vent'anni successivi e che rimane fondamentale per comprendere il rapporto tra architettura, esperienza e vita quotidiana.

del tu. La distribuzione delle classi sociali a strati sovrapposti, dal piano nobile ai tetti, toglie alla città quelle opposizioni visibili di magnificenza e di miseria che accendono nell'immaginazione il desiderio inquieto e triste delle grandi ricchezze»⁵. C'è sentore di piccola borghesia in questa descrizione; ma ciò non sorprende, se si riflette che la «casa» moderna discende fra l'altro dall'appartamento Biedermeier, che con il suo funzionalismo decoroso e modesto aveva già teorizzato il rifugio urbano isolato dal mondo e vissuto in simbiosi da uomini, donne e oggetti⁶. Lo stile dell'abitare si confonde quindi con lo stile di vita, e anzi lo esprime nel modo più compiuto.

Per questo la «casa» come intreccio di vissuto e di oggettualità rappresenta uno dei nodi centrali della cultura architettonica. [Arthur] Schopenhauer aveva osservato che «l'architettura ha di fronte alle arti plastiche e alla poesia questo carattere distintivo: non dà, come quelle, l'immagine della cosa, bensì la cosa stessa»⁷. Nel caso dell'abitazione, essa fornisce uno spazio i cui vuoti sono concreti quanto i pieni, e che è conformata sulla base di percorsi culturalmente codificati, intorno ai quali la soggettività dell'abitare si esprime attraverso un complesso gioco di adeguamenti e trasgressioni. In questo senso la «casa» moderna non ha subito, dalle origini a oggi, molte trasformazioni. Il mutamento è certo avvertibile in svariati aspetti, a cominciare dall'involucro esterno – la forma dell'edificio – per finire ai materiali, ai colori, agli utensili, agli arredi, giacché tutta l'architettura del XX secolo si è cimentata con questo tema, seguendo le direttrici del proprio autonomo sviluppo. Ma la storia della casa in quanto «abitazione» si è snodata assai più pigramente nel tempo, e questa differenza di velocità ha creato una contraddizione ancora irrisolta. Quasi due secoli fa la società occidentale ha infatti messo a punto un modello abitativo che è rimasto pressoché inalterato. La «casa» è tuttora divisa in due sfere – quella pubblica e quella privata, secondo la suddivisione di [Erwing] Goffmann – che a loro vol-

La casa Müller, di Adolf Loos

- A. Ammann, C. Garnier, *Guide historique, a travers l'exposition des habitations humaines*, Librairie Hachette, Paris 1889.
- S. Roux, *La maison dans l'histoire*, Albin Michel, Paris 1976 (trad. it. *La casa nella storia*, Editori Riuniti, Roma 1982).
- W. Benjamin, *Das Passagenwerk*, Suhrkamp Verlag, Frankfurt a.M. 1982 (trad. it. *Parigi, capitale del XIX secolo. I «passages» di Parigi*, a cura di G. Agamben, Einaudi, Torino 1986).
- Si veda il paragrafo *Il palazzo e l'abituro* in M. Vitta, *Dell'abitare. Corpi, spazi, oggetti, immagini*, Einaudi, Torino 2008, pp. 45-51.
- E. De Amicis, *Le tre capitali. Torino, Firenze, Roma*, Niccolò Giannotta, Catania 1898.
- Biedermeier è un nome composto formato dall'aggettivo *bieder* che significa «semplice, modesto» e da un cognome austriaco comune *Meier*. Per un approfondimento si veda *La casa Biedermeier* in G. Teyssot, *Il progetto domestico. La casa dell'uomo: archetipi e prototipi*, Electa, Milano 1986, vol. 1, pp. 136-145 e M. Vitta, *Dell'abitare...* cit., pp. 51-58.
- A. Schopenhauer, *Die Welt als Wille und Vorstellung*, Bei Georg Müller, München 1819 (trad. it. *L'origine della specie*, Boringhieri, Torino 1967).

ta si dividono in vari settori legati alle funzioni primarie dell'e-sistenza⁸; e intorno a questa articolazione, molto restia alle modificazioni, l'architettura ha costruito la propria storia, fatta di soluzioni tecniche e di proposte stilistiche, che nell'insieme hanno soprattutto operato per linee esterne sull'«abitazione» vera e propria. La «cosa stessa» di cui parlava Schopenhauer comprende, nel caso dell'abitare, non solo il contenente, ma anche il contenuto, che però, per sua natura, mantiene una propria fisionomia autonoma rispetto al progetto.

L'impossibilità di ricondurre l'idea di «abitazione» a puri canoni architettonici deriva perciò anche dall'ambiguità del concetto stesso di «casa». Da un punto di vista antropologico e sociale esso è infatti in certa misura codificabile, e basterà pensare a Le Corbusier per ricordare i tentativi di redarre una grammatica elementare dell'abitare. Queste ricerche sono rimaste tuttavia chiuse all'interno di una visione meccanicistica, che non può dire granché sui risvolti psicologici del fenomeno. In realtà l'abitare costituisce un modo d'essere tutto particolare, che parte da una struttura comportamentale diffusa per esprimersi poi in una soggettività sempre in bilico tra conformismo e creatività. «La casa è l'uomo», scriveva [Honoré de] Balzac. E i pochi studi sistematici avviati sull'argomento hanno confermato questa intuizione di letterato. «Studiando gli oggetti che i malati portano nella loro camera», ha osservato Claude Leroy in un saggio apparso in *Spazio e comportamento* (1976), «abbiamo potuto mostrare che quattro zone funzionali e simboliche si esprimono attraverso di essi: la zona della cura del corpo, quella degli involucri del corpo, quella dello spazio “peri-letto” con presenza delle cose appartenenti al soggetto e della tavola di lavoro, e infine le pareti e la decorazione»⁹. C'è dunque nel nostro rapporto con lo spazio abitativo un modello idealtipico, sul quale si innestano le distinzioni soggettive. Su questo problema, cui Jung si riferisce col suo concetto di «individuazione» si è finora lavorato pochissimo. Eppure, dal momento in cui si ipotizza una radicale trasformazione del modo di abitare in un mondo che si appresta a varcare la soglia del XXI secolo, si dovrebbe quanto meno portare alla luce gli elementi realmente innovatori in questo settore.

Una delle modificazioni sulle quali più si insiste è quella tecnologica, grazie soprattutto allo spostamento del nostro rapporto con lo spazio e gli oggetti dal piano del contatto fisico a quello del collegamento «immateriale». In questo senso, due sono gli ambienti della «casa» che hanno subito le maggiori trasformazioni, anche simboliche, vale a dire la cucina, grazie alla presenza degli elettrodomestici, e la zona salotto-pranzo, grazie alla presenza del televisore. La cucina, un tempo punto di aggregazione – con l'immagine materna del focolare, della tavola apparecchiata e degli utensili per la sussistenza – ha oggi l'aspetto di un locale funzionale e altamente tecnologizato, con un vago sapore di «settore dei servizi»¹⁰. Il televisore,

viceversa, ha reso il «salotto», un tempo ambiente pubblico di riguardo, il centro della vita comunitaria di famiglia, ma ne ha letteralmente rivoluzionato lo spazio, attirandolo su di sé e organizzandolo secondo una configurazione concentrica a emiciclo¹¹.

Di tutti questi problemi, l'architettura deve farsi carico nella misura in cui deve assumere nel progetto i dati umani e comportamentali che compongono la «cosa stessa» di cui essa è produttrice, ossia la «casa» in quanto «abitazione». Nel suo saggio *Costruire, abitare, pensare*, Martin Heidegger ha messo in relazione il concetto di «costruire» con quello di «abitare»¹². A suo avviso, infatti, «l'essenza del costruire è il “far abitare”. Il tratto essenziale del costruire è l'edificare luoghi mediante il disporre i loro spazi. Solo se abbiamo la capacità di abitare, possiamo costruire». Occorre quindi una cultura dell'abitazione, che non può che partire dall'architettura per coinvolgere via via tutti gli altri campi culturali, in un processo di ridefinizione e riflessione capace di puntare al cuore del problema, evitando che sia la sola innovazione tecnologica a modificare il nostro modo d'essere, come invece finora, almeno in questo settore, è avvenuto.

[Maurizio Vitta, Una cultura dell'abitazione, in «L'Arca», n. 14, 1988, pp. 1-3]

Maurizio Vogliazzo

Due ipotesi minoritarie nell’architettura del Novecento

1988

[Maurizio Vitta, Una cultura dell'abitazione, in «L'Arca», n. 14, 1988, pp. 1-3]

L'impressione – anzi, ormai qualcosa più di un'impressione, dopo anni di ricerche e riflessioni non solo nostre – è che si-ano esistite all'interno del Movimento moderno in architettura, e forse ancora esistano sotto forma di tracce, consistenti e convincenti ipotesi subito messe in minoranza e scartate e poi decisamente espunte dalla corrente vincente, quella razional-funzionalista dell'Europa continentale (specialmente tedesca): dagli architetti in qualche modo ad esse riconducibili, ma soprattutto dai loro supporters critici (magari per semplice ignoranza delle cose, come è avvenuto in Italia). Stiamo parlando degli anni dieci-venti di questo secolo: come non è difficile immaginare, queste posizioni minoritarie si definiscono tutte attorno ai temi della Wohnkultur; ed è principalmente questo il terreno sul quale vengono battute.

Per certi versi era inevitabile che in quegli anni andasse a finire così: caricando la casa di intenzionalità etiche e politiche di innovazione sociale, e proponendola come uno dei principali elementi di risoluzione dei conflitti e della modernizzazione, direttamente in quanto dispositivo fisico, architettura, in grado di garantire e trasmettere valori modi di vita per mezzo della sua tipologia, dei suoi caratteri distributivi, della sua composizione, ci si attendeva da lei forse troppo. Si ha un bel voler far partecipi di uno stile di vita borghese strati e strati di società che neppure ne hanno mai avuto la percezione e che invece da situazioni di esclavage agrario sono stati direttamente proiet-tati nelle fabbriche della metropoli. Non basterebbero milioni di belle case. Questo da un lato; ma anche sul versante degli interessi economici più diretti, sia privati che pubblici, legati a questioni fondiarie, quelle proposte erano completamente di-sfunzionali.

Così questi dispositivi originali di architettura sono stati, quasi ovunque, dimenticati; anche proprio rimossi, special-mente da quella parte del milieu professionale che, senten-dosi socialmente impegnata investita per questo di non si sa

quali missioni, ha finito per dare luogo, almeno in Italia, ma ve-rosimilmente anche altrove, al noioso birignao degli standards, dell'edilizia economico-popolare low-cost, della risposta «bi-sogni reali» e così via, totalmente autolegittimantesi, inef-fettuale, e d'altra parte così involontariamente legato ai ben noti meccanismi del degrado e deterioramento dell'ambiente urbano e metropolitano: per incapacità di pensare in termini di architettura. Anche questo va messo in conto al peso dell'i-deologia.

In questo quadro apparentemente non troppo complesso in termini di storiografia dell'architettura non tutto però è così semplice e scontato. Vediamo per esempio cosa dice uno stu-dioso come Julius Posener¹ di quella attitudine particolare nei confronti della costruzione degli edifici, che viene da lui defi-nita funzionalismo, e che in qualche modo ha che fare con le questioni delle quali ci stiamo occupando.

Ricercandone le matrici teoriche, Posener solitamente si sofferma su [John] Ruskin, William Morris, [Augustus] Pu-gin; la costruzione come «elemento morale» dell'architettura, la corrispondenza con la destinazione, la «schiettezza» e la «genuinità» degli edifici, la loro «autenticità» ed «essenziali-tà», la dura polemica anticlassica e la «simpatia» con il gotico, la produzione artistica come fatto sociale, la critica alla città come critica alla città industriale, e così via. Non è il caso di riassumere queste posizioni, che sono ampiamente conosciu-te; ne vengono poi analizzati particolari risvolti, quelli dell'ar-chitettura (e delle «arti applicate»), letti attraverso le vicende della «Casa di campagna» in Inghilterra, a partire dall'opera di [Robert] Kerr ma specialmente di Philip Webb fino a [William] Lethaby², vistone, giustamente, come il più lucido teorico³. Su questo insieme culturale complesso, prosegue sempre Pose-ner, Hermann Muthesius condurrà analisi minutissime, ricono-scendo il lavoro svolto intorno alla casa di campagna inglese come «rampollo genuino del secolo della scienza», che: pone

^[1] Qui il riferimento sembra ricordare l'installazione La casa telematica di Ugo La Pietra, presentata alla Fiera di Milano nel 1983, dove gli schermi televisivi invadono ogni ambiente domestico – dalla cucina alla camera da letto, fino al soggiorno. Il progetto segue la consueta distinzione tra spazi serventi e spazi serviti, ma all'interno di questa struttura apparentemente ordinaria vengono messi in risalto oggetti e indicatori che evidenziano i nuovi potenziali effetti della tecnologia sulla vita quotidiana, trasformando le dinamiche delle relazioni in casa. L'allestimento del soggiorno sovverte le tradizionali regole spaziali: le poltrone sono collocate in fila anziché disposte attorno a un centro comune, modificando il consueto rituale della conversazione. Cfr. Ugo La Pietra, La conversazione elettronica. Modificazione dello spazio abitativo e dei suoi rituali attraverso l'uso di strumenti telematici, Alinea, Firenze, 1985; M. Bassanelli, Dispositivi e architettura. Lo spazio dinamico dell'abitare, Postmedia Books, Milano 2024, pp. 91-107.

^[2] M. Heiddeger, Vorträge und Aufsätze, Gunther Neske Pfullingen, Pfullingen 1954 (trad. it. Saggi e discorsi, Mursia, Milano 1976).

^[3] MB]

^[8] E. Goffmann, The Presentation of Self in Everyday Life, Doubleday & Co., Garden City NY 1959 (trad. it. La vita quotidiana come rappresentazione, Il Mulino, Bologna 1969).

^[9] AA. VV., Spazio e comportamento, Guida Editori, Napoli 1976.

^[10] Cfr. I. Forino, La cucina. Storia culturale di un luogo domestico, Einaudi, Torino 2019.

^[1] Storico e critico dell'architettura, Julius Posener (Parigi 1904-Berlino 1996) è stato tra i maggiori studiosi dell'architettura moderna. Formatosi a Berlino con Hans Poelzig ed emigrato nel 1933, ha insegnato in diversi Paesi prima di rientrare in Germania dopo la guerra. Professore alla Hochschule für Bildende Künste di Berlino, ha contribuito in modo decisivo alla storiografia del moderno con saggi, ricerche e mostre. Tra gli scritti principali: Hans Poelzig. Gesammelte Schriften und Werke (Mann, Berlin 1970); From Schinkel to the Bauhaus (Lund Humphries, London 1972).
^[2] William Richard Lethaby (Barnstaple 1857-Londra 1931) è stato una figura centrale del movimento Arts and Crafts. Formatosi presso lo studio di Richard Norman Shaw, è stato uno degli architetti che hanno definito e portato avanti la tradizione della casa inglese.
^[3] «La casa inglese è semplice e modesta all'esterno ma ricca e articolata al suo interno [...] L'elemento principale della casa inglese è l'assenza di simmetria, non esiste un centro o una gerarchia di spazi ma un sistema aperto», G. Cappelato, Nascita e sviluppo della casa contemporanea... cit., p. 39.

fini «esclusivamente pratici», attraverso l'elaborazione di un «sistema delle condizioni a cui uniformare il progetto», volto a «soddisfare nel modo migliore possibile esigenze sociali e di comodità, senza in primo luogo tenere conto della cosiddetta architettura». [...]

Attraverso la grande opera *Das Englische Haus*⁴, nella quale Muthesius riporterà tutta questa esperienza inglese attraverso analisi e descrizioni minuziose, riservando attenzioni particolari alle procedure della progettazione, secondo Posener le «radici», del funzionalismo, rintracciate in Inghilterra, penetrano nel dibattito architettonico tedesco degli anni del primo anteguerra. Esse informeranno, negli anni seguenti, lo sviluppo della «nuova architettura». Giustamente Posener nota come Muthesius non si limiti tuttavia a riproporre l'esperienza inglese, da assumere come modello di riferimento: egli la filtra attraverso il suo punto di vista di tedesco: «al massimo, egli pensava di fornire un nuovo stile di vita alla borghesia tedesca attraverso la casa di campagna: poiché l'avere una casa propria gli appariva come un postulato morale». [...]

Fin qui, a grandi linee, la traccia che Posener ricostruisce propone: il funzionalismo «nasce in Inghilterra»; attraverso l'opera di Muthesius il problema della «funzione» diviene elemento centrale delle successive elaborazioni del movimento moderno.

Ci si potrebbe chiedere: perché ritornare ancora su di una chiave interpretativa delle vicende della storia recente dell'architettura che non sembra in fondo poi molto diversa da quella proposta da Nikolaus Pevnser nel suo *I pionieri del movimento moderno da William Morris a Walter Gropius*⁵, già nel 1936? Quest'impostazione, posta sovente in discussione, è forse da considerarsi un po' schematica e superata [...]. Invece proprio qui sta il punto. Il funzionalismo inglese, inteso come complesso originale di procedure inerenti la progettazione, non entra affatto in modo rilevante in quella «nuova architettura» che viene elaborata in Germania nel primo dopoguerra. Le istanze funzionaliste di derivazione inglese generalmente rimangono estranee o del tutto marginali; costituiscono, in altri termini, esattamente una di quelle ipotesi che vengono scartate dal movimento moderno: probabilmente la più interessante importante. [...]

Alle soglie degli anni venti viene pubblicato a Lisbona un piccolo libro dell'architetto Raul Lino⁶: *A nossa casa. Apontamentos sobre bom gosto na construção das casas simples*⁷.

L'interesse suscitato è notevole, e in breve tempo giunge alla quarta edizione, nel 1923. La cultura architettonica italiana di Lino sa poco, forse niente, e, nell'attesa di ritornare presto altrove sulla sua figura e sulla sua opera in maniera più sistematica, è bene dare qualche breve notizia.

Lino nato nel 1879. Il padre s'occupava di costruzioni e materiali da costruzione.

Secondo una delle migliori consuetudini della borghesia consapevole, alla sua formazione concorrono lunghe esperienze estere, decisamente determinanti, come vedremo in seguito: in Inghilterra prima, in Germania poi, ad Hannover, sotto la guida di Albrecht Haupt (cultore appassionato di cose portoghesi, autore tra l'altro in quegli anni di una apprezzata raccolta di disegni sull'architettura gotica e del primo rinascimento in Portogallo). Per Lino Haupt rimarrà per sempre il dichiarato «Querido Mestre»: il «Lieber Meister». La precocità e l'intensità del curriculum sono sorprendenti, anche per quegli anni e per quegli strati sociali.

A Windsor sta dal 1890 al 1893; ad Hannover negli anni seguenti, fino al 1897. Rientra in patria a diciott'anni, e la sua attività diviene rapidamente intensissima, è autore di molti progetti (più di settecento nell'arco di una vita lunghissima) e realizza molte architetture.

Scrive anche molto: oltre al librino già citato andrebbero almeno ricordati: *A casa portuguesa*⁸ e soprattutto *Casas portuguesas*⁹ (del 1933 – cinque edizioni negli anni seguenti: senza contare una sterminata attività di pubblicista polemista, intensificatasi nella seconda metà della vita). Nell'insieme gli scritti costituiscono un contributo personale all'architettura che va ben oltre la disputa di quei periodi attorno alla questione degli «stili». [...]

Dopo l'Esposizione del Mondo Portoghese del 1940, nella quale costruì un notevole padiglione del Brasile, divenne direttore dei Monumenti Nazionali (ad un filo dal raggiungimento dei limiti di età); da lì esercitò – o tentò di esercitare – una attività di controllo e indirizzo dei nuovi interventi: per ciò stesso inevitabilmente ritenuta censoria e vessatoria dal milieu professionale. Morì quasi centenario, nel 1974, dopo che la Fondazione Gulbenkian gli aveva dedicato, nel settanta, una grande mostra retrospettiva (e un bel catalogo, che rimane fino ad ora l'unico contributo di una certa consistenza sulla sua opera e sulla sua figura). Morì quindi sulla soglia di noti cambiamenti nazionali clamorosi ed entusiasmanti; questo fa ricordare che esistono anche altri versanti della storia, quelli politici e sociali, dove Lino, figura anche pubblica, avrà avuto sue collocazioni. [...]

Per svolgere le proprie riflessioni teoriche, per meglio definire e comunicare le poetiche personali, gli architetti più colti e consapevoli del proprio fare hanno sempre prediletto, fra i tanti possibili, alcuni temi fondamentali, ai quali far continuo riferimento nel corso della loro esperienza. L'abitare, e perciò la casa, è uno di questi, forse il più amato per il suo carattere basilare, primigenio, iniziale. [...]

Apparentemente questo vale anche per Raul Lino. *A nossa casa* ha l'aspetto grafico e tipografico di un'operina minuta e garbata, quasi un tascabile. Un testo di poco più di settanta pagine, svolto seguendo una forma narrativa che sta fra il ragionamento e il racconto, descrive in modo piuttosto dettagliato

come si possono costruire bene piccole case semplici (e piuttosto a buon mercato). Ci sono inoltre alcuni esempi illustrati con schizzi a mano libera al tratto, piante, particolari, vedute prospettiche; viste di fronte acquerellate, per indicare con precisione i colori. Ognuno di essi fa riferimento ad una situazione geografica e ambientale determinata, che deve essere tenuta in gran conto nella progettazione. Al fondo del libretto si trova una brevissima appendice di storia dell'architettura moderna, che serve all'autore per prendere una serie di precise distanze: in primo luogo dall'eclettismo della seconda metà dell'ottocento, letteralmente aborrito, perché privo di una sua specifica Heimat; dalla diffusione della moda dello chalet; vista veramente come pochi anni fa si poteva vedere l'International Style; ma anche dall'Art Nouveau, mentre un buon apprezzamento è riservato a Ruskin e ai preraffaelliti, letti lucidamente come gotici (il cui spirito, temperato dal meglio della tradizione classica, dovrebbe essere sempre più quello dell'architettura moderna). Lino conclude aprendo la questione della Casa Portoghese – da non confondere con la pericolosissima variante tardo eclettica della casa «all'antica portoghese» -, come ipotesi moderna e nazionale per l'architettura. [...]

Hermann Muthesius pubblica il suo *Das Englische Haus* a Berlino, in tre volumi successivi, a partire dal 1904, dopo il suo settennale soggiorno londinese in qualità di *attaché* tecnico presso l'ambasciata tedesca. L'opera va presto esaurita, e quattro anni dopo viene ristampata, a testimonianza di un successo editoriale e di una diffusione non molto consueta in questi casi e in quegli anni. [...]

Muthesius, che ora è presente nella letteratura critica e nella storia dell'architettura moderna quasi solamente per quanto riguarda il suo ruolo nel Deutscher Werkbund [...] era nato nel 1861. Il padre era maestro muratore; dal parroco, mentre faceva le scuole elementari, imparò il latino e il francese. Prima delle superiori per due anni e mezzo lavorò col padre imparandone il mestiere, ed anche rudimenti tecniche costruttive e disegno. Poi studi ginnasiali e due anni di filosofia, servizio militare e studi di architettura alla Königliche Technische Hochschule di Berlino. Capo cantiere nel 1887, lavora per Ende & Bockmann a Tokio, dove già costruisce qualcosa per conto suo. Al ritorno esame di stato con lode in architettura, nel 1893. Vari incarichi tecnici nei ministeri prussiani; borsa per viaggio di studio in Italia. Poi il famoso incarico di consigliere tecnico presso l'ambasciata di Londra. Al ritorno, casa per l'ex-ministro von Seefeld, nel 1904. Poi le case von Schucken, Bernhardt, e così via; la propria, progettata nel 1906 e realizzata a Berlino-Nikolassee tre anni dopo. Decine di progetti, fino alla morte improvvisa (per un incidente) nel 1927: quasi tutti realizzati. Moltissimo, specie se si fanno confronti con altri protagonisti di quel periodo: si può pensare, per esempio, [Hans] Poelzig. Continuò ad essere alto funzionario ministeriale, con un privilegio rarissimo: a metà tempo; nei pomeriggi condu-

ceva il suo atelier privato. Svolse una intensissima attività pubblicistica, teorica di polemista. Scrisse molti libri, oltre a quello già citato, e decine di saggi e articoli. Fu tra i fondatori del Deutscher Werkbund, nel 1907. Suonava il piano e l'organo, piuttosto bene, dicono. Si occupava e scriveva di letteratura, musica e moda. Eppure rimane uno di quegli autori, come dice [Alberto] Arbasino, riveriti e dei quali si conoscono l'importanza e la problematica; ma chissà perché non si trova mai il tempo di leggerli (questo vale in special modo per il suo lavoro di architetto progettista).

Das Englische Haus non va presa come una storia generale della casa inglese (mostrerebbe inevitabilmente presto la corda tardo-positivista), ma come personale trattato, o anche come manuale inerente la progettazione e la costruzione di architetture. L'opera ha un carattere piuttosto sistematico e si divide in tre parti.

Nella prima, dopo un inquadramento generale del rapporto tra abitazione cultura inglese, si analizza la genesi e lo sviluppo della «moderna casa inglese». Partendo dai pionieri, anche in campo letterario e più generalmente artistico (preraffaelliti, Ruskin, Morris, [Edward] Burne- Jones, le scuole di South Kensington), Muthesius individua tre grandi informatori dell'architettura domestica: Philip Webb, Eden Nesfield e Norman Shaw (di quest'ultimo però viene criticata una certa propensione a ritorni storicistici). Puntualizzando le differenze, basilari, fra classicismo e modalità di costruzione «vernacolare», queste ultime vengono assunte come punto di partenza per lo sviluppo dei moderni edifici per abitazione, «liberati dagli stili storici». [...] In seguito Muthesius passa a considerare la generazione più giovane, passandola al vaglio in primo luogo della massima reticenza formale e della rigorosa semplicità (Lethaby, Newton); in secondo luogo dell'aderenza alla nuova concezione della casa e del suo contenuto come unica entità [...]. Di tutti gli architetti presi in considerazione vengono analizzate diverse costruzioni, riportando per ciascuna piante accurate, attente e minute indicazioni delle destinazioni d'uso dei singoli locali, fotografie degli esterni e degli interni, disegni, notizie sulle modalità costruttive e sull'uso dei materiali.

Nella seconda parte Muthesius affronta in modo sistematico la questione dell'organizzazione distributiva e della costruzione. Inizialmente, con intenti di inquadramento, vengono descritte una serie di «determinanti», e cioè le influenze geografiche e geologiche, le caratteristiche dell'organizzazione sociale, le leggi e le consuetudini concernenti la «proprietà in affitto», la legislazione che ora chiameremmo urbanistica, i regolamenti e le prescrizioni edilizie, ecc. La trattazione è suddivisa in grandi case di campagna; dintorni della casa; piccole case di campagna; dimore urbane. Per quanto riguarda le prime, ne viene effettuata una scomposizione in tre parti: quella residenziale vera propria; le zone di servizio; le dipendenze. Si inizia con l'individuazione dell'elemento «ultimo» del-

4. H. Muthesius, *Das englische Haus. Entwicklung, Bedingungen, Anlage, Aufbau, Einrichtung und Innenraum*, E. Wasmuth, Berlin 1904. Il volume presenta un'analisi della casa inglese e dei suoi principi funzionali, distributivi e tipologici. Il libro, destinato a esercitare un'enorme influenza in Germania e in Europa, presenta il modello domestico britannico come esempio di coerenza tra forma, uso e tradizione costruttiva, in contrasto con la decoratività e l'eclettismo allora dominanti nel mondo tedesco.

5. N. Pevsner, *Pioneers of Modern Design*, Faber and Faber, London 1936.

6. Raul Lino (Lisbona 1879-1974) stato uno dei protagonisti della cultura architettonica portoghese del Novecento. Si forma in Germania e Inghilterra prima di affermarsi in Portogallo dove sviluppa una visione progettuale che unisce modernità e tradizione, ponendo al centro il rapporto tra architettura, paesaggio e identità locale.

7. R. Lino, *A Nossa Casa. Apontamentos sobre o bom gosto na construção das casas simples*, Edição da Atlantida, Lisboa 1918. Questo piccolo volume propone un modello di abitazione portoghese fondato su una concezione armonica dell'abitare quotidiano, sull'adeguatezza al clima e ai materiali locali.

8. Id., *A casa portuguesa*, Impresa Nacional, Lisboa 1929.

9. Id., *Casas portuguesas*, Edição de Valentim de Carvalho, Lisboa 1933.

la casa: la stanza. Di essa vengono trattati alcuni fondamentali caratteri: specialmente l'isolamento (*privacy*), ottenuto con opportuni accorgimenti e disposizioni (per esempio quella delle porte interne, con i differenti sensi di apertura, e così via). La parte residenziale ha camere per il soggiorno, camere per dormire, camere per i bambini. Fra le prime, importantissima la «drawing-room» (che non ha esatti equivalenti nell'Europa continentale, è un po' un salone, un soggiorno, l'uso è diverso, è continuo e differenziato). Se ne analizzano le modalità di progettazione più opportune, i rapporti fra i principali elementi (camino, finestre, porte). C'è poi la camera da pranzo (dining-room), altro pilastro del sistema distributivo, o, meglio, compositivo. Altri locali, da prevedere o meno seconde le dimensioni della casa, sono la libreria, che è anche smoking-room o *Herrenzimmer*, ma non studio, ufficio, che è sempre fuori, altrove; la morning-room e la breakfast-room, per un uso più casalingo, la mattina; la dining/sitting-room, con opportuno angolo del camino (ingle-nook); la camera del biliardo, che può anche stare nella hall; la serra; la galleria dei quadri. La hall ha importanza centrale, come elemento di connessione delle varie stanze; può contenere anche altre funzioni, e comunque con la sua organizzazione e disposizione tende a eliminare molti spazi accessori, corridoi, disimpegni, ecc. Muthesius analizza poi le camere da letto, dando prescrizioni relative alla disposizione degli elementi dell'arredo, ai servizi; molto importante la parte destinata agli ospiti, per la quale vengono indicati vari gradi di ampiezza. Infine, le camere per i bambini, analogamente analizzate per estrarne le «necessità» compositive. Nella trattazione degli spazi di servizio viene adottato lo stesso procedimento; cominciano qui anche a comparire disegni dettagliatissimi relativi a oggetti e dispositivi, quali fornelli a gas, dispense, lavelli in porcellana, e così via, che poi verranno ripresi nella straordinaria rassegna di oggetti d'uso contenuta nell'ultima parte dell'opera. Vi sono anche descrizioni puntuali di materiali e modalità costruttive.

La terza parte di *Das Englische Haus* riguarda l'interno della casa. Seguendo un procedimento parallelo a quello già applicato, Muthesius inizialmente individua alcuni precedenti, o punti di partenza: W. Morris, Pugin, E[dward] W[illiam] Godwin, A. Stevens. La trattazione in seguito presenta le abituali caratteristiche sistematicità. L'interno viene suddiviso e studiato, si potrebbe dire, seguendo i suoi componenti: la parete, il soffitto, il pavimento; le aperture nei muri: il camino, le porte e le finestre. Per ognuno di essi viene svolto un esame accurato delle posizioni più opportune, dei rapporti reciproci, delle tecnologie appropriate, delle caratteristiche costruttive, e così via. Vengono descritti ampiamente esempi, fornendo documentazione fotografica anche di dettagli, e disegni. Infine Muthesius si occupa degli arredi, degli oggetti e degli accessori relativi ad ogni stanza, considerata come unità¹⁰.

L'indagine diventa, se possibile, ancora più minuziosa, e Muthesius sembra affascinato dalla «naturale» esattezza dei dispositivi, che sono oggetti semplici per funzioni complesse: ecco tavoli e tavolini che si allungano, che si ripiegano, del tutto o in parte; librerie girevoli, poggiatesta per lettura, lampade regolabili da biliardo; docce isolabili a tendina, con o senza vasca, essicatori per asciugamani, portasapone per vasche da bagno a scomparti differenziati.

Che tutto questo immenso sforzo analitico e descrittivo non derivi da mero furore classificatorio è assolutamente evidente; come certo l'intenzione di Muthesius non è soltanto quella di porre rimedio ad una lacuna (l'assenza di letteratura minimamente soddisfacente sulle vicende della «casa inglese») che già Lethaby stesso non aveva mancato di far notare. Il senso dell'operazione è perciò senz'altro quello, già accennato, di costruire per questa via una specie di trattato, sotto spoglie affatto nuove e interamente anticlassiche, ed anche un manuale utile a trovare nuove direzioni per gli architetti europei della modernità. Va da sé che questo è anche un modo – e che modo – di comunicare e trasmettere una propria personale poetica dell'architettura. La presa d'atto, la registrazione e la rilevazione della forma fisica precisa e concretissima di ogni elemento costruttivo e costitutivo elimina già da sé ogni possibile rischio di rigidità da caratteri distributivi – che invece ricorre frequentemente nella manualistica continentale, fino ai giorni nostri -, costituendo invece un sistema molto ricco e aperto di procedure compositive, che si potrebbe definire «per parti». Un dispositivo originale e molto britannico, che non ha nulla da spartire con la volgare empiria, e riuscirà in seguito ad informare poetiche anche molto diverse. [...]

Se le cose stanno così, il funzionalismo, come pevnse-rianamente diceva Posener, potrebbe davvero essere nato in Inghilterra: ma di che razza di funzionalismo si tratta? La «casa inglese» rimane, a questo proposito, il nodo centrale e, a dispetto della grande impresa di Muthesius, quasi del tutto inesplorato (restituito soltanto in caricatura: la privacy non è un problema di distribuzione, è un fatto piuttosto mentale, culturale).

Pur essendo abbastanza diversa la situazione sociale di riferimento, quella del Portogallo di allora rispetto ad altri paesi del continente (anche se queste cose non sono mai esaurivamente importanti nell'architettura), in Raul Lino ci sono tracce di molti dei termini ideologici fondamentali che in quegli anni affioravano qua e là nelle principali culture architettoniche europee. [...] Per Lino invece in fondo si tratta soltanto della ricerca di una grammatica e di una sintassi ragionevoli e riconoscibili, in grado di garantire una convivenza architettonica civile e accettabile [...].

A Raul Lino riesce abbastanza bene quello che Hermann Muthesius non ha mai raggiunto attraverso i suoi progetti e le

architetture costruite: trasferire nell'Europa continentale e su piccola scala la raffinatezza ineguagliata di quella speciale *Wohnkultur* maturata in Inghilterra attraverso la vicenda della casa di campagna nel diciannovesimo secolo. Attanagliato da un insieme non risolubile di istanze contraddittorie (e di situazioni concrete difficili), Muthesius non riuscirà mai a trascrivere in disposizioni architettoniche del tutto convincenti i modelli inglesi così amati e studiati (parliamo qui soltanto ormai dell'architettura e non delle ipotesi sociali di riferimento): specialmente quando non si tratta di dimore per l'alta borghesia ma di insediamenti popolari. [...]

Rimangono, fra Muthesius e Lino, altre notevoli analogie [...]. Per entrambi, in qualche modo, l'idea di stretta derivazione Arts and Crafts della «strictly artistic unity of the interior»: alla quale va senz'altro aggiunta quella della coerenza culturale degli esterni, fra di loro e con l'ambiente – per Muthesius dimostrativamente anticlassiche (sempre: almeno nelle intenzioni) e cariche di intenti etici; per Lino «tranquillamente pedagogiche», connesse piuttosto al perseguimento di una dolcezza della vita, fatta di riparo, accoglienza, ospitalità, privacy; self-respect e self-control. Per tutti e due poi soprattutto l'aver scritto in forme letterarie diverse, e a parte Le Corbusier, gli ultimi veri libri di composizione architettonica.

Raul Lino avrà letto *Das Englische Haus*? Chi lo sa. Certo è molto probabile. Ciò che lì viene fatto sulla casa inglese, la ricerca paziente degli elementi ultimi della composizione, le «parti» semplici e perfettamente funzionali all'uso non solamente fisico, da ricomporre in sequenze complesse, meccanismi architettonici come dimore efficienti e piacevoli su cui ragionare per trarne indicazioni utili nel continente, in Germania, qui si svolge come trattazione diretta degli elementi fondamentali ricorrenti della «casa portoghese», sotto il profilo distributivo, tecnologico, compositivo. Naturalmente questo è un punto delicato, e non è il caso di sottovalutarlo. Come ci si può riferire ad una «casa portoghese», addirittura postulandola, se non è affatto provato che sia mai esistita? Muthesius si era riferito non certo a modelli astorici, ma ad un periodo circoscritto e precisissimo, scelto appositamente anche in termini di formazione sociale e di valori corrispondenti; per rivolgersi ad un pubblico altrettanto ben definito, la borghesia industriale berlinese proprio negli anni prima della guerra mondiale. La differenza non è da poco: malgrado il sostanziale fallimento, anche in termini architettonici, non si può non riconoscere il valore e il rigore del tentativo. Il caso di Lino però è completamente diverso: si trattava per lui di formulare una ipotesi da esprimersi in termini di vere di proprie architetture, progettate e possibilmente realizzate, in cui gli stessi termini della loro Wohnkultur erano a loro volta elemento da progettare, magari sulla base di frammenti formali o sociali, sempre però fortemente segnati dall'interpretazione di una propria forte inten-

zionalità poetica personale. In primo luogo architettura, perciò, fuori dalla trappola degli stili storici; i valori sociali connessi sono sempre quelli direttamente riferiti all'abitare.

Al confronto di quella di Muthesius, l'operazione di Lino appare molto più «leggera», non priva di parecchi degli aspetti interessanti che a questo termine vengono attribuiti dalla cultura contemporanca. Nulla di più lontano comunque dagli apparati pesanti delle campagne classificatorie del tardo positivismo. Eppure nella seconda metà degli anni sessanta, per l'impulso di Francisco Keil do Amaral, viene lanciata e condotta una grande campagna di ricerca sull'architettura popolare portoghese, che sfocia, nel 1961, nella pubblicazione di una grande opera intitolata, appunto, *Arquitectura popular em Portugal*¹¹.

Oltre agli scopi documentari (per questi ultimi l'opera rimane a tutt'oggi unica perciò insuperata), l'obiettivo centrale, perfettamente evidente e ovviamente raggiunto [...], ma dichiarato soltanto vent'anni dopo nella prefazione alla seconda edizione, era appunto quello di dimostrare, una volta per tutte e «scientificamente», che non esiste una architettura, una «casa portoghese», ma, com'è logico, molte e differenti forme e usanze costruttive. [...]

Una volta chiarito che Raul Lino è sincrono con gli standards più elevati della migliore cultura europea della sua epoca; non dispiega la medesima *envergure* politico-sociale e disciplinare di Muthesius; padroneggia con consapevolezza leggera e discreta i toni difficili insieme dell'architettura e dell'arte di vivere; si sottrae ai gravami dell'ideologia, ai suoi tempi come adesso ingombranti e abbastanza sterili; è estraneo alle suggestioni diafane e ambigue di ideologie domestiche di sapore heideggeriano, pur abbracciando in linea di massima l'ipotesi della nazionalità dello stile in un momento in cui essa era piuttosto discutibile; una volta chiarito tutto questo, come sempre più è il caso di fare in questi ultimi tempi, ci si potrà dedicare alla rilettura di *A nossa casa* ricavandone un grande piacere.

Oltre che di un libro di, e sulla, composizione architettonica, si tratta di un vero e proprio manifesto, o meglio dell'espressione in termini garbati di una poetica personale e originale (che comprende anche i valori preziosi della convivenza civile). [...] Lino è un grande narratore di case; e le sue case sono a loro volta racconti. Emerge anche abbastanza compiutamente una idea della composizione come plot, come trama: sulla quale poi il buon gusto e la cultura (e l'intelletto) suggeriranno per gli infiniti svolgimenti possibili altrettante gamme di toni sempre garbati e smorzati. [...]

La casa è dunque, in larga misura, racconto. Nel suo modo un po' rigido Muthesius vuol dire anche questo affermando che la casa è «lo specchio della cultura personale di coloro che in essa vivono»; Lino dice più o meno la stessa cosa, evitando

10. Adriano Cornoldi dedica alla casa inglese uno specifico itinerario per definire la «casa appartata»: «già all'interno di una stessa stanza si realizza il senso moderno dell'appartarsi (da cui il termine *appartamento*), che sta nella presenza di individualità e relazione degli spazi, i quali garantiscono infatti nello stesso tempo la riservatezza e la misurata interazione» A. Cornoldi, *Architettura dei luoghi domestici. Il progetto del comfort*, Jaca Book, Milano 1994, p. 73.

11. Sindicato Nacional dos Arquitectos, *Arquitectura Popular em Portugal*, Sindicato Nacional dos Arquitectos, Lisboa 1961. [MB]

però di appiattirla eccessivamente sul lato degli utenti soltanto, e così riprende la grande questione aperta e per sua natura non chiudibile dell’architettura come autobiografia. [...]

Con molto understatement Lino racconta l’importanza della pianta da disegnarsi prima di ogni altra cosa e con gran rispetto del sito; il peso da dare ai vari locali, come nelle case inglesi strettamente connesso all’uso e a chi vi abita. Le dimore, la cui scala non sarà mai smisurata, anche con grandi terreni a disposizione, avranno stanze ricorrenti. La «sala (o casa) de estar», un po’ il centro dei valori domestici, del riparo, dello stare insieme, dell’ospitalità, anche del dedicarsi a sé; la «sala de jantar», che potrebbe anche essere ridotta o addirittura scomparire a favore di una maggiore ricchezza e articolazione della prima; l’atrio, che svolge funzioni paragonabili a quelle della hall nelle case inglesi, di semplificazione distributiva, di eliminazione di corridoi e spazi morti, che nelle abitazioni modeste potrebbe persino svolgere il ruolo di sala de estar; e che comunque finisce con l’avere una certa ricchezza spaziale, confluendovi anche scale per i piani superiori e vari mezzi livelli, («l’effetto delizioso di stare dentro una grande arca», proprio della hall, dice Lino, dovrebbe qui tramutarsi in una impressione di raccoglimento e frescura», come da patio claustrale). Dal fuori al dentro e viceversa il passaggio deve essere risolto per mezzo di un dispositivo abbastanza complesso di successive mediazioni: prima di quest’atrio ci sarà comunque un piccolo vestibolo, e prima ancora della porta di ingresso uno spazio protetto, un alpendre – un momento di transizione, l’annuncio del riparo, già un primo riparo. Tutto questo, sovente, avviene anche introducendo fra i vari episodi dei cambiamenti di direzione, dando imprevedibilità a spazi magari molto piccoli, che diventano in questo modo ricchissimi. Si tratta di una configurazione architettonica del tutto originale e felice nella quale Lino dà sovente il meglio di sé: può valere, per tutte, la sua Casa do Cipreste.

Un altro elemento importantissimo è di nuovo un alpendre, questa volta di dimensioni paragonabili a quelle di una stanza, anzi, una vera e propria stanza loggiata, aperta e coperta solitamente da un tetto a falde. Si tratta di un prolungamento esterno dello spazio interno e privato, come se la sala, o casa, de estar trovasse il bisogno, da luogo intimo di vita, di riaprire un varco, lanciare un ponte, verso la natura esterna, per potere con essa intrattenere rapporti nuovi, sempre sotto il segno dell’intimità domestica. Si tratta di una funzione che Lino considera fondamentale per trovare i luoghi architettonici di quell’arte del vivere equilibrata e ricca così tanto amata; e i consigli e le indicazioni si fanno minuti dettagliatissimi.

[...] La spiacevolezza dei corridoi lunghi e stretti e la dolcezza dei ripari; l’importanza delle proporzioni reciproche dei vari elementi dei prospetti esterni e anche interni; la bellezza delle intonacature con la calce colorata, i diversi bianchi, il

rosa, il sangue di bue, il verdolino, il diverso colore che debbono avere serramenti e persiane; i differenti criteri da seguire in campagna e in città. (A seconda delle regioni, dice Lino, si costruirà seguendo le consuetudini locali, anche compositive). L’importanza dei tetti nella composizione, gli effetti ottenibili con le varie tegole, coppi, marsigliesi, portoghesi; l’uso improprio delle falde sporgenti. E ancora: le proporzioni delle porte d’ingresso e anche interne; quelle delle finestre e la loro disposizione nei muri. La misura delle cose.

L’architettura degli interni; il ruolo dei locali di servizio e degli elementi di collegamento. La ventilazione della cucina, le scale di dimensioni contenute, la possibile dolcezza della stanza da bagno, gli impianti tecnici ben distribuiti e di facile manutenzione. Una pianta irregolare può molte volte favorire una buona disposizione della casa, dice Raul Lino, non c’è nessun bisogno di assoggettarsi all’«eterno quadrilatero rettangolare» (ecco di nuovo una versione della composizione «per parti»).

E così via, per altre pagine dedicate alle tecniche costruttive e alla bellezza e utilità dei muri spessi; alle finiture degli interni, pavimenti, pareti, soffitti, serramenti. Valore e incanto delle piccole variazioni di tono all’interno dello stesso materiale. Un piccolo giardino o almeno molti luoghi per le piante. Dopo tutto, dice Lino, l’architettura è un indice di civiltà. Difficile dargli torto.

[Maurizio Vogliazzo, Due ipotesi minoritarie nell’architettura del Novecento. «A Nossa Casa» de Raul Lino e «Das Englische Haus» di Herman Muthesius, in «Estudos Italianos em Portugal», n. 51, Instituto Italiano de Cultura em Portugal, Lisboa 1988, pp. 15-34]

Andrea Branzi

La cultura dell’abitare 1991

Può sembrare strano, ma è da pochissimo tempo che la cultura del progetto si occupa (e si preoccupa) dei problemi della casa. Fino al secolo scorso l’architettura si è impegnata a progettare palazzi, chiese, piazze, monumenti; ma non «la casa dell’uomo», cioè l’abitazione quotidiana. Essa infatti non era considerata parte della cultura ufficiale. La casa era collocata piuttosto all’interno di quella vasta area del mondo reale, che potremmo definire «privato», e che pur appartenendo alla storia, ciononostante è nascosto dietro le pieghe dell’ufficialità di questa.

Il costruire case, più che progettarle, è stato per tremila anni una attività edilizia artigianale, redditizia e importante all’interno delle grandi e delle piccole economie metropolitane, ma esterna ai codici di Vitruvio e del dibattito alto della disciplina architettonica.

E del resto l’imprinting che noi uomini del XX secolo conserviamo, quando pensiamo e sogniamo una casa, è ancora quello legato fortemente ad una memoria ancestrale, di una costruzione preurbana, magari contadina, con quattro finestre e il tetto a capanna, forse di paglia.

Un archetipo che nella realtà non abbiamo mai vissuto, ma che definisce la casa come un prodotto base, esterno ancora alla evoluzione delle forme imposte dalla modernità.

Questo è già un punto di riflessione importante, perché invece è stata proprio la cultura moderna in senso lato, cioè filosofico ed economico, a portare fin dal XIX secolo sul proscenio dei grandi problemi urgenti, quelli del «privato» dell’uomo, cioè la sua anima e la sua casa, come tematiche «profonde», strutturali per la costruzione di una nuova società e di una nuova metropoli industriale¹.

Ma è stata anche la cultura moderna, prima fra tutte le epoche storiche culturali che l’hanno preceduta, a non aver saputo dare una sua casa all’uomo. Nel senso che la modernità gli ha tolto la casa dei suoi avi, ha reciso le sue radici domesti-

che, lo ha gettato dentro a una metropoli artificiale dai grandi orizzonti politici e sociali, ma non ha saputo ricostruire per lui, né quella capanna perduta, né un nuovo tetto.

È questo uno degli aspetti tragici della vicenda umana della modernità; ma è anche una delle conquiste nuove che l’attuale cultura del progetto sta cominciando a teorizzare: ricostruire la casa dell’uomo dentro all’universo artificiale che lo circonda, rendere di nuovo abitabile il mondo.

Oggi progettare la casa dell’uomo vuol dire combinare insieme nomadismo, flussi ininterrotti di informazioni, relazioni metropolitane e insieme il valore affettivo di un luogo, il silenzio e l’intimità². Vuol dire progettare oggetti capaci di creare con il proprio utente relazioni poetiche. Vuol dire introdurre gli strumenti duri del progetto dentro a un territorio sacro, quello del privato domestico, che per definizione è un luogo «non progettabile», nel senso che la casa è tutto e il contrario di tutto.

Essa è il luogo dell’inconfessabile ed insieme il luogo più ufficiale dell’individuo. Luogo delle memorie e delle tecnologie avanzate. Luogo del privato e del pubblico. Luogo unitario e composito. Luogo dell’etica e del sesso. Luogo difeso e profanato dalle informazioni. Luogo elettivo e di massa.

Ma queste, che sono alcune delle infinite contraddizioni del luogo domestico, sono anche le stesse ragioni che fanno della casa il «luogo» centrale della Seconda Modernità: la sfida da risolvere, il punto centrale per salvare il mondo.

Perché infine di questo si tratta: dare di nuovo una casa all’uomo per salvarlo. Salvarlo dalla pazzia, dalla violenza, dalla solitudine nella quale la rivoluzione industriale l’ha gettato. E occorre fare questo utilizzando appunto la Rivoluzione Industriale. Quella cultura moderna, che l’ha rovinato, è anche l’unica che l’ha salvato.

Sembra un paradosso ma in effetti è così: il design che più di ogni altra disciplina è stato vicino ai suoi segreti domestici, ha usato due terapie opposte. Da una parte ha usato «la

^[1] L’estratto qui pubblicato anticipa alcune riflessioni che Andrea Branzi tocca in tutto il suo percorso di rilettura delle pratiche progettuali, eleggendo il design quale soluzione capace di mediare tra individuo e modernità e di restituire alla casa un ruolo centrale nel processo di civilizzazione contemporaneo. L’interesse per l’autore rispetto alla disciplina del design risiede nel legame che gli oggetti instaurano con la vita e la quotidianità. Quella «casa dell’uomo» invocata sulle pagine della rivista «Domus» da Ernesto Nathan Rogers del 1946 sembra essersi persa, nel corso del tempo, negli sviluppi tecnologici che hanno «interiorizzato la macchina». Le prime riflessioni erano state pubblicate dall’autore nel volume La casa calda. Esperienze del nuove design italiano (Idea Books, Milano 1984).

^[2] 1. Cfr. P. Ariès, G. Duby, Histoire de la vie privée IV. De la Révolution a la Grande Guerre, Editions du Seuil, Paris 1986, 5 voll. (trad. it. La vita privata. L’ottocento, Laterza, Roma-Bari 1988, 5 voll.); D. Baroni, Interni del comfort e della privacy, in «Area», n. 12, 1992, pp. 68-77; M. Ciampi, Forme dell’abitare. Un’analisi sociologica dello spazio borghese, Rubbettino, Soveria Mannelli 2011.

^[3] 2. Branzi in questa affermazione anticipa molti temi sull’abitare che diventeranno centrali nella sua riflessione dall’inizio degli anni duemila. Nel saggio Il mondo cambia, l’autore sottolinea come la città stia attraversando «uno slittamento rispetto agli zoning funzionali sui quali è stata programmata e costruita»: ex fabbriche vengono riconvertite in spazi per la produzione creativa, i magazzini diventano abitazioni e vecchi depositi o garage si trasformano in gallerie d’arte. Allo stesso modo, anche gli ambienti domestici, tradizionalmente organizzati secondo una rigida suddivisione tipologica, evolvono verso configurazioni più fluide e meno definite, in cui le funzioni si intrecciano e gli spazi si contaminano. A. Branzi, Il mondo cambia, in I. Faré, S. Piardi, a cura di, Nuove specie di spazi, Liguori, Napoli 2003, pp. XI-XVI.

crudeltà» (introducendo in casa le tecnologie, i linguaggi civili, i segni e le strutture di un mondo aggressivo), facendogli «interiorizzare la macchina» come una cura omeopatica d'urto, per salvarlo attraverso la modificazione della sua anima più intima e tradizionale. Ha in pratica cercato di adattare il malato alla malattia.

Ma il design ha anche usato una terapia opposta, che è stata quella di «addomesticare» le tecnologie, i nuovi materiali, i segni della meccanica pura, per introdurli nel delicato habitat dell'uomo.

Per questo motivo il design, ben oltre l'architettura, resta il protagonista della Seconda Modernità.

Perché è l'unico ad avere accettato, nell'epoca dei me-gaprogetti umani, la scala apparentemente minore della domesticità, la soglia bassa degli utensili di casa e degli oggetti quotidiani, diventando così l'unico filtro fra l'uomo e l'universo artificiale che lo circonda, l'unica disciplina del progetto che in qualche maniera tocca «il privato» dell'uomo³.

[Andrea Branzi, La cultura dell'abitare, in «Interni Annual Casa», n. 168, 1991, pp. 7-13]

Manolo De Giorgi, Marco Romanelli

Figure dell’abitare

1994

Una storia del quasi-presente, ancor priva della usuale distanza dalle cose di cui tratta, è una storia costruita prevalentemente sul rapporto affettivo tra autore e oggetto della ricerca. Questa storia «immediata» che taglia i tempi tra il fatto, la sua registrazione e la sua razionalizzazione, accusa alcune delle distorsioni soggettive di chi, chiamato a registrare un avvenimento, è anche responsabile della sua produzione.

«Dichiarazione di interni», con i suoi trenta appartamenti italiani scelti per comporre un primo *corpus* omogeneo di «interni di architettura», è una storia ancora in cammino, continuamente in verifica, storia più da progettisti che da storici in senso stretto'.

Le sue scelte e le sue deformazioni sono dettate dalle urgenze di un'operatività immediata che impone a questa *instant history* di rendere espliciti i propri orientamenti in modo che «palesandosi per quello che è, si apra alle strade dell'equità».

1. Parlare di architettura degli interni, ovvero parlare dell'interno come problema di architettura, appare oggi inusuale, persino in un contesto quale quello italiano che tale scala di progetto aveva sommamente privilegiato giungendo a risultati straordinari già con il finire degli anni Cinquanta.

In seguito le teorizzazioni sulla dimensione urbana del progetto, l'incancrenirsi delle ricerche tipologiche, il facile esibizionismo dell'architettura disegnata o delle poetiche post-moderne, hanno fatto perdere di vista a molti questa dimensione «interiore» e in qualche maniera fondativa dell'architettura. Ci si ritrova oggi, sovente, non più capaci di progettare e neppure di leggere un edificio a partire dalla corretta abitabilità dei suoi interni. È invece ancora possibile rintracciare, a nostro avviso, i fondamenti di quel determinante progetto tipologico, centrato appunto sull'abitare, che aveva costruito una tradizione architettonica italiana. Secondo uno schema consueto a una nazione come la nostra ove le storie si costruiscono per successione di eventi, occasioni e personaggi eccezionali

(senza mettere mai in periodo una coscienza latente e diffusa), si può costruire una storia dell'architettura parallela, tangente solo per punti, con quella ufficiale. Una storia costruita da architetti con forti propensioni e capacità per la strutturazione dello spazio interno. Una storia silenziosa e da quegli ineguagliabili criminali apprezzata dalla ricostruzione postbellica per giungere intatta fino a noi, coinvolgendo, a un livello indiscutibilmente alto, le giovani generazioni di progettisti.

2. L'architettura degli interni è stata già nell'immediato dopoguerra precocemente attenta a registrare il problema della lettura del dato storico spostandone il significato dal concetto idealistico di bene culturale a quello moderno e onnicomprensivo di «esistente»², nelle nuove configurazioni di traccia, di indizio, di residuo materico. Il tema della lettura dell'esistente ha in questa maniera scavalcato il rigido dualismo valore-non valore di tipo filologico-stilistico-cronologico aprendo al tema più generale dell'interpretazione. Si è così tracciata la strada per un possibile utilizzo del patrimonio esistente in senso spazial-fisico-antropologico come condizione materiale e presupposto della progettazione. Le letture di Albini e di Scarpa³ in contenitori preesistenti restano quindi di guida ponendosi come saggi di interpretazione storici, validi anche per l'architettura maggiore, più ambiguamente invischiata, per larghi tratti del dopoguerra, nella rete dello storicismo degli «ismi» o paralizzata nelle sue operazioni di lettura dalla poetica della tabula rasa cara a gran parte del Movimento Moderno.

3. È possibile individuare nella successione di questi interni il segnale di una «correzione di tiro» per la disciplina architettonica. Oggi che siamo finalmente capaci di analizzare una storia sostanzialmente costruita «dalla e per la» alta borghesia; scevri da complessi, ma soprattutto lucidi nel riconoscere le ricadute, alle più diverse scale di progetto, di un gran numero delle realizzazioni che segnano tale storia. Ricadute, in realtà, più importanti di quelle provocate da realizzazioni

L'estratto qui presentato costituisce il primo articolo pubblicato sul numero monografico della rivista «Rassegna», diretta da Vittorio Gregotti, dedicato alla presentazione di progetti emblematici e rappresentativi dell'abitare in Italia dalla fine del secondo dopoguerra ai primi anni Novanta. I curatori del numero, Manolo De Giorgi e Marco Romanelli, costruiscono una storia dell'abitare che assume il progetto degli interni come campo autonomo di ricerca. La loro proposta critica si fonda sull'individuazione di alcuni temi ricorrenti e strutturanti, attraverso i quali leggere continuità e discontinuità del progetto domestico italiano: l'interpretazione dell'esistente come pratica progettuale capace di instaurare un dialogo tra permanenze storiche e nuove esigenze abitative; le articolazioni spaziali, intese non solo come organizzazione funzionale ma come costruzione di sequenze; il ruolo della materia e delle superfici, che contribuisce a definire atmosfere, usi e percezioni; il valore degli spazi residuali spesso trasformati in occasioni progettuali; infine, la definizione di un arredo fisso che partecipa attivamente alla costruzione dell'architettura, dissolvendo i confini tra spazio e oggetto. Fondamentali, nella costruzione di questa rilettura critica, risultano anche i saggi presenti nel numero e firmati da Enrico Morteo, Beppe Finessi, Yuri Mastromattei e Stefano Testa. Ciascun contributo concorre a delineare una genealogia del progetto d'interni che mette in luce la dimen-

sione teorica e culturale, evidenziando come l'abitare costituisca un terreno di confronto tra architettura, design, arti applicate e pratiche quotidiane. Le riflessioni teoriche e l'ampio atlante dei casi studio raccolti nel numero monografico di «Rassegna» trovano un ulteriore sviluppo e approfondimento nel catalogo della mostra curata da Beppe Finessi dal titolo *Stanze. Altre filosofie dell'abitare/Rooms. Novel Living Concepts* (XXI Triennale di Milano, 2016) che amplia lo sguardo critico sul tema, rafforzando l'idea dell'interno come spazio di sperimentazione e come luogo in cui si manifesta una specifica visione del progetto di architettura. Cfr. E. Morteo, *L'interno-abitacolo o dello spazio inter-medio*, in «Rassegna», n. 58, 1994, pp. 73-79; B. Finessi, a cura di, *Stanze. Altre filosofie dell'abitare/Rooms. Novel Living Concepts*, XXI Triennale di Milano, Marsilio, Venezia 2016.

1. Gli appartamenti analizzati si estendono su tutto il territorio nazionale nel periodo di riferimento tra il 1947 e il 1993 e sono raggruppati attraverso alcune chiavi interpretative individuate dai due curatori e che contribuiscono a definire «Un lessico per l'architettura degli interni». I casi individuati oscillano tra autori noti come BBPR, Carlo Mollino, Franco Albini, Carlo Scarpa, e altri meno studiati come Cesario Carena e Guido Drocco, Claudio Nardi e Marta Lonzi.

^[1] 3. «Ripartire dalla soglia minima del reale, dal sistema di oggetti e di utensili che stanno attorno all'uomo e che costituiscono il suo più intimo e quasi corporeo habitat. [...] Si tratta di progettare le strutture soft della domesticità metropolitana, i gusci che le contengono, le superfici sensibili che dividono lo spazio, gli odori e i colori dell'ambiente, i segni territoriali» A. Branzi, Cose e case, in Id., Pomeriggi alla media industria. Design e seconda modernità, Idea Books, Milano 1988, p. 32.

^[2] [MB]

apparentemente mirate, demagogicamente paludate sotto intenti educativi o dimostrativi per le classi economicamente più svantaggiate. Oggi, lontani da un simile atteggiamento moralistico e pedagogico, riusciamo finalmente a recuperare una tradizione storiograficamente rifiutata, riconsiderando la paradigmatica e fruttuosa sequenza progettuale dell'appartamento italiano.

4. È quella «dall'interno» una scuola dura, un arduo tirocinio che presuppone una grande capacità di controllo del cantiere, una grande capacità di lavoro alle scale più diverse, dall'1:200 delle configurazioni di insieme all'1:1 dei dettagli. Richiede la volontà e la capacità di intessere un dialogo con i fruitori. Discende da tutto ciò un metodo che adotta come strumento principe la pianta, continuamente verificando in sezione quanto man mano sul piano si va definendo. A prescindere totalmente dal prospetto. Condizione questa che, se nata dalla definizione stessa di una disciplina che lavora all'interno di un contenitore, è divenuta con il passare dei decenni una inconsapevole ancora di salvataggio per le generazioni che si succedono affrontando il tema. Recentemente difesa dalla maniera e dalla scenografizzazione dell'architettura che porta all'unico obiettivo della costruzione di una immagine di facciata. Parallelamente la rapida e diremmo ineluttabile transizione dal progetto al cantiere, che caratterizza il lavoro di interni, ha consentito a questi progettisti di conservare una forte attenzione al fare, alla necessaria verifica e messa in pratica della validità delle idee disegnate. Verifica condotta di concerto al più critico dei giudici, l'abitante di casa. Da un lato quindi straordinaria oscillazione tra la misura in millimetri e la progettazione diretta in cantiere assieme alle maestranze, dall'altro straordinaria oscillazione tra la propria e l'altrui esperienza abitativa. Ma non solo: esiste un ulteriore bilanciamento che, radicalizzando, pone su un fronte la necessità di considerare il lavoro dell'architetto «in interni» come un «lavoro di servizio», denotando quindi la figura del tecnico, sull'altro la possibilità di un intervento totalizzante e la conseguente delineazione di una figura artistica. Posizioni queste che sono state a lungo ritenute come alternative, se non antitetiche come alternativa e sono recentemente però facciamo entrambe contemporaneamente parte di chi si occupi coscientemente di interni. In particolare poi la seconda argomentazione, relativa all'artisticità, porta a evincere un'ulteriore caratteristica distintiva per l'architettura «in interni», ovvero la capacità di gettare un reale ponte tra discipline di progetto e discipline artistiche. Celato comun denominatore è, per chi si muova nei suddetti due ambiti, una maggiore vicinanza alla materia rispetto a chi si interessi viceversa delle scale maggiori di intervento. La materia ha infatti, sia che si risolva nel lavoro sui semilavorati della costruzione e dell'assemblaggio, sia che si completi nell'altrui intervento artistico, una importanza primaria nella dimensione

di interni. In questa accezione, così come in quella fondativa attenzione planimetrica di cui abbiamo detto, il lavoro di interni diviene una scuola notevole e basilare per l'intero spettro d'azione dell'architetto, fornendo sensibilità e conoscenze difficilmente accumulabili altrimenti.

5. L'architettura degli interni acquista in prospettiva futura, e soprattutto nei confronti del design con il quale è stata spesso erroneamente confusa, una importante funzione moralizzatrice. Di fronte al tema dell'eccedente, dello spreco e della proliferazione di oggetti nello spazio domestico in reiterate e a volte sottoutilizzate tipologie di arredo, l'architettura degli interni può proporsi come testa di ponte nel progetto del *dismantling*, rilanciando il tema dell'arredo fisso come attrezzatura per la casa ancor prima che per le persone⁴. Si propone così un ripensamento dell'alloggio in termini di ingombro volumetrico recuperando agli elementi dell'architettura degli interni una moderna-antica centralità (utente che si adatta all'involucro, alla nicchia). In tale logica, un ulteriore portato dell'architettura degli interni è dato rispetto al mondo della produzione di arredo. Gli interni qui presentati sono stati infatti matrice e verifica per un gran numero di arredi che dalla singolarità di quei luoghi sono poi passati allo spazio senza confini della produzione di serie.

6. L'architettura degli interni italiani, anche nella condizione particolare e affatto «sperimentale» che l'ha spesso associata a «opera d'arte» o relegata alla sfera del «fuori serie», ha provocato una produzione di ricaduta sul tema dell'abitazione tale che, per quanto non abbia fatto la storia dell'architettura, ha reso molto tipologicamente coerente e riconoscibile in prospettiva allo sguardo retrospettivo un modello che, nella sua ricorrenza, si qualifica come «luogo» dell'interiorità oggettivata e, quindi, come progetto molto chiaro e molto specifico. Un progetto evidentemente allestitivo, e tuttavia capace di comportamenti allegorici e di cultura dell'integrazione, che nella sua specificità non è riconducibile a nessuno dei modelli tipologici elaborati per l'architettura residenziale.

 [Manolo De Giorgi, Marco Romanelli, a cura di, *Figure dell'abitare, in Dichiarazione di interni: Appartamenti italiani 1947-1993*, «Rassegna», n. 58, 1994, pp. 4-7]

2. L'ampliamento interpretativo dei due curatori in relazione al tema del riuso non solo come restituzione filologica ma come «presupposto alla progettazione» anticipa lo sviluppo contemporaneo dell'«adaptive reuse» o riuso adattivo che trova riscontro in ambito europeo non solo attraverso lo sviluppo di una letteratura scientifica di riferimento ma anche di numerosi casi progettuali. Cfr. G. Brooker, S. Stone, *Re-readings. Interior Architecture and the Design Principles of Remodeling existing buildings*, Riba Publishing, London 2004; G. Brooker, *Adaptation. Strategies for Interior Architecture and Design*, Bloomsbury, New York 2016; B. Plevoets, K. Van Cleempoel, *Adaptive Reuse of the Built Heritage. Concept and Cases of an Emerging Discipline*, Routledge, Taylor & Francis, New York 2019. Per un approfondimento sul tema dell'intervento sull'esistente in relazione al progetto d'interni in Italia: I. Forino, *Italian Interior Reuse. A Dialogue with the Past*, in C. Ebert, a cura di, *Theorising Interior Architecture and Design. Identity, Practices, Education, and Beyond*, Routledge, London-New York 2025, pp. 91-101.

3. Qui i riferimenti fondamentali riguardano i progetti domestici di Franco Albini (1905-1977) per Casa Albini (Milano, 1940), Casa Mercenaro in Palazzo Rosso (Genova 1954) e di Carlo Scarpa (1906-1978) per Casa studio Scatturin (Venezia, 1961-63), Casa Gallo (Vicenza, 1962-65), Casa Balboni (Venezia, 1964).

4. L'importanza dell'attrezzatura fissa nel progetto d'interni è stata affrontata da G. Ottolini, V. De Prizio, *La casa attrezzata. Qualità dell'abitare e rapporti di integrazione fra arredamento e architettura*, Liguori, Napoli 1990; I. Forino, *L'interno nell'interno. Una fenomenologia dell'arredamento*, Alinea, Firenze 2001. [MB]

Agostino Bossi

Accogliere raccogliersi

1999

Il discorso circa l'accoglienza, per natura stessa del concetto, rimanda all'interiorità dello spazio costruito, all'interno architettonico, nella sua qualità percettiva concernente quegli oggetti ideali della mente, le essenze, non direttamente dipendenti dall'esperienza sensibile. In quanto tale l'accoglienza si pone come la finalità «oicologica» del progetto, il termine di riferimento ideale del processo configurativo dell'architettura. Interrogarsi dunque sul senso dell'accoglienza, approfondire la speculazione intorno a questo tema, significa sostanziare la ricerca progettuale di consapevolezza critica, liberandola dalle suggestioni velleitarie, dall'arbitrarietà del gesto estemporaneo e inconcludente.

Nella semantica del termine non è improprio rilevare l'idea del prendersi cura, del disporsi con gioia e dedizione all'avvento dell'altro nello spazio e nella stessa vicenda esistenziale dell'io, dell'adoperarsi fattivamente affinché chi sopraggiunge in un luogo percepisca il mondo attorno a sé come il proprio mondo. Nell'accoglienza si realizza il miracolo per il quale chi è accolto avverte che la sua venuta era l'evento auspicato e che ogni cosa era stata predisposta a un abbraccio sincero. L'accoglienza di per sé stessa allude ad una modalità del relazionarsi diversa da quella implicata nei concetti apparentemente affini dell'ospitare e del ricevere.

Nella ospitalità, per quanto confortevole sia la condizione ambientale e psicologica, per quanto l'ospite sia messo a suo agio, rimane per lui il destino effimero di chi entra per uscire e la sua *in*-stanza è lo stare dentro di chi è costitutivamente fuori. L'agire dell'accoglienza è più impegnativo dell'esercizio dell'ospitalità perché coinvolge l'esistente in maniera piena e radicale, coinvolgendone l'interiorità e l'essenza dei sentimenti. L'ospitalità invece prescinde da un siffatto coinvolgimento e può pienamente realizzarsi senza impegnare il nucleo profondo delle motivazioni relazionali.

L'estratto qui presentato è pubblicato nel volume *Accogliere raccogliersi. L'interno domestico fra partecipazione ed esclusività* (Giannini, Napoli 1999) che affronta il tema dell'internità dello spazio domestico collocandolo entro una riflessione più ampia sul significato dell'abitare come esperienza esistenziale e relazionale. Al centro del discorso si colloca la nozione di «qualità oikologica» dell'architettura, intesa come capacità dello spazio abitato di farsi luogo significativo per il soggetto che lo vive. In questa prospettiva, l'interno domestico è uno spazio che si manifesta nell'atto stesso dell'abitare attraverso una gestualità quotidiana capace di produrre relazioni. Accogliere e raccogliersi, termini che strutturano l'intero volume, vengono letti come polarità complementari. Il saggio di Agostino Bossi, che costituisce uno dei nuclei teorici del volume, chiarisce come l'accoglienza non possa essere ridotta a una condizione funzionale ma debba essere intesa come azione che si svolge nel tempo e che coinvolge il corpo, i comportamenti, le modalità di attraversamento e di sosta. L'interno domestico diviene così il luogo in cui si costruisce una soglia continua tra interno ed esterno, capace di mediare tra la dimensione pubblica e quella privata. Cfr. A. Bossi, P. Cecere, *L'intangibile nell'architettura. La vocazione oikologica e il carattere cosmotopico dell'interno architettonico*, Clean Edizioni, Napoli 2023.

Nell'ospitalità c'è la disponibilità a concedere l'uso del proprio spazio, del proprio habitat; nell'accogliere invece si manifesta l'intenzione di adottare l'altro e di promuoverne lo sviluppo con cura premurosa. L'ospitalità si consuma nel presente e si proietta nel futuro nella misura in cui avverte la conclusione della vicenda relazionale a cui essa mette capo. L'accoglienza vive il presente come cominciamento ed è tutta protesa alla costruzione: essa ha a cuore il destino dell'altro senza un limite temporale preventivo.

Pertanto non si risolve in un semplice ospitare, né tantomeno un ricevere; non può bastare per esso, l'accogliere, il darsi di dispositivi strumentali e funzionali finalizzati al conforto. L'accoglienza mette in gioco fattori che trascendono gli aspetti meramente biologici e funzionali, esigendo l'intervento di sentimenti e valori la cui formazione non può essere esclusivamente affidata all'aggregazione di cose, strumenti, attrezzature per vivere. Da ciò si misura in maniera ancor più netta la distanza profonda che separa questo concetto da quelli del «ricevere» e del «contenere», nei quali non c'è traccia della ricchezza semantico-qualitativa insita nel primo, risolvendosi tutto in un mero concorso di elementi funzionali e quantitativi.

Ricco di conseguenze risulta, pertanto, il riferimento del concetto dell'accoglienza alla qualità dei luoghi architettonici¹. Prima però di addentrarmi in questo territorio ricco e complesso, dove peraltro diventa fondamentale il riferimento alla storia dell'architettura e a quella della cultura dell'abitare, nella sua vicenda antica e in quella recente della modernità, intendo prendere in esame il correlato concettuale dell'accoglienza: il raccogliersi². Anche in questo caso si tratta innanzitutto di cercare di chiarire la valenza semantica del termine, per poi vedere in che relazione esso si pone con il concetto sopra analizzato dell'accoglienza; infine di mettere a fuoco i risvolti concreti che esso può avere nello specifico della ricerca architettonica.

1. Una prima tassonomia di «temi spaziali» in cui sono inclusi anche i luoghi dell'«accogliere o dell'incontrarsi» e del «raccogliersi» sono definiti da Adriano Cornoldi nel volume *Architettura dei luoghi domestici. Il progetto del comfort* (Jaca Book, Milano 1994, pp. 31-32), come parti della lettura di una sequenza di spazi che conformano lo spazio abitativo e che si modificano in relazione alle diverse aree geografiche. Cornoldi identifica nei luoghi dell'incontro l'essenza dell'accoglienza come nel caso della casa romana con la sua sequenza di spazi o nella cucina. Nel saggio di Agostino Bossi l'accogliere è assunto quale principio fondativo dell'abitare, non come uno dei momenti che caratterizzano differenti «luoghi significanti» quanto in tutti quegli spazi che collegano l'interno e l'esterno non solo da un punto di vista della conformazione spaziale ma relazionale e percettivo.

2. Cfr. G. Bachelard, *La poétique de l'espace*, Presses Universitaire de France, Paris 1957 (trad. it. *La poetica dello spazio*, Edizioni Dedalo, Bari 1975); E. Lévinas, *Totalité at infini*, Martinus Nijhoff, Den Haag 1971 (trad. it. *Totalità e infinito. Saggio sull'esteriorità*, Jaca Book, Milano 1977).

Due sono i fondamentali nuclei di significato a cui si rimanda la parola. In primo luogo essa fa allusione a una sorta di ricomposizione in unità di una realtà smembrata, *disiecta membris*. Contemporaneamente, chiama in causa anche volontà della coscienza che tenta di ripristinare la totalità del proprio essere sottraendosi alla dispersione e alla distrazione del proprio sé. Il raccoglimento è dunque il momento del ritorno dell'io alla propria natura unitaria, dettato dal bisogno di riappropriarsi del sé nella sua interezza e dalla necessità di dialogare nel silenzio della propria interiorità.

Lo stare raccolti si contrappone quindi a quella modalità dell'esistere quotidiano in cui la totalità dell'io si smembra, perde di consapevolezza e rinuncia a stabilire un rapporto cosciente con il mondo.

Ciò non significa tuttavia, come si è portati immediatamente a credere, che le dimensioni coesistenziali del raccoglimento coincidano con quelle della separazione e dell'isolamento; al contrario, quando si raccoglie, l'io riesce ad essere pienamente presente nel mondo e veramente in grado di dialogare anche con la realtà a lui esterna. Il raccogliersi non è un negarsi al mondo, un appartarsi, ma piuttosto un accogliere al suo interno il mondo, un instaurare un dialogo con esso e con sé stesso. Ciò che viene esperito come fattore impediante non sono le voci ed i suoni del mondo, ma il chiasso e la volgare rumorosità che si generano nel mondo.

La conclusione di questo discorrere è che l'esperienza del raccogliersi in definitiva coincide con quella dell'accogliere, cioè dell'accogliere sé stessi ed il mondo nella maniera più intensa e significativa. Analizziamo ora nel dettaglio quali sono gli ambiti in cui riconoscere le specificità di ordine spaziale relative all'accogliere e al raccogliersi, cercando di individuare la conformazione, oltre che la disposizione e la successione rispetto alle altre parti del costruito, dei luoghi dove queste categorie vengono poste in essere.

L'atto dell'accogliere si manifesta principalmente, anche tenendo conto di una precisa successione temporale delle attività, in quei punti dello spazio architettonico in cui vengono messi in relazione l'interno con l'esterno; non solo dal punto di vista fisico, ma anche relativamente alla costruzione di categorie percettive e comportamentali che mediano il passaggio dalle attività proprie dell'esterno a quelle caratterizzanti le funzioni interiori.

Tali funzioni sono quelle che realizzano il rapporto sensibile che si instaura tra colui che viene accolto – l'ospite, o meglio l'amico – e colui che accoglie scegliendo di rendere l'altro partecipe di una parte più significativa della propria vita sociale o domestica. È indubbio che programmaticamente l'architettura si può conformare, relativamente al rapporto tra interno ed esterno, anche a negare tale dialogo, o quantomeno a porre in soggezione colui che si appresta ad entrare.

Ciò appartiene a modalità dell'essere o a funzioni che necessitano per loro natura di graduare e regolare i modi dell'accoglienza. Esistono dunque diversi gradi dell'accogliere ai quali si relazionano diversi luoghi dell'interno: c'è un primo livello che possiamo definire «introduttivo» rispetto a un secondo, più intimo, che corrisponde ad un rapporto che si sviluppa secondo tempi più lunghi e si compie in spazi più interiori dell'assetto compositivo globale.

Sarà conveniente pertanto riconoscere una sequenza astratta che inizia dagli spazi ancora esterni all'architettura a partire dall'organizzazione dei percorsi di accesso, dalla costruzione di prospettive e viste verso il luogo di entrata, per arrivare fino a tutti quegli elementi che caratterizzano la soglia di ingresso quali tettoie, gradini, balaustre, lampioni, terminazioni architettoniche. Si passerà a considerare di seguito quegli ambienti già interni, che non hanno altra destinazione che di introdurre alla reale successione di funzioni quali l'atrio, l'ingresso, le scale e i corridoi dallo scopo puramente scenografico, fino a introdursi in quegli spazi che rappresentano un ulteriore e più significativo grado di interiorità, destinati anche ad attività prettamente private, ma di cui è prevista la condivisione con chi partecipa dell'accoglienza; trattasi di quegli spazi di soggiorno che in diverse epoche della storia sono stati ora le camere dell'ospitalità, ora gli ambienti per il pranzo o la cucina, o addirittura la camera da letto di memoria quattrocentesca.

L'accogliere quindi si realizza temporalmente in luoghi che accompagnano, transitano, da una dimensione di totale estraneità a una in cui invece si aderisce a una serie di sensazioni e avvenimenti che appartengono alla sfera comportamentale, e di conseguenza spaziale, di colui che accogliendo mette a disposizione di altri la sua persona e il proprio habitat. Tale fase di passaggio può assumere toni e sfaccettature molto diverse a seconda delle culture e del tempo a cui è riferita. Può essere molto prolungata, e quindi legata ad un cerimoniale complesso, ovvero estremamente breve, figlia di mode e culture più informali; aulica e monumentale, carica di simbologie dal significato precisamente codificato, oppure discreta e lineare, affine a maniere di essere più dirette; ma essa è pur sempre pertinente alla esecuzione di un «cerimoniale» che concretizza, secondo diverse modalità, il rito della partecipazione.

Si intuisce pertanto come tale fenomeno sia in architettura difficilmente codificabile e molto complesso, coinvolgendo ora pratiche progettuali che includono l'organizzazione di sequenze scenografiche dal gusto neoclassico o barocco, ora luoghi intimi e privati tipici dell'apparato ambientale domestico.

Il raccogliersi, al di là delle possibilità dell'essere umano, che è in grado di entrare in sintonia con sé stesso indipendentemente da qualsiasi condizione al contorno, trova una adeguata collocazione, specialmente nell'architettura degli interni, in

quelle determinate situazioni spaziali che maggiormente prosime all'uomo – e non solo alla sua dimensione fisica – lo predispongono a un atteggiamento riflessivo e di raccoglimento³. È implicito che tale attività, propria dell'animo umano, si sviluppi soprattutto grazie alla conformazione e alla composizione delle strutture d'arredo, fisse o mobili, che per loro natura sono quelle che si pongono in più diretta sintonia con le aspettative e i bisogni dell'uomo. Per brevità di trattazione consideriamo tale fenomeno nel suo aspetto consolidato ed escluderemo pertanto tutti quegli oggetti che [...] rappresentano già in sé ambiti singolari ed insieme complessi in cui raccogliersi.

Relativamente quindi ai luoghi dell'interno architettonico è opportuno avvicinarsi ai margini che definiscono la scatola spaziale e indagare dal punto di vista materico, morfologico e compositivo quei particolari frammenti che, ricavati nello spessore murario, oppure nei pressi di accadimenti puntuali quali finestre, camini, sottoscala, si realizzano in frazioni di ambienti più complessi ove le strutture si predispongono a ritagliare appendici, micro-spazi, idonee a svolgere e soddisfare istanze più costituzionalmente contenute, fisicamente ed intellettualmente intime. Tali piccoli ambiti possono essere altresì conformati come architetture nell'architettura: l'interno nell'interno⁴ rappresenta a sua volta un ulteriore caso particolare [...].

Così concepiti i luoghi in cui raccogliersi, visti come emanazioni, prolungamenti o deformazioni di uno spazio più indefinito in cui vengono sottolineati indipendentemente aspetti particolari dell'animo umano, trovano la loro specificità proprio nel rapporto percettivo, tattile ed evocativo che instaurano con il resto dell'ambiente, che a sua volta viene da questi caricati di sensi più dettagliati, definiti e significativi.

Tale relazione non si limita ovviamente a sole parti dell'interno, ma coinvolge anche attraverso la visione parti dell'esterno che vengono, per così dire, attirate a partecipare dell'interiorità. Le modalità per le quali possiamo riconoscere le caratteristiche individuali, proprie di parti di spazi più complessi, risiedono nella definizione dei caratteri materici, dimensionali, morfologici relativi alla funzione da svolgere e alle necessità da soddisfare. Il cambio di tessitura, di materiale o di cromia, evidenza una tensione diversa di un ambito rispetto al resto, così come le differenze di quota – calpestio, solaio, soffitto – o la contrazione o espansione di una parte delle cortine murarie, o più in generale dei margini, realizzano specificità spaziali in cui sviluppare determinate attività⁵.

Lungo i contorni di un ambiente dal carattere meno rigidamente definito, pulsazioni dello spazio hanno, nel corso della Storia, individuato situazioni ambientali ricorrenti e caratteristiche quali il luogo del camino, la finestra attrezzata, l'alcova, la nicchia o semplicemente lo sporto su cui appoggiare un oggetto o un libro.

Può accadere infine che luoghi dal carattere così definito e sensibile alle aspettative del fruitore nascano dalla defor-

mazione di ambiti che invece non parrebbero manifestare una specifica vocazione altrimenti che funzionale o accessoria: è il caso di scale, pianerottoli, sottotetti, terrazze che, grazie alla manipolazione intenzionale e consapevole della struttura che li conforma, si trasformano in luoghi di contemplazione o meditazione quali i belvedere, le altane, le pergole all'aperto, i diaframmi e gli schermi per il sole, divenendo aree impensabili.

Sono questi, luoghi di forma libera, o meglio liberata, mai gratuita, conformati «...*faisant chanter l'espace...*»ⁱ per consentire quel dialogo di cui abbiamo detto più sopra, il più profondo e consapevole, dell'uomo con sé stesso e gli altri, in sintonia con la memoria storica e con l'evoluzione dei tempi e del costume che, al di là di risoluzioni artificiose affidate a improbabili formule, ci inducono a concordare con Charlotte Perriand quando, ricordando il suo confronto con i temi connessi alla ricerca delle qualità di permanenza, intimità e comunicabilità da attribuire alle soluzioni spaziali proposte per l'architettura degli interni, racconta che «...*pour cette étude systématiquement je me posais des questions et je me reportais à d'autres temps, à d'autres lieux, à d'autres mœurs. Quel enrichissement! Art d'habiter – Art de vivre*»ⁱⁱ.

i. Charlotte Perriand, *Un Art de Vivre*, ed. Flammarion, Paris 1985, p. 34.

ii. *Ibidem*, p. 45.

[Agostino Bossi, *Accogliere raccogliersi*, in Id., a cura di, *Accogliere raccogliersi. L'interno domestico fra partecipazione ed esclusività*, Giannini, Napoli 1999, pp. 13-29]

3. Si veda in particolare il saggio di Imma Forino nello stesso volume: I. Forino, *Lo spazio della solitudine*, in A. Bossi, a cura di, *Accogliere raccogliersi. L'interno domestico fra partecipazione ed esclusività*, Giannini, Napoli 1999, pp. 51-69.

4. Cfr. I. Forino, *L'interno nell'interno. Una fenomenologia dell'arredamento*, Alina, Firenze 2001.

5. Il saggio è corredato da alcune immagini esemplificative di alcuni spazi raccontati da Agostino Bossi attraverso casi di Joseph M. Olbrich (Casa Keller, 1902), Leopold Bauer (Darmstadt, 1900), Ernst Jung (Haus an der oberen Isar 1911), Adolf Loos (Casa Khuner, 1930), Rob Mallet-Stevens (Villa Cavroix, 1932). [MB]

Fenomenologie dell’arredamento

Michela Bassanelli

L'arredamento rappresenta, nel contesto italiano, una fenomenologia autonoma dell’abitare che sfugge a rigide classificazioni disciplinari. Ogni tentativo di definirlo si è confrontato con una duplice resistenza: da un lato, quella di una tradizione critica che ha a lungo confinato l'arredo all’interno di un orizzonte marginale e talvolta decorativo, dall’altro, quella di una visione progettuale che ha teso a misurarne il senso in rapporto alla forma architettonica. Non si tratta, in questo contesto, di stabilire se l'arredamento sia arte maggiore o minore, né di valutare una sua subalternità rispetto all’architettura, ma comprendere in che modo le diverse interpretazioni considerino l'arredo quale soglia dinamica tra corpo e spazio, tra tempo e forma: «esso si propone come ponte fra la vuota cavità fisica e la vitale pienezza dell’abitare»¹.

A partire dalla prima metà del Novecento si possono distinguere almeno quattro linee interpretative che hanno tentato di definire i modi e le evoluzioni dell’arredamento nel corso delle diverse epoche storiche, rintracciabili nei saggi qui raccolti. La prima, in linea con la tradizione modernista di integrazione tra le arti, concepisce l'arredamento come articolazione spaziale in continuità con l'architettura. Una seconda lo interpreta come manifestazione culturale, espressione mutevole del gusto e delle pratiche sociali. Una terza, di matrice semiotico-strutturalista, ne indaga la natura attraverso un sistema di segni e di linguaggi. Infine, la quarta prospettiva si concentra sulla dimensione relazionale e affettiva in cui acquistano un significato particolare gli oggetti per il loro legame con la memoria e il senso ultimo dell’abitare. Nessuna delle quattro linee prevale sull'altra, anzi, si intrecciano e si contaminano, dando forma a una trama teorica in cui l’arredamento emerge come fenomeno complesso e vicino alla parte più intima dello spazio.

Un primo momento di superamento di una visione isolata dell’arredo si rintraccia negli scritti di Edoardo Persico, che tra il 1931 e il 1932 – attraverso due brevi testi pubblicati su «La Casa bella» – definisce l’arredamento non come un insieme di mobili collocati nello spazio, ma come costruzione ritmica e integrata, capace di definire la forma stessa dell’ambiente². Gli esempi citati – come l'alloggio razionalista di Luigi Figini e Gino Pollini o il celebre bar Craja degli stessi architetti con Luciano Baldessari – mostrano chiaramente come il progetto d'interni nasca dallo spazio e come gli arredi perdano ogni autonomia oggettuale per fondersi con l’architettura in un’unica opera. È in questo slittamento che Persico riconosce la possibilità di un nuovo linguaggio moderno: un arredamento che è architettura, non per analogia, ma per continuità strutturale. Persico capovolge la tradizione storica che vedeva l'arredo come semplice complemento, anticipando la nozione di *ambiente totale*³ che diventerà centrale nella cultura progettuale italiana degli anni Trenta e Quaranta⁴. Proprio in questa direzione si colloca il testo di Filippo Alison (1988) che rilegge alcune opere del

maestro Charles Rennie Mackintosh, per evidenziare quella continuità tra architettura e arredamento⁵.

Questa tensione all’unità viene problematizzata nei primi anni Cinquanta da Alberto Clementi che, sulla scorta del pensiero di Guido Marangoni⁶, interpreta l’arredamento come manifestazione di pratiche culturali: «l’arredo sta all’architettura come l’indumento sta al corpo umano»⁷. L'arredamento, scrive, non evolve secondo le stesse logiche dell’architettura: mentre quest’ultima mira a una stabilità progettuale, l'arredo segue i ritmi del costume sociale, assomigliando più all’abito che alla costruzione. In questa prospettiva, i mobili non sono elementi definitivi, ma sono soggetti a variazioni di gusto. L'arredamento appare, quindi, come fenomeno culturale, espressione collettiva che riflette il vivere quotidiano. Clementi definisce, in particolare, la natura introversa dell’arredo: una dimensione chiusa, interna, che opera nello spazio delimitato dell’abitare, in contrapposizione all’estroversione dell’architettura, proiet-tata verso l’ambiente naturale e urbano.

Una linea interpretativa affine si ritrova negli scritti di Eugenio Battisti pubblicati sulla rivista «La Casa. Quaderni di architettura e critica» (1955-56)⁸, che negli anni Cinquanta propone una storia dell’arredo non più basata su stili e tipologie, ma sulle tracce materiali dell’intimità e delle pratiche quotidiane. Contro le tradizionali «storie dei mobili» destinate ad antiquari e collezionisti, Battisti propone una lettura antropologica: i mobili non sono soltanto oggetti funzionali o decorativi, ma sono testimoni dell’abitare e della memoria collettiva. In questa prospettiva, la casa diventa il luogo in cui la dimensione interiore si materializza e l’arredamento diventa proiezione dell’individuo, doppio emotivo della sua interiorità, secondo quella *stimmung* che Mario Praz aveva utilizzato per descrivere l’atmosfera degli interni nordici del Seicento⁹. In questa direzione, prima Praz¹⁰ e poi Battisti anticipano interpretazioni più recenti che vedono l’arredamento non solo come oggetto di studio storico-artistico, ma come fenomeno culturale complesso, dove si intrecciano estetica, antropologia e psicologia dell’abitare.

Giulio Carlo Argan nello scritto *Il problema dell’arredamento* (1948) si pone da un lato in continuità con un’idea di arredo che sebbene sia indiscutibilmente legato all’architettura, non interviene sulla forma dell’edificio, ma sull’esperienza dello spazio, sul suo contenuto di interiorità¹¹: «esso diventa veramente l’elemento mobile e variabile dell’architettura»¹². Dall’altro lato, Argan ne amplifica il valore sociale, collocando la questione dell’arredamento all’interno di un dibattito che riguarda non solo il progetto domestico, ma anche la trasformazione della società moderna. Al centro di questa riflessione si concentra sul concetto di *standard*, che intende come strumento di democratizzazione del progetto, pensato per una società senza classi e capace di rispondere a esigenze collettive e individuali. L’arredamento diventa così l’elemento

in cui l’architettura moderna recupera la dimensione qualitativa dell’abitare.

Sul finire degli anni Cinquanta accanto a esigenze di carattere teorico-interpretativo si aggiungono quelle di natura educativa che tentano di costruire una prima sistematizzazione della disciplina dell’architettura degli interni e dell’arredamento, all’interno del campo allargato della progettazione¹³. Michèle Cretella, esponente della Scuola napoletana, interpreta l’arredamento come quella parte dell’architettura più strettamente connessa alla vita quotidiana e ai bisogni materiali e spirituali dell’uomo. Nella sua visione, l’arredo è il risultato di stratificazioni e adattamenti, di *ritorni stilistici* che coincidono con i cicli storici e culturali. È quindi una testimonianza sociale, che evolve con l’uomo e che, proprio per la sua vicinanza alla vita, non può mai essere fissato in formule rigide¹⁴.

Negli anni Settanta e Ottanta si fanno strada altre due linee interpretative: la prima di matrice semiotico-strutturalista e la seconda che si concentra sulla dimensione relazionale e affettiva degli oggetti. Renato De Fusco ha tradotto per primo in chiave teorica le mutazioni dell’arredamento individuandone i codici come linguaggio a partire dal suo rapporto con l’architettura¹⁵. L’arredamento è un sistema semiotico che produce significati attraverso la sua collocazione simbolica nelle trame della vita quotidiana¹⁶. La riflessione di Carlo Scarpa, unico progettista presente nella raccolta di questi saggi, conferma questa visione. Per Scarpa l’atto dell’arredare non è distinto da quello architettonico, ma ne costituisce la componente più viva e sperimentale. Nel discorso inaugurale allo IUAV, Scarpa risale all’etimologia della parola «arredo», che implica al tempo stesso «provvedere al necessario» e «avere cura». Questa doppia radice illumina la sua idea dell’arredare come costruzione di rapporti tra materia, luce e corpo, un processo in cui anche il più piccolo dettaglio partecipa alla definizione dello spazio¹⁷.

Adelaide Regazzoni Caniggia affronta il tema con un metodo ancora più sistematico, derivato dagli studi tipologici di Saverio Muratori, introducendo il concetto di «organismo arredativo»¹⁸ quale insieme di oggetti, delle loro relazioni e del loro rapporto con l’involucro architettonico e con lo spazio esterno di pertinenza, per leggere le invarianti che caratterizzano l’evoluzione dell’arredamento. Ogni mobile, ogni disposizione spaziale, deriva da una matrice di base – spesso legata a contesti «pre-casa», come li definisce l’autrice, – che nel tempo si specializza fino a stratificarsi. Se Cretella insiste sull’importanza di un approccio storico e umanistico, che metta al centro la misura dell’uomo e la sua esperienza, Regazzoni Caniggia fornisce gli strumenti analitici per leggere questa variabilità come processo strutturale, inscrivendo l’arredo in un sistema di relazioni che abbraccia la scala domestica, urbana e territoriale.

A partire dagli anni Sessanta, accanto alla parola arredamento si afferma progressivamente il termine *design*, utilizzato per definire la produzione industriale di oggetti destinati a rispondere alle nuove esigenze di una società in trasformazione¹⁹. Il design introduce una logica seriale e standardizzata, orientata all’efficienza e alla funzionalità, ma anche alla costruzione di un immaginario moderno legato al consumo di massa. In questo contesto emergono figure poliedriche come Alessandro Mendini, che, in aperta contrapposizione alla matrice industriale e anonima del design, propongono oggetti d’arredo carichi di ironia, affetto e memoria, capaci di veicolare una forma di contestazione culturale²⁰. Lo spazio abitato si fa teatrale e simbolico, allontanandosi dalla neutralità funzionalista, e si apre verso una concezione dell’arredamento come linguaggio critico dell’abitare²¹. Dal punto di vista teorico, Gabriella D’Amato radicalizza questa prospettiva, descrivendo l’arredo come trama operativa fatta di gesti, una rete di relazioni che sfugge a ogni definizione univoca. L’arredo diventa così l’elemento attraverso cui si narrano storie private e collettive,

intrecciando il tangibile con l’immaginario²². Questa visione relazionale, che si pone in continuità con l’estetica di Mendini e di altri esponenti del neodesign, si orienta verso una fenomenologia dell’abitare, in cui il senso emerge dall’esperienza e dal vissuto.

In conclusione, i saggi qui inseriti raccolgono le diverse fenomenologie che hanno interpretato l’evolversi delle differenti concezioni dell’arredamento nel corso del Novecento in Italia. A oggi due visioni sembrano prevalere: da un lato quella che vede l’arredo come struttura primaria dello spazio, in continuità con l’architettura; dall’altro quella che ne sottolinea la natura autonoma, legata alla temporalità del gusto e alle necessità del vivere. Questa ambiguità costitutiva è forse l’aspetto più rappresentativo dell’arredamento italiano: esso descrive una forma di sapere che agisce attraverso l’esperienza, la memoria e il corpo. Come scrive Cettina Lenza²³, l’arredo non si aggiunge allo spazio, ma lo abita, trasformando il vuoto in luogo. Se l’architettura costruisce lo spazio, è l’arredo a trasformarlo in esperienza vissuta. In questa sua ambiguità costruttiva risiede il senso di un sapere progettuale che, ancora oggi, sfida le separazioni disciplinari per farsi linguaggio complesso dell’interiorità. In questo senso, l’arredamento non si limita a occupare lo spazio, ma lo costruisce dall’interno, ne orienta il senso, ne modula l’uso, ne intensifica l’esperienza.

- M. Vitta, *Dell’abitare. Corpi spazi oggetti immagini*, Einaudi, Torino 2008, p. 204.
- Persico parla di una «assoluta unità fra ambiente e arredi», anticipando il concetto di ambiente moderno come opera d'arte totale. E. Persico, *Due arredamenti*, in «La Casa bella», n. 42, 1931, pp. 23-25; Id., *Una mostra a Milano*, in «La Casa bella», n. 57, 1932, pp. 25-31 [in estratto in questo volume].
- Questa nozione di *ambiente totale* si svilupperà nelle esperienze di Franco Albini, Marcello Nizzoli, come dimostra anche la VI Triennale di Milano del 1936, in cui Persico stesso fu protagonista.
- Cfr. R. Aloï, *L’arredamento moderno*, VII serie, Hoepli, Milano 1964.
- F. Alison, *Il sistema degli arredi, generatore dello spazio interno e dell’intero organismo architettonico*, in G. Laganà, a cura di, *Charles Rennie Mackintosh 1868-1928*, Electa, Milano 1988, s.p. [in estratto in questo volume]
- Cfr. G. Marangoni, *Arredo e abbigliamento. Nella vita di tutti i tempi e di tutti i popoli*, Società Editrice Libreria, Milano 1937.
- A. Clementi, *Arredamento ed architettura*, in *L’arte dell’arredamento*, Società Editrice Libreria, Milano 1954, p. 6.
- E. Battisti, *I mobili e la loro storia*, in «La casa. Quaderni di architettura e critica», n. 1, 1955, pp. 38-49; Id., *I mobili e la loro storia. Dal Quattrocento al Neoclassicismo*, in «La casa. Quaderni di architettura e critica», n. 2, 1956, pp. 36-50 [in estratto in questo volume].
- M. Praz, *La filosofia dell’arredamento*, Documento, Librario Editore, Roma 1945 [in estratto in questo volume].
- Id., a cura di, voce *Mobilio*, in Enciclopedia Universale dell’Arte, Istituto per la Collaborazione Culturale, Venezia-Roma, Sansoni Editore, Firenze 1963, coll. 466-529.
- G.C. Argan, *A proposito di spazio interno*, in «Metron», n. 28, 1948, pp. 20-21 [in estratto in questo volume].
- Id., *Il problema dell’arredamento*, in «La casa. Quaderni di architettura e critica», n. 2, 1956, p. 9 [in estratto in questo volume].
- Un primo riferimento teorico si trova nel volume M. De Renzi, *L’Architettura degli Interni. Analisi critica, metodo e programma didattico*, Ars Nova, Roma 1943.
- M. Cretella, *Arredamento ed architettura degli interni*, in *Introduzione allo studio dell’Architettura degli Interni e dell’Arredamento*, Libreria Editrice Treves, Napoli 1957, pp. 5-19 [in estratto in questo volume].
- Cfr. R. De Fusco, *Storia dell’arredamento*, UTET, Torino 1985.
- Id., *Per una teoria dell’arredamento*, «Casa Vogue», n. 150, 1984, pp. 26-27 [in estratto in questo volume].
- Carlo Scarpa, *Arredare*, prolusione tenuta all’inaugurazione dell’a.a. 1964-65 allo IUAV di Venezia, ora in F. Dal Co, G. Mazzariol a cura di, *Carlo Scarpa. Opera completa*, Electa, Milano 1984, p. 282 [in estratto in questo volume].
- A. Regazzoni Caniggia, *Introduzione*, in *Profilo di tipologia dell’arredo*, Alinea, Firenze 1977, pp. 9-12 [in estratto in questo volume].
- G. D’Amato, R. De Fusco, *Per chi tanto design?*, in «Op. Cit. Selezione della Critica d’Arte Contemporanea» n. 59, 1984, pp. 5-18; R. De Fusco, *Design contro arredamento*, «Casa Vogue», n. 151, 1984, pp. 24-25.
- Cfr. A. Mendini, *Radical Design*, in «Casabella», n. 367, 1972, p. 32.
- Id., *Gli oggetti di domani*, in «Op. cit. Selezione della critica d’arte contemporanea», n. 55, 1982, pp. 26-31 [in estratto in questo volume].
- G. D’Amato, *Abitare tra gli oggetti*, in «Op. cit. Selezione della critica d’arte contemporanea», n. 74, 1989, pp. 16-25 [in estratto in questo volume].
- C. Lenza, a cura di, voce *Arredamento*, in *Grande Dizionario Enciclopedico Utet*, UTET, Torino 1985, vol. II, pp. 292-301 [in estratto in questo volume].

Edoardo Persico

Arredamento è architettura

1931-1932

Due arredamenti

L'arredamento di un interno consiste quasi sempre in un insieme di mobili disposti, secondo uno schema variabile all'infinito, in un ambiente al quale si è dato, con la coloritura delle pareti o con le tappezzerie, un carattere particolare. Naturalmente, questo lavoro risulta, il più delle volte, senza una fisionomia concreta, perché i mobili – siano pure bellissimi – restano a sé nello spazio in cui hanno trovato soltanto una disposizione provvisoria, ed al quale non partecipano per nessun legame. Manca, cioèè, quell'assoluta unità fra l'ambiente e gli arredi, per la quale si possa parlare di un vero e proprio arredamento. Questo che gli architetti Baldessari¹, Figini e Pollini² hanno realizzato per un alloggio interno è, invece, una singolare novità³: perché gli autori della disposizione non sono partiti dal mobile per creare l'ambiente, ma hanno stabilito prima un'armonia di ritmi spaziali, con i quali hanno fatto coincidere la forma di tatuni-arredi. È da questo che deriva essenzialmente l'aspetto ed il valore dello studio che pubblichiamo: qui, infatti, l'arredamento è davvero una opera d'arte, e nulla vi può essere mutato senza abolire la legge armonica che lo regola. Ne deriva anche la novità degli arredi fissi, legati alla struttura dell'ambiente – come il cavalletto e le mensole divisorie – o alla loro disposizione definitiva, come il tavolo a parete. Si tratta, come ognuno vede, di un'opera assai tipica, in cui, come già nel Bar Craja⁴ degli stessi architetti, è stato impiegato il criterio di speciali ritmi spaziali, come, per esempio, nelle architetture di Mies Van der Rohe. [...]

Una mostra a Milano

La mostra di mobili, disegnata dagli architetti Figini e Pollini, che si svolge attualmente alla Galleria del Milione⁵, è, fra gli avvenimenti dell'anno, uno di quelli che hanno interessato di più: non solo per la bellezza degli oggetti esposti, i quali confermano il valore della nostra propaganda; ma anche perché

la stampa se n'è insolitamente occupata con un'ampiezza, che testimonia di come le idee di questa rivista abbiano fatto strada dovunque. Forse per la prima volta, si sono lette in giornali quotidiani idee sensate su problemi dell'arredamento, e si è mostrato di incominciare a capire come esso vada inteso modernamente. I mobili di Figini e Pollini hanno imposto, ai critici e dal pubblico, la convinzione che l'arredamento è soprattutto architettura: è da qualche anno che noi andiamo diffondendo questo criterio, e vederlo adottato da tutti, nei termini stessi della nostra propaganda, ci fa piacere. Non senza significato è anche il fatto che una galleria di «arte pura» abbia pensato di inserire nella propria attività una mostra di mobili; senza, per questo, venire meno alla coerenza del suo programma. Si può scorgere in questo fatto un'altra conseguenza della nostra azione, la quale è anche volta a trovare fra arte moderna e «decorazione» almeno un'intesa stilistica, od un terreno d'accordo su cui sistemare tutti gli aspetti del nostro tempo. Alla mostra figura un appartamento completo. I mobili appartengono a quella tendenza decisamente moderna, nella quale si accordano la ricerca della funzionalità e l'eleganza della linea. Malgrado questo, i mobili presentati non sono «pezzi teorici» o «d'eccezione», destinati a quelle case veramente nuove che ancora non esistono fra di noi; ma pur rispondendo alle tendenze più moderne possono entrare negli alloggi soliti, e adattarsi alle richieste più normali e dalle più normali necessità. A questo fatto il pubblico dovrebbe guardare con interesse.

[Edoardo Persico, *Due arredamenti*, in «La Casa bella», n. 42, 1931, pp. 23-25; Id., *Una mostra a Milano*, in «La Casa bella», n. 57, 1932, pp. 25-31]



ni presenti nell'articolo che raccontano l'anticamera, lo studio e il soggiorno. Grande attenzione è posta nella definizione di materiali di pareti e pavimenti e dell'arredo.

4. Nel 1930 Antonio Craja affida a Luciano Baldessari il progetto del nuovo Bar Craja, situato in Piazza Ferrari all'angolo con vicolo Santa Margherita, Milano (demolito nel 1964). Per questo incarico, Baldessari coinvolge gli architetti Luigi Figini e Gino Pollini e gli artisti Marcello Nizzoli e Fausto Melotti. Questo progetto è considerato dalla critica un allestimento totale dello spazio, assumendo, di sera, l'aspetto di una praticolare «lanterna urbana». G. L. Ciagà, *Il bar Craja di Luciano Baldessari. Design totale per un interno milanese (da Rovereto a Berlino)*, in «AIS/Design Journal», v. 8, n. 15, 2021, pp. 149-164.

5. La galleria Il Milione, fondata nel 1930 dai fratelli Ghiringhelli e diretta da Edoardo Persico, è stata fulcro dell'arte astratta italiana. Il progetto degli interni fu affidato a Pietro Lingeri che realizza uno dei primi «ambienti razionali italiani». I. Forino, *Private Exhibitions. Galleries, Art and Interior Design, 1920-1960*, in G. Lees-Maffei, K. Fallan, a cura di, *MADE IN ITALY:-Rethinking a Century of Italian Design*, Bloomsbury, London 2013, pp. 163-177.

[MB]

Alberto Clementi

Arredamento ed architettura

1954

Fedeli al compito impostoci che, come abbiamo premesso, e assai meglio rivolto a chiarire che non ad insegnare, prendere-mo inizialmente in considerazione i temi di carattere più gene-rale.

Cercheremo intanto di precisare la natura del rapporto architetтура-arredamento e di misurare l'ampiezza del contatto possibile fra i due termini.

Uno dei fenomeni più caratteristici fra quelli che hanno accompagnato dal suo nascere il Movimento Moderno è co-stituito dalla continua aspirazione regolarmente affiancata da ostinati tentativi pratici a mantenere strettamente collegati e rispondenti fra loro l'architettura e la cosiddetta arte applicata.

Gli avanguardisti dell'arte d'ogni paese, e risaliamo al 1935, al 1920, al 1914 e al 1900, avevano posto, tutti indistin-tamente, fra le loro premesse fondamentali il raggiungimento di quella «perfetta rispondenza fra le varie arti»¹ che ognuno aveva ottime ragioni di considerare obiettivo fra i più urgenti. Orbene, in tutto il corso dell'inconcluso conflitto che non esite-remmo a definire aspro fra classicismo e romanticismo, questa rispondenza fra le varie arti, e quindi fra architettura e arreda-mento, non si verificò mai spontaneamente.

A cominciare dallo stile floreale che accentuò ancora il distacco fra architettura ed arte decorativa appunto con l'as-surda pratica di confonderle sommergendo di ornamentalismi gratuiti strutture già tecnicamente evolute, per finire alla ri-spondenza forzata provocata in sede scolastica dalla pur be-nemerita Bauhaus tedesca che, per l'arte applicata, si risolse tuttavia in una dimostrazione di incompatibilità fra le teorie del macchinismo, dell'astrattismo e del surrealismo da una parte ed il costume spirituale dell'uomo comune dall'altra. Ed appunto l'uomo comune aveva già assunto quella funzione de-terminante dei movimenti spirituali che in epoche precedenti era stata prerogativa delle aristocrazie intellettuali. Per que-sto i geniali esperimenti iniziali di [Walter] Gropius, di [Marcel]

Breuer e di [Ludwig Mies] van der Rohe, fondatori e feconda-tori della Bauhaus, riuscirono soltanto a far sì che l'arte de-corativa e l'arredamento *somigliassero* all'architettura, senza ottenere che ad essa si sposassero spontaneamente. E che questa somiglianza non avesse nulla in comune con la «preci-sa rispondenza» dei teorici veniva dimostrato non molto tempo dopo le prime categoriche enunciazioni quando, per sponta-neo processo, architettura ed arte decorativa riprendevano gradualmente ognuna la sua strada, la prima effettivamente evolvendo verso ed oltre il cosiddetto razionalismo, la seconda involvendo in manifestazioni spesso nettamente contrastanti col sentimento progressistico.

Gli attardamenti e le ricorrenti involuzioni che caratteriz-zano il campo dell'arredo non costituiscono affatto un indice di inferiorità dell'arte decorativa nei confronti dell'arte maiuscola ma ne stabiliscono semplicemente la relativa indipendenza ed al tempo stesso stanno a ricordare che l'arte dell'arredo² va piuttosto affamigliata alle manifestazioni del costume sociale e che, come questo, rimane assai più facilmente soggetta del-le variazioni che non a veri e propri processi evolutivi. Il paral-lelo fra le imprecisabili leggi che regolano il campo dell'arredo e quelle che caratterizzano le variabili manifestazioni della moda delle acconciature si stabilisce qui spontaneamente. In effetti si potrebbe affermare con molta approssimazione che l'arredo sta all'architettura come l'indumento sta al cor-po umano poiché l'arredamento è, in certo senso, vestimento dell'architettura, così come l'abito è, appunto, arredo del corpo umano³.

Possiamo dunque dire che l'arredamento obbedisce in gran parte delle sue manifestazioni a quella stessa apparen-temente frivola legge dettata dalla moda e dal costume e che quindi è assai più incline al rispetto di convenzionalismi che non a riconoscere a priori la validità di qualsiasi concetto rigo-ristico. Malgrado le numerose polemiche dirette a dimostrare



2. Per arte dell'arredamento l'autore intende «il principio di concezione d'am-biente" ove per ambiente si intenda quell'astratta entità che potrebbe anche essere tradotta nei termini convenzionali di "clima" o "atmosfera", e che al limite rappresenta uno "stato d'animo"» (A. Clementi, *L'arte...*cit., p. 34). Qui il riferimento della casa come «specchio dell'anima» è al testo di M. Praz, *La filo-sofia dell'arredamento*, Documento, Librario Editore, Roma 1945 [in estratto in questo volume].

3. L'accostamento tra arredamento e abito affonda le sue radici nella rifles-sione teorica di Guido Marangoni che affronta questi temi nel volume *Arredo e abbigliamento. Nella vita di tutti i tempi e di tutti i popoli* (Società Editrice Libreria, Milano, 1937), poi ripubblicato nel 1952 con il titolo di *Storia dell'arredamento* (la seconda edizione sarà curata da Alberto Clementi). Marangoni riconosce nell'arredamento un valore antropologico e insiste sul parallelismo strutturale tra il vestire e l'arredare.

Il testo qui riportato è un estratto dal saggio *Arredamento ed architettura*, inclu-so nel volume *L'arte dell'arredamento*, pubblicato dalla Società Editrice Libreria di Milano nel 1954. Questo libro fa parte della collana "Casa e costume" che raccoglie i tre celebri volumi sulla storia dell'arredamento: i primi due a firma di Guido Marangoni *Storia dell'arredamento (fino al 1500)* e *Storia dell'arredamento (1500-1850)*, che rappresentano una base teorica di riferimento per lo stesso Clementi, e il terzo *Storia dell'arredamento (1500-1950)* di Alberto Clementi.

1. L'autore riprende il concetto di opera d'arte totale di origine wagneriana, *Gesamtkunstwerk*, che si è espressa nei progetti di case dei movimenti d'avan-guardia come per l'Art Nouveau e l'Art Déco. Cfr. M. Vitta, *Dell'abitare. Corpi spazi oggetti immagini*, Einaudi, Torino 2008, pp. 197-198.

la teorica inaccettabilità di questa situazione, i fatti non hanno mai cessato di confermarne la ineluttabilità. Per citare esempi potremmo osservare come gli ambienti degli Hoffmann (1914) dei Ruhlman (1923) o dei Ponti (1938) somigliassero perfettamente alle mode in voga presso i costumi loro contemporanei e nulla affatto alle architetture pure contemporanee dei Wright o dei Gropius o dei Le Corbusier. Gli architetti arredatori dell'ultimo cinquantennio hanno d'altronde fornito copiosissimi esempi di come essi stessi costruissero secondo una legge ed arredassero secondo un'altra. Contrariamente a quanto affermato da qualcuno, questa divergenza di intenti artistici non significò affatto incongruenza né, tanto meno, rappresentò mai un errore. In Arte il concetto di errore non può sussistere e non può essere ammesso neanche in pura linea teorica. Ogni manifestazione d'arte è un dato di fatto cui corrisponde immancabilmente una necessità spirituale che nessuno, assolutamente nessuno, può essere in grado di definire erronea. Epoche ed artisti non possono che esprimere se stessi ed è impossibile affermare il contrario.

La storia dell'arte insegna che, di fatto una perfetta rispondenza fra le varie arti può verificarsi e può non verificarsi e in ognuno dei due casi le eccezioni, non sono mai in grado di dettare quella legge che solo può venire sancita dalle caratteristiche medie della massa degli esempi. I tentativi di evasione hanno portato contributi effettivamente importanti ma assai più graduati nel tempo e meno radicali nella sostanza di quanto era nell'intento degli impazienti evasori i quali sempre furono costretti a rientrare nei binari di quella legge apparentemente irrazionale che scaturisce dalla inafferrabile natura umana.

Nessun irrigidimento razionalistico è quindi possibile nel nostro campo. Quando, di fronte ad alcune realizzazioni suggestive ed eccezionali, come quelle che caratterizzano il periodo 1930-1935⁴, qualche critico dei più avveduti credette giunto il momento di fissare definitivamente la nuova posizione del mobile nel concetto più moderno facendolo entrare nel grande ordine gerarchico in cui fungesse da primo gradino («mobile, ambiente, alloggio, casa, città») si trovò immediatamente dopo di fronte al fenomeno della scomparsa, in quello stesso concetto, del mobile in quanto tale, che nel frattempo s'era andato incorporando nell'architettura. Ma non basta. S'era appena svanito il concetto di mobile, che il funzionalismo aveva tentato di tramutare in elemento quasi esclusivamente utilitario, quando misteriose leggi istintive s'affrettavano a dichiarare parzialmente fallito l'esperimento ed in attesa, istituivano una generale tregua approfittando della quale si riproduceva l'ormai abituale fenomeno del ritorno allo sfruttamento, sia pur a scopo prevalentemente decorativo, dell'elemento d'antiquariato.

Possiamo ben dire che l'architettura maggiore, salvo isolati i tradimenti, rimane staccata e quasi immune dall'azione

di questi incontrollabili processi e che essa mira più direttamente a mete che rimangono assai più chiaramente individuabili. Tuttociò conferma la mancanza di una qualsiasi rigorosa corrispondenza fra arredamento ed architettura e quanto al contrario, siano elastici i loro collegamenti. Da queste affermazioni, però, non vorremmo nascesse ancora un equivoco. Occorre infatti non confondere il termine generico di *arredamento*⁵, che ha un significato di complessione, con quello di *elemento di arredo* che ha un significato di particolare. Molti elementi di arredo, considerati in se stessi, *sono* architettura. La forma di un vaso e lo schema di un mobile, ad esempio, sono architettura come lo è qualsiasi oggetto tridimensionale. Quello che noi abbiamo inteso dire va riferito alla libertà dichiarata e conservata da questa architettura ridotta nelle dimensioni, di seguire o meno le evoluzioni dell'architettura maggiore legata, appunto, per questioni anche dimensionali oltre che d'ambiente, alle leggi della fisica e della matematica. In altri termini, la differenza fra queste due architetture, se ci è permesso di usare al plurale questa parola puro scopo dimostrativo, sta nel fatto che l'una, introversa, è libera dalla statica e si inserisce in un ambiente completamente artificiale e delimitato, mentre l'altra, estroversa, è legata alle leggi fisiche e si inserisce in un ambiente naturale a contatto con l'infinito. In termini sociali, inoltre, è chiaro che mentre l'architettura si fonda tutta su concetti di previsione e di anticipazione, l'arredamento segue il costume e ne è tutt'al più l'interpretazione al presente.

Poiché bisogna ricordare che arredamento non è, e non può essere, *arte per arte*, e cioè pane spirituale per soli artisti, ma più praticamente rappresenta *un servizio* che l'arte maggiore, attraverso concessioni ed adattamenti, rende ad una massa di *utenti dell'arte* abitualmente viventi in un mondo del tutto estraneo all'arte.

Queste nostre precisazioni valgono se, naturalmente, rimane sottinteso che nel chiarire i rapporti fra architettura ed arredamento, come abbiamo già fatto in opere precedenti, non si intende affatto stabilire che ci si trovi in due «campi» diversi⁶.

Risulta ovvio perché in questa sede non usiamo il linguaggio rigoroso proprio dei teorici dell'estetica che altrimenti dovremo senz'altro ammettere non solo che l'arredamento ma che anche, poniamo caso, la scultura è ancora e sempre architettura. Dopo di che non sapremo più come spiegarci per renderci intellegibili verso quegli *utenti dell'arte* cui il nostro lavoro è prevalentemente dedicato. Tuttavia, anche secondo il nostro linguaggio divulgativo è ovvio che il campo rimane comune e che la diversità delle manifestazioni, anche quando appare divergenza, è del tutto relativa e paragonabile, ci sia permesso, alla diversità del manifestarsi, su di uno stesso corpo umano, di due malattie che possono avere la stessa origine intima. Anche nel nostro campo il corpo costruito è uno, la sua architettura ed il suo arredamento, pur sviluppandosi in stretto

contatto, possono manifestarsi in modo completamente diversi. Così, in una costruzione cittadina, ad esempio, un pubblico esercizio può caratterizzare i suoi locali secondo le particolari esigenze aziendali anziché secondo quelle dell'architettura dello stabile. E ciò non può essere considerato errore. Le ragioni che giustificano una simile libertà sono, dal punto di vista economico e commerciale, valide esattamente quante lo sono quelle che, da altro punto di vista, sostengono il funzionalismo estetico di una costruzione.

Appunto il mancato riconoscimento della perfetta legittimità dei due punti di vista porta alla realizzazione di complessi architettonici che *hanno* dello stile, ma che non *sono* lo stile.

A conclusione delle nostre brevi osservazioni ci pare di aver chiarito a che cosa intendevamo alludere ponendo in dubbio la possibilità di una perfetta rispondenza fra le varie arti. Si pensi, oltre tutto, che l'arte moderna, essendo votata alla totale liberazione da ogni e qualsiasi vincolo, lascia tutte le arti e tutti gli artisti liberi di raggiungere i più diversi obiettivi con i più diversi mezzi e da questo punto di vista può trovare parziale giustificazione la elementare teoria crociana che, come'è noto, giunge ad una conclusione che potrebbe essere semplicisticamente riassunta nel popolaresco detto che «è bello ciò che piace» ove al «piacere», s'intende, corrisponda un sentimento autentico.

[Alberto Clementi, *Arredamento ed architettura*, in *L'arte dell'arredamento*, Società Editrice Libreria, Milano 1954, pp. 5-9]

5. L'autore nel secondo capitolo dedicato alla *Terminologia* chiarisce la distinzione tra arredamento e ammobiliamento: «“ammobiliare” significa seguire un processo “induttivo” con ampie possibilità di errori e la cui risultante non va oltre i comuni complessi di eterogenee unità, mentre “arredare” è un processo “deduttivo” con preciso controllo dei particolari in quanto collegati da una unità di concezione e di realizzazione», A. Clementi, *L'arte...*cit., p. 22.

6. Per un approfondimento sul rapporto tra architettura e arredamento si veda R. De Fusco, *Per una teoria dell'arredamento*, in «Casa Vogue», n. 150, 1984, pp. 26-27 [in estratto in questo volume]. De Fusco sottolinea il rapporto tra i due campi poiché l'arredamento trova nell'architettura il suo *topos*, ma ne evidenzia nello stesso tempo la loro autonomia.

[MB]

4. Qui il riferimento è ai testi citati in precedenza di Edoardo Persico dell'arredamento come parte integrante dell'architettura [in estratto in questo volume].

Eugenio Battisti

I mobili e la loro storia 1955-1956

Le storie dei mobili e dell'arredamento sono state compilate quasi sempre per scopi pratici, cioè per fornire una guida ai collezionisti ed agli antiquari, e modelli agli artigiani. La distinzione fra arti maggiori e minori, che non ha alcuna validità critica e contro cui è insorta la più spregiudicata cultura moderna, ha lasciato gravi tracce in questo campo. Al massimo il mobile è stato considerato come testimonianza d'un particolare gusto decorativo, una rarità storica, un'architettura in dimensioni ridotte. Cosicché nel migliore dei casi i manuali ci danno una successione di svariati esemplari, da Babilonia a Wright, come se in quei millenni non fosse avvenuto per ciò che riguarda l'arredamento della casa nessun mutamento se non di stile.

Una storia scritta in questo modo ha come grave conseguenza quella di trascurare quasi totalmente i documenti relativi alla vita comune, quando la suppellettile difficilmente viene eseguita in materiali pregiati e persistenti, e poche volte ha notevoli qualità artistiche. Gli arredi che compaiono riprodotti hanno quasi sempre origine aulica o sacra. La casa invece rispecchia in un modo estremamente aderente l'atteggiamento spirituale e morale d'ogni società. Pensiamo, ad esempio, a quegli ambienti ottocenteschi che sono rappresentati come sfondo di taluni indimenticabili romanzi. Ebbene, quando li ritroviamo conservati miracolosamente o ricostruiti, ci accorgiamo immediatamente che la loro personalità dipende non solo dai singoli mobili, che potremmo trovare anche migliori in qualche museo. Chi abita, crea nella sua stanza una specie di doppio, che riesce a sopravvivere anche per secoli. Il cinematografo ha affrontato più volte questo tema, dandocene realizzazioni allucinate e convincenti. Le stanze in cui si svolge un dramma, come appaiono nello schermo, non sono certo una creazione di trovarobe, ma recano la traccia dell'autore responsabile del film.

Per essere veramente comprensiva la storia del mobile dovrebbe tener conto della complessità del soggetto di cui

si occupa. Una sedia, ad esempio, non ha solo una funzione estetica, come d'altra parte non è creata solo per soddisfare un'esigenza pratica. Non si spiegherebbe, infatti, perché anche nell'età più antica, quando i mobili erano un patrimonio inamovibile, trasmesso di padre in figlio per generazioni, le case si rinnovassero di tempo in tempo. Non è neppure vero che la funzione di alcuni arredi essenziali sia stata sempre la stessa, né che tutte le epoche avessero bisogno di identiche suppellettili. Il letto ebbe quasi ad ogni secolo una fisionomia ed un'importanza tutt'affatto specifica; i greci non conoscevano l'uso della tavola tranne che per il servizio delle vivande; alcuni tipi di mobili erano riservati esclusivamente a certe classi o a certe dignità. Dal punto di vista dell'ambiente, il panorama storico è estremamente più vasto che dal punto di vista dello stile. Tutto appare sconvolto come da un mare in tempesta. Le case eternamente costruite e distrutte sono la fatica di Sisifo dell'umanità. Quasi nessun oggetto può ritenersi di uso costante.

Eppure qualcosa di perenne e inalienabile esiste. Ma sta nell'interiorità dell'anima umana. Fra i suoi vari istinti (e non fra gli ultimi) è quello di crearsi un tema, una conchiglia artefatta, in cui proteggere e favorire la sua intimità. Potrà esserci amore senza misura per la casa ed i suoi arredi, o aridità quasi totale, ma entro questi due estremi l'uomo da quando abbandonò lo stato nomade per quello sedentario scrisse una delle sue pagine più sincere e commosse. Guai perciò ad entrare senza ritegno, senza umiltà in quelle stanze che millenni di civiltà ci presentano ancora cariche di affetti e di *pathos*; significherebbe veramente tradurre la vita delle famiglie in inventari da uscieri.

Le origini

La camera ammobiliata, che è indispensabile per la nostra vita moderna, entra assai tardi nella storia dell'uomo. E ancora più tardi, forse solo nell'Ottocento, si diffonde il gusto per un ambiente che sia una vera e propria creazione personale e rap-

presenti uno stato d'animo. Se dovessimo trarre le necessarie conseguenze sociali da questi fatti, potremmo concludere che l'individuo e la famiglia riuscirono assai difficilmente a creare una loro solidarietà distaccata dal resto della società, e a sentirsi come un nucleo individuale.

Il primo grande passo fu assolutamente elementare, e consistette nel dare agli oggetti strettamente personali un minimo di elaborazione artistica. In questo modo il primitivo imponeva all'ambiente circostante la sua personalità.

Molti popoli ancora non posseggono arredi, dormono sopra giacigli. Il letto nella sua forma più elementare, cioè la funzione del riposo, si identifica con la casa stessa. Esistono delle capanne elevate sopra alti pali, che servono unicamente per il riposo, come grandi amache aeree.

La casa, del resto, presso molte popolazioni africane, è concepita essa stessa come un grande utensile. Un'inchiesta compiuta recentemente nel Camerun da un gruppo di giovani architetti (*L'Habitat au Cameroun*, Parigi 1952)¹, dimostra che le varie funzioni della vita familiare creano particolari forme architettoniche: attorno alla capanna del capo o del *pater familias*, in cui è accolto il giaciglio coniugale, si dispongono a corona, quasi come organismi cellulari, le dimore, generalmente circolari e a copertura conica, delle mogli e dei bambini, i granai, le stalle, le cucine. Ogni costruzione, nonostante la sua semplicità, è un modello di proprietà e di eleganza proprio per la spontanea rispondenza ai suoi scopi. I giacigli, talora costruiti abilmente con intrecci di canne, i vasi, gli altri umili arredi assumono una posizione che pare eterna ed immutabile. Anche quando essi hanno un'elaborazione artistica, appaiono necessari. Ciò e tanto più sorprendente quando si pensi che le costruzioni indigene, libere da vincoli di catasto terriero, possono ampliarsi e differenziarsi a loro agio. Le fattorie con i loro ambienti coordinati gli uni agli altri soddisfano esigenze quanto mai varie, che vanno dal bisogno di ripararsi dal vento e dal calore nelle celle chiuse e buie, alla terrazza dove riposare e fumare la pipa davanti allo spettacolo del tramonto.

Naturalmente quest'ordine corrisponde ad uno stato di civiltà, perfettamente equilibrata, che può essere distrutta o impedita da mutamenti improvvisi o da un clima spietato. [...] Il possesso dell'ambiente circostante, in modo da creare attorno a sé un involucro spaziale che protegga e conforti il proprio istinto di proprietà, può realizzarsi in vari modi. Quando non è determinato, concretamente, dall'architettura, esso è creato dall'ordinamento, anche all'aperto, di alcuni oggetti, disposti secondo una volontà razionale e precisa. [...]

Se si osservano i mobili più rudimentali pervenutici o ancora eseguiti in Africa o in Asia, si constata che essi, anche quando sono assai semplici, mantengono spesso forme animali². È come se l'uomo facesse molta fatica a convincersi che egli ha la possibilità di fabbricare oggetti inerti, compien-

ti funzioni meccaniche. Il sedile resta per molto tempo, con le sue zampe di animale che persistono fin dopo il Rinascimento, un solerte e paziente animale che fa da intermediario fra chi si siede e la terra. Altre volte lo sgabello, riccamente intagliato, rappresenta cariatidi umane. Un vivo senso d'animismo ispira lievitandola tutta l'arte popolare nera.

È perciò quasi meraviglioso trovare in Egitto, dove il clima ha fedelmente conservato oggetti in legno risalenti anche al secondo millennio a. C., una notevole serie di mobili perfettamente funzionali, solo rare volte ispirati a temi animali. Una delle loro qualità è la schiettezza delle strutture. Assai diffusi sono alcuni tipi, che in parte risalgono all'epoca preistorica, come una sedia pieghevole dai sostegni incrociati a forma di cesoie, che reggono un sedile coperto di cuoio; uno sgabello e una seggiola bassa a gambe quadrangolari, fissate a incastro con cavicchi e chiodi di legno, sedili che assomigliano alle poltroncine moderne di tipo più semplice, con una spalliera talora leggermente ricurva per dare un migliore appoggio alla schiena³. Ci sono rimasti anche numerosi letti, che avevano originariamente una rete di giunchi strettamente intrecciati, su quattro zampe abbastanza alte. Un bellissimo esempio è elegantemente ricurvo quasi come una cuna ed ha due testate. Esistono anche casse e cofani, talvolta sollevati su snelle gambe quadrangolari, dipinti sui fianchi a colori vivaci o a disegni geometrici e talvolta incrostatati. Essi si aprono sia in alto che ai lati, e servivano per conservare oggetti preziosi. Nei casi di maggiore ricchezza i mobili hanno un'elaborazione estrema, come si addice alla loro destinazione. La falegnameria dovette risolvere anche problemi di monumentalità e di vera e propria espressione artistica nei corredi funebri, specialmente nei letti mortuari e nelle custodie per mummie, che rientrano nel campo dell'arte.

Roma e Grecia

[...] I Greci ed i Romani non ebbero mobili di tipo gran che differente, tuttavia li adattarono ai loro bisogni, o di raffinata eleganza o di sfarzo lussuoso, improntandoli del loro temperamento. Prima di descriverne alcuni, va osservato che tuttora siamo legati all'antichità da sottilissimi fili, ben più tenaci di quelli che eruditi e demagoghi pretendono di volta in volta di risvegliare. Abbiamo alle nostre spalle una somma di consuetudini, di tradizioni di vita che continuano a caratterizzare la nostra civiltà. Noi dobbiamo, forse, agli Assiri, agli Egiziani, ai Greci e ai Romani se dormiamo su alti letti invece che su stuoie, se mangiamo su tavole e siamo, nella nostra vita quotidiana, cresciuti simbolicamente d'altezza.

Gli arredi lignei greci sono deperiti completamente, ma ce ne resta la rappresentazione in vasi e sculture, facilmente databili. Risulta ch'essi si limitarono a pochi tipi, perfezionandone le forma. Poiché non c'è nulla di nuovo sotto il sole, alcu-

Il testo qui riportato è un estratto di due articoli pubblicati rispettivamente sui numeri 1 e 2 della rivista «La casa. Quaderni di architettura e critica» diretta da Pio Montesi tra il 1955 e il 1960 (7 numeri). La rivista aveva l'obiettivo di approfondire il tema dell'abitare nel dopoguerra, focalizzandosi su alcuni temi centrali tra i quali: il significato dell'abitare, il tema dell'arredamento, il rapporto tra casa e quartiere e, infine, le questioni legate all'edilizia e ai processi costruttivi. I due testi tracciano una storia dell'arredo legato agli usi quotidiani a partire dalle popolazioni nomadi fino al 1700. Tale riflessione verrà estesa da Mario Praz nella voce *Mobilio*, pubblicata nell'Enciclopedia Universale dell'Arte (Firenze 1963, coll. 466-529) e da Ettore Camesasca nel libro *Storia della casa* edito da Rizzoli nel 1968. Il testo di Battisti è uno dei primi a evidenziare differenzezioni di genere nell'uso degli spazi e degli arredi nella casa.

1. La ricerca raccoglie le principali tipologie di abitazione nel territorio africano del Camerun ed è caratterizzata da un ricco apparato iconografico e illustrativo con disegni e sezioni delle abitazioni. Cfr. J. P. Béguin et al., *L'habitat au Cameroun: présentation des principaux types d'habitat. Essai d'adaption aux problèmes actuels*, Office de la recherche scientifique outre-mer, Éditions de l'Union Française, Paris 1952.

2. Un primo riferimento al rapporto tra forme derivate da animali e arredo si trova in M. Praz, *La filosofia dell'arredamento*, Documento, Librario Editore, Roma 1945, pp. 21-115 [in estratto in questo volume].

3. Per un approfondimento si veda E. Camesasca, a cura di, *Storia della casa*, Rizzoli, Milano 1968, pp. 37-38.

ne sedie di allora sono simili, anche come esecuzione, a quelle in uso nell’America coloniale.

La casa greca ora estremamente semplice, come del resto tutto le abitazioni mediterranee, dove il maggior tesoro era la luce e l’aria tiepida. Gl’interni erano quasi vuoti, non si usavano tavole giacché gli oggetti come specchi, bicchieri, vasi, erano appesi alle pareti. Gli armadi erano sostituiti da casse, in cui si riponevano anche gli abiti. Il mobile più diffuso era naturalmente il sedile, di cui si possono identificare tre tipi, il *tronos*, il *difros* ed il *clismos*.

Il trono era la sedia mobile per eccellenza, spettava ai principi ed ai potenti quindi agli dei ed agli uomini illustri. [...]

Il sedile più umile, comune e facilmente asportabile, era il *difros*, uno sgabello senza schienale, su cui si sedette Ulisse quando comparve come mendicante ad Itaca. La sua eleganza consisteva soprattutto nella giustapposizione di elementi, spesso torniti. Esistevano, come in Egitto, sgabelli pieghevoli, coperti di pelle morbida, con piedi animaleschi.

La più caratteristica produzione dell’arte dei mobili antica fu il *clismos*, una comodissima poltrona a schienale, degna di dei e di eroi, ma soprattutto adatta al bel corpo femminile, abbellita da cuscini. Più modesta del trono, più accogliente dello sgabello, essa rappresentava l’invenzione di una classe media, che amava le comodità senza obblighi di etichetta. Il risultato è notevole per l’eleganza con cui le gambe, ricurve, accompagnano e secondano lo schienale, che si apre come per un abbraccio.

Un altro mobile indispensabile nelle case agiate era il letto, che serviva anche come sofà. Il fusto che reggeva una rete di corde intrecciate era generalmente di legno, ornato in caso di ricchezza con conchiglie, incrostazioni metalliche. [...]

Un complemento al letto, come del resto al trono, erano gli sgabelli, talora dipinti a motivi geometrici.

Le tavole avevano un uso temporaneo, e compaiono sempre e soltanto in scene di banchetto. Ogni commensale aveva la sua, tanto leggera da poter essere impugnata come scudo in caso di offesa. Si pranzava sdraiati sul letto: salvo le donne che venivano escluse da tale posizione, a meno che non fossero cortigiane. Sotto i tavoli i cani provvedevano ad eliminare i rifiuti.

Le tavole generalmente avevano tre gambe, pur essendo quadrangolari; ne esistettero anche tonde, poggianti su un piede centrale, e questo tipo, col tempo, divenne sempre più popolare. [...]

Le casse, come in Egitto, erano di forme svariate e servivano a conservare abiti, monete, utensili. Alcune erano sollevate su gambe, con coperchio a spioventi.

I Romani si riattaccarono alla tradizione greca, rielaborandone le forme dell’ellenismo. Fecero addirittura copie di mobili greci, ed apportarono solo un gusto per una esuberante

ornamentazione. Restano diffusi i troni, le *cathedrae*, le *sellae*, che erano sgabelli talvolta pieghevoli. Anche a Roma la *cathe-dra*, a spalliera, era considerata di uso femminile.

Popolarissimo era il letto, a gambe rotonde, di cui un magnifico esemplare, malamente restaurato, si trova nel Museo dei Conservatori di Roma. Su di esso si gettavano coperte e cuscini di porpora, ricamati in oro ed argento.

Le tavole, di forma rettangolare o tonda, hanno gambe a forma d’animali, di cariatidi, ecc. Le più tipiche, come si trovano a Pompei e ad Ercolano, hanno due basi massicce, in pietra, scolpite, e terminanti ai lati con mostri, ed un piano rettangolare di marmo o di legno. [...]

Bisanzio e l’alto medioevo

La rivoluzione morale determinata dal Cristianesimo non sminuí l’amore per i begli arredi delle case, per i legni pregiati dalle raffinate vernici, per l’elegante fattura dei mobilieri di classe. Nelle nuove chiese entrarono mense, cattedre, amboni parimenti preziosi. Le fonti figurative e scritte, che ci permettono di ricostruire sedili, letti ed altri mobili domestici, mostrano la loro perfetta concordanza con i tipi del paganesimo, salvo una maggiore sensibilità, decadente, nelle decorazioni incise od incrostate. Il legno soprattutto, quindi il metallo e l’avorio erano i materiali più usati. [...]

Bisanzio, pur vantandosi di essere la continuatrice e l’erede di Roma, inevitabilmente modificò gli stili ricevuti, ispirando loro il nuovo carattere. Col tempo divenne sempre più un rifugio, un *hortus conclusus*. La sua atmosfera, rarefatta, è ispirata massimamente dal gusto della corte. Gli arredi, che riusciamo a conoscere dalle fonti, sembrano destinati sempre all’imperatore, terreno o celeste. Il mobile che predomina su tutti è il trono, seguito dal comodo sedile a spalliera, con gambe arcuate, che, avevano inventato i Greci. L’arte lignaria raffina le tecniche dell’ultima Grecia; nelle sedie, nelle poltrone e nei divani l’uso della tornitura si afferma in misura senza precedenti. Pare il carattere più tipico di quegli ambienti, che purtroppo non possiamo più ricreare neppure mentalmente, dovette essere la sovrabbondanza di stoffe, parati, arazzi, tappeti di fasto orientale.

Anche per l’alto medioevo la nostra conoscenza degli ambienti resta indiretta. Dalla varietà dei mobili antichi sembra che si passi ad un quadro estremamente limitato. Del resto anche le varie differenze di stato sociale e di condizione economica si erano squallidamente ridotte ad una piccola oligarchia di potenti, civili o religiosi, stagliata su un panorama di miseria e di deserto umano.

Un arredo soprattutto primeggia: il trono, il simbolo materiale della sovranità e della trascendenza. Esso diventa, in chiesa, segno del potere vescovile, e stabilisce una gerarchia, esaltandone alcune come «cattedrali». E in esse si dovettero accumulare tesori mirabili, creati da artigiani raffinatissimi,

che la fede trasformava in altissimi artisti, come vediamo nelle oreficerie superstiti. L’impero, egualmente, dovette attirare attorno a sé le menti più geniali; ma il popolo, se non seppe risvegliare come al nord, soprattutto, un’arte locale di intaglio in legno come quella che caratterizza ancora le regioni montane, dovette ridursi alla più squallida povertà. [...]

Ma anche nelle corti, nei secoli intermedi tra la caduta dell’impero ed il romanico, la vita non doveva essere troppo comoda. Abbiamo l’inventario degli oggetti lasciati in eredità da Carlo Magno: sono vasi, utensili in bronzo, in ferro e in altri metalli, armi, vesti, cortine, coperte da letto, feltri, pelli, tappeti, bardature, una grande quantità di libri, tre tavole di argento e una d’oro, con su incisa la pianta di Costantinopoli, di Roma e la carta del mondo. Non si parla di mobili. È probabile che queste ricchezze fossero ammassate in una stanza particolare del palazzo. Va notata l’insistenza con cui si parla del corredo del letto: avere un letto ben fornito, come già in antichità, è la maggior delizia di cui potesse godere allora l’uomo. Nei secoli posteriori, quando l’uso del letto si diffonderà e sarà possibile a molti di possederlo, il letto diventerà il mobile principale della casa, occuperà, in posto d’onore, la camera migliore, sarà il centro della vita familiare. [...]

Tutti gli altri mobili avevano invece caratteri di facile trasportabilità. I tavoli erano posticci, si preparavano posando lunghe assi su cavalletti, per lo più a tre gambe, e venivano coperti di tappeti e di stoffa. La vita dei signori si svolgeva in continue peregrinazioni. C’è chi dubita che i castelli del primo medioevo possedessero veri arredamenti, data la facilità di saccheggio, appena il signore se ne fosse andato. La casa dei re era la tenda; possiamo immaginarcela dall’esemplare, ben più tardo, di Carlo V, conservato nel Museo dell’esercito di Madrid: di cuoio, spaziosa, contenente un lussuoso letto in legno ed un forziere ferrato.

Il forziere, proprio perché rispondeva alla necessità di conservare i beni in queste condizioni di provvisorietà, assume una dignità mai vista. Esso diventerà sempre più pesante e ingombrante, servirà come sedile, si trasformerà in cassapanca. Su di essa dormirà la serva, al piede del letto dei padroni.

L’epoca romanica segna il trionfo dell’iniziativa delle singole regioni. Si crea una società di tipo nazionale, legata alla sua terra da vincoli affettivi ed economici. Ogni zona ebbe stili diversi, e naturalmente una maggiore o minore fecondità, in rapporto con la disponibilità della materia prima, il legname. L’estensione della domanda impoverisce le tecniche, si rarefanno i mobili eseguiti di parti lavorate al tornio. Si preferiscono piedi quadrangolari, con la faccia larga e piatta, per accogliere ricche decorazioni geometriche c naturalistiche; sulle fronti delle casse si svolgono persino scene figurate. La decorazione è insistente, invade poco per volta ogni superficie libera, si dispone in ritmi accentuati. [...]

Non più la ricerca dell’eleganza come categoria mentale che sublimi la materia e smaterializzi l’oggetto, ma un’adesione profonda alla vocazione formale dell’oggetto. [...]

La varietà di forme è estrema, le casse possono sorgere anche su alti piedi, hanno coperchi a due spioventi. Nelle forme più popolari la decorazione si limita a semplici intagli geometrici, lasciando gran parte della superficie grezza. L’applicazione di borchie e di rinforzi in ferro dà risultati artistici assai notevoli, in quanto corrisponde pienamente alla vocazione degli artigiani verso la solidità, la semplicità, l’evidenza costruttiva.

Nelle corti i mobili dovevano essere decorati più riccamente; un nuovo motivo di stupore, dal secolo XII, furono i grandi arazzi, ancora di soggetto religioso.

Il gotico

Le storie dei mobili gotici, pur presentando alcune affinità di struttura con quelli romanici, nascono da un gusto quasi opposto. Il loro fine è quello di dare uno spettacolo di eleganza anche a costo della fragilità, non mirano più ad essere dotazioni eterne di chiese o di palazzi. Di fronte al romanico, che consentiva anche agli artigiani privi di una rigorosa preparazione disegnativa, di raggiungere ottimi risultati, il gotico si impone, quasi astrattamente, per una dichiarata «classe».

Ciò si spiega benissimo con i rapporti con l’architettura. Lo stile ogivale è opera di maestranze specializzate di architetti che sapevano prevedere sulla carta, prima dell’esecuzione, gli edifici ed avevano la prerogativa di compiere inauditi virtuosismi tecnici. Assai probabilmente essi curarono anche la progettazione dell’arredamento ecclesiastico. I cori ben presto si arricchiscono di decorazioni plastiche in rilievo, diventano slanciatissimi per le loro membrature arciate. Negli arredamenti privati lo stile gotico incomincia ad affacciarsi solo nel secolo XIV, come un rinnovamento del lessico decorativo. [...]

Il gotico, però, ispirato dal desiderio dell’ardimento, finì per rinnovare profondamente l’arte lignaria. Nei primi decenni del secolo XV la pittura ci rappresenta interni completamente nuovi. I mobili sono disposti in modo da rispecchiarsi gli uni negli altri; i loro pannelli leggeri, traforati, permettono una lunga pacifica contemplazione. Strutturalmente la grande invenzione è data dalla trasformazione della cassapanca in credenza, a più piani, con parecchi sportelli, articolata in un gioco di masse rientranti e sporgenti. Il gioiello dell’arredamento è invece il cofanetto, dalle facce dipinte o composte da pannelli di avorio su cui sono effigiate le scene dei romanzi cavallereschi.

Ma prima di penetrare, attraverso lo specchio magico di Giovanni Van Eyck, negli intimi ambienti che accolgono la vita serena dei mercanti di Anversa, la classe che ha dato per prima impulso al nuovo stile di arredamento, torniamo alle nostre piccole città, circondate ancora dalla campagna. Poco è rimasto in Italia di mobili del due-trecento di carattere popolare, ed

è difficile anche poter comprendere dalle cassette superstiti la vita degli abitanti di allora. [...]

Nell'ultimo quarto del trecento, il Sacchetti permette di schedare gli oggetti necessari anche per una vita modesta: l'armadio non ha ancora sostituito nelle camere il cassone, ma la cucina è ben fornita di grattugie, ramaiuoli, padelle e cate-ne da fuoco; nella stanza fa pompa di sé il letto ben fornito, con coperte e capezzali ed anche per di comodità un orinale a portata di mano. [...] Il letto occupa gran parte della stanza, su esso, per un'abitudine che durerà altri secoli e anche fra le classi più elevate, possono dormire parecchie persone. Esso ha al fianco una cassapanca, o sorge su una pedana, ed è accompagnato tutt'al più da una sedia, assai semplice.

È molto probabile che ambienti così confortevoli, che dimostrano un accentuarsi della vita casalinga, vadano messi in relazione con la diffusione dei camini a muro, che consentivano un riscaldamento economico ed efficace. [...]

L'Italia conobbe lo stile gotico in ritardo, e lo modificò largamente. Essa però, anche nel campo del mobile, resta in sincronia con l'evoluzione europea. C'è tuttavia un abisso fra le stanze così intime dei nordici⁴ e le nostre, dove fino al Rinascimento più che d'intimità si può parlare di nitore e semplicità.

Anche qui, volendo, si potrebbe dedurne una sostanziale differenza nello spirito stesso della famiglia. Da noi l'individuo riesce a trovare il suo isolamento nella cella, cioè nell'antico studio⁵, la cui tradizione non si è mai interrotta. Adriano se lo fece costruire in un isolotto artificiale, congiunto da ponti mobili alle biblioteche della sua villa tiburtina. Ma gli evangelisti e i santi assisi sulle loro cattedre dei codici di tutto il Medio Evo, godono anch'essi di una pace egualmente artefatta. Il libro aperto sul leggito deve essere lo specchio dell'anima. Nulla, forse, rappresenta altrettanto il fascino della meditazione quanto il *S. Girolamo* di Antonello da Messina nella National Gallery di Londra. Tutto spira silenzio, anche se gli uccelli volano al di là della bifora. Dalla grande sala dello sfondo, diviso in due da un colonnato, avanza il leone ormai mansueto, senza che il pavone in primo piano, attento, ne debba paventare la vicinanza. La finestra a vetri a sinistra, aperta sulla lontana città lascia penetrare una luce calma e blanda. Girolamo non è ancora pago del grande vuoto, e si è costruito una specie di tramezzo, a scaffali, su cui poggiano aperti sul passo essenziale alcuni volumi, accanto alla penna, al calamaio. Ai piedi del santo due vasi riportano nel chiuso l'aroma agreste. Il santo può meditare attento, davanti allo scrittoio; il suo microcosmo, ritagliato entro le immense aule gotiche del monastero, la sua pace sono ormai acquisiti per l'eternità.

Per ritrovare lo stesso senso di silenzio, o meglio di musica lontana, nelle stanze dove vive una famiglia privata, dobbiamo risalire al nord. Sarà la casa dei coniugi Pandolfini. La donna, presso il grande letto rosso, si appoggia con estaticità

al marito, che pare assicurare al futuro figlio una fedeltà di affetti altrettanto eterna. La luce che matura una mela sul davanzale, non riesce a soffocare il bagliore di una candela, che contribuisce a dorare il grande lampadario di bronzo, orlato come un ricamo. Più modesta è la stanza dove nasce il Battista nelle *Très belles Heures* del Duca di Berry. Qui le comari si affannano a curare il neonato, a trattenere un bambino, a preparare pozioni per la puerpera. In fondo si apre una porta, donde si scorge Zaccaria che tranquillamente legge il suo messale. I mobili sono rustici; la cassapanca, che schiude alla vista i panni ben piegati, non ha alcuna decorazione; il tavolino al centro, di una forma assai rara, si presta un po' a tutti i servizi. Accanto al fuso, uno sgabello triangolare, vuoto, attende il ritorno al lavoro. Si vedono molti oggetti sparsi qua e là ed anche due gatti; ma l'intimità della stanza rimane egualmente miracolosa. Su questa miniatura Praz ha scritto delle pagine splendide, egli dice che la sua Stimmung è determinata dal senso dell'appartamento, dato dalla porta aperta sulle altre stanze, e dalle luci calme⁶. Eppure ciò non basta a spiegare l'affettuosità delle due rappresentazioni. C'è inoltre un senso lievemente erotico nelle due scene, sia che si tratti dell'avanzata maternità o della nascita del precursore, il vero personaggio dei due ambienti è il grande letto a cortine, entro cui la donna può essere non solo madre massaia, ma finalmente amante. In cambio essa lascia il suo segno imponderabile su tutte le cose.

Il quattrocento fiorentino

Si afferma generalmente che il mobile dipende dall'architettura, ne è insomma una imitazione in piccolo. Ciò è vero solo in un certo senso e in certi periodi. Tuttavia un rapporto fra la forma dei singoli arredi e la coeva civiltà architettonica esiste. Un edificio come un cassettone o una cassapanca va costruito, ed ogni manufatto, appena acquisti una veste più elaborata, richiede un complicato processo, svolto anche mediante diversi intermediari. Si può parlare, insomma, d'una tecnica di esecuzione, che implica alla sua origine un disegno conduttore. Se si confrontano piante architettoniche di secoli diversi si osserva immediatamente quanto variî la loro concezione. Esse presuppongono una tradizione in atto, che intendono regolare e indirizzare. Il passaggio sia in architettura che nelle arti minori dal gotico al primo rinascimento non si può spiegare solamente con una trasformazione del gusto. È una vera e propria rivoluzione tecnica, che ha le sue origini in una nuova concezione del disegno per così dire industriale. Sono importanti le osservazioni di Argan sul Brunelleschi: il fine dell'artista sarebbe stato di mettere in valore la simmetria e la proporzione delle parti, mirando ad ottenere la massima chiarezza delle strutture⁷. Di qui il nuovo valore dato alla tecnica, intesa non più come processo manuale ma come metodo razionale. Ad un mondo pittoresco si sostituisce un microcosmo geometrico. [...]

In realtà ambienti puramente architettati forse non furono mai realizzati nell'edilizia domestica. Però l'evoluzione del gusto, senza il freno dell'amore per il fasto, avrebbe portato a risultati drammaticamente moderni: gli architetti, cioè gli scienziati, dominarono su Firenze, poi sulla Toscana e sull'Italia. Leon Battista Alberti poteva scrivere verso il 1485 «Queste città vedevamo noi mentre eravamo fanciulli fatte tutte di asse, le quali ora sono state fatte tutte di marmo!»⁸. Nell'arte lignaria le regole umanistiche significarono un ritorno alla tradizione romanica, rinnovata però da un rigoroso senso geometrico. Si stabilisce anche nei mobili un rigido coordinamento delle parti, una suddivisione sempre più netta fra elementi portanti e formelle, la quale progressivamente porterà, prima dell'efflorescenza decorativa o indipendentemente da essa, ad una proiezione in superficie delle funzioni. [...]

Gli statuti dei legnaiuoli di Firenze imponevano regole rigorose, soprattutto per garantire la qualità dell'esecuzione e del legno impiegato. Però esistettero anche leggi suntuarie, almeno alla fine del trecento. Nel 1373, ad esempio, s'imponeva che «chiunque faccia o compri una lettiera, un cassone, una Cassapanca e un lettuccio che tutti insieme valgano più di 25 fiorini d'oro, deve sborsare al Camerlingo del comune 15 fiorini d'oro per ognuno dei mobili acquistati». La legge fu abrogata più tardi. Però essa è importante perché ci elenca l'arredamento medio, normale, d'una casa: il lettuccio poteva essere un piccolo divano tenuto anche sotto il letto ed usato durante la siesta. La qualità dei mobili è anche approssimativamente indicata: quelli più poveri, mal tagliati e rozzamente inchiodati detti «salvatici», erano appannaggio dei poveri e dei contadini. I mobili normali erano assai semplici, eseguiti con assi lisce, senza ornati ma di ottima lavorazione. I mobili di lusso erano detti «isfoggiati», e per essi si dovevano pagare 5 soldi ai Consoli dell'arte. La mancanza di mobili databili con stretta approssimazione, di ambienti arredati, di studi condotti con una visione abbastanza larga del problema c'impediscono di seguire cronologicamente l'evoluzione del gusto e del benessere privato. Non si può precisare neppure in che anni (ma dalle cassapanche sembrerebbe verso il 1440-50) il gotico incominci ad essere soppiantato. Tuttavia è legittimo affermare che solo alla fine del secolo gli interni acquistarono un carattere di schiettezza e semplicità. L'arredamento per molti decenni continuò a creare ambienti suggestivi e sensuali, cancellando il nitore delle murature. Noi c'immaginiamo come tipiche del quattrocento stanze nude e spoglie, eppure piene d'una loro squisita poesia, – d'una «rara e cerebrale squisitezza» scrisse Praz – quali quelle che compaiono descritte o illustrate nell'Hypnerotomachia Polyphili di Francesco Colonna⁹. Ma esse sono una revisione, e per di più settentrionale, d'una cultura in fase di rinnovamento. Esprimono una vocazione di semplicità forse raggiunta solo dagli ambienti rustici nel cinquecento. [...]

Lo Schiaparelli, in base a lunghe ricerche di archivio, ha stabilito le condizioni reali della casa fiorentina¹⁰. Quasi tutte le pareti erano decorate, persino nelle latrine, con ornati geometrici e a mano libera, figure isolate anche storie. Sono celebri le serie di uomini e donne illustri, un tema amato in quasi tutta Italia. Poche erano le finestre a vetri, si usavano per lo più impannate, cioè telai di stoffa trasparente. I pavimenti erano in laterizio, più tardi di mattonelle verniciate o invetriate. I soffitti in legno, pur mantenendo la loro tinta naturale, si arricchivano di decorazioni colorate. I muri erano rivestiti in basso di tavole, almeno per un'altezza di 50/60 centimetri, che servivano anche come schienale per alcuni mobili (lettucci, panche, casse). Questi rivestimenti col tempo divennero assai fastosi, con modanature complicate, tarsie e persino pitture di carattere novellistico. [...]

Una caratteristica dell'ambiente umanistico, e di lontana origine, erano i mobili dipinti, talora completamente e anche da pittori celebri. Altri (come le spalliere dei letti matrimoniali) avevano incastrate scene mitologiche che sono fra i gioielli della pittura dell'ultimo quattrocento e del primo cinquecento. I più tipici e noti sono i celeberrimi cassoni nuziali, che diedero addirittura origine ad una scuola pittorica. [...]

Ambiti e contesi dai collezionisti, esposti nei più importanti musei del mondo, i cassoni sono una dimostrazione di quanto siano complesse le relazioni delle varie arti fra loro. Pittura ed ebanisteria si collegano in un tutto inscindibile, che dimostra l'affiatamento di artisti ed artigiani. [...]

Del resto il mobile è fra i primi a subire il contraccolpo delle scoperte archeologiche avvenute a Roma soprattutto sotto il pontificato di Leone X: le cassapanche divennero grandi sarcofagi scolpiti, gli armadi si articolarono secondo gli ordini architettonici classici, le loro facciate vollero essere la ricostruzione di edifici antichi. Dove, come a Firenze, la tradizione costruttiva del primo rinascimento restava forte nonostante l'ambizione per il fasto e la ricchezza decorativa, non solo si ebbero ritorni ad un rigore e ad una Semplicità quasi arcaica, con Michelangelo, con il Vasari, ecc., ma anche nei secoli posteriori, durante il barocco ed il rococò, regnò una straordinaria, forse eccessiva compostezza. Nel settentrione e oltralpe, dove il Rinascimento si affaccia soprattutto come inventore di formule ornamentali e come ricostruttore, sfarzoso e fantasioso insieme, dell'antichità, l'architettura cede alla plastica ed all'intaglio. Gli arredi, turbati da sotterranee inquietudini gotiche, diventano eccessivi ed abnormi. [...] L'eccesso di fantasia perde ogni mordente.

Il mobile rinascimentale in Europa, il passaggio al barocco
La degenerazione, in senso decorativo, era inevitabile e si spiega benissimo con ragioni sociali, oltreché col gusto per il collezionismo, per la vita mondana e di corte, con la necessi-

^[1] Sulla storia dell'intimità nella casa si veda W. Rybczynski, Home. A Short History of an Idea, Penguin Books, New York 1986 (trad. it. La casa: intimità, stile, benessere, Rusconi, Milano 1989).

^[2] «Il termine studiolo presenta in genere una doppia accezione. Da un lato è usato già in epoca gotica per indicare, all'interno del palazzo signorile e della casa borghese, un ambiente di chiara derivazione monastica la cui destinazione principale è quella di luogo ove studiare oltre quella, a partire dal Rinascimento, di raccogliere collezioni; dall'altro esso designa il mobile vero e proprio per scrivere e leggere [...]», I. Forino, L'interno nell'interno. Una fenomenologia dell'arredamento, Alinea, Firenze 2001, pp. 21-22.

^[3] L'autore richiama il termine tedesco stimmung, significato letterale «atmosfera», con cui Mario Praz descrive il sentimento leggibile negli interni nordici, della casa come specchio dell'anima. Il contesto olandese si configura come un esempio paradigmatico di una cultura che ha operato una netta separazione tra spazio pubblico e dimensione privata, attribuendo a quest'ultima una densa carica simbolica. Tale sfera domestica non si definiva tanto per la ricchezza materiale degli arredi, quanto per la capacità di questi ambienti di evocare una qualità atmosferica, un'intimità profonda che trascende la loro fisicità.
^[4] Cfr. G.C. Argan a cura di, Brunelleschi, Mondadori, Milano 1955.

^[5] Cfr. L.B. Alberti, De re Aedificatoria, libro VIII, capo V.

^[6] Noto romanzo allegorico rinascimentale il cui significato letterale è «Combattimento amoroso di Polifilo in sogno» riccamente illustrato. Cfr. F. Colonna, Hypnerotomachia Poliphili, ubi humana omnia non nisi somnium esse docet. Atque obiter plurima scitu sane quam digna commemorat, in aedibus Aldi Manutii, Venezia 1499.

^[7] Qui il riferimento è alla nota pubblicazione di A. Schiaparelli, La Casa fiorentina e i suoi arredi nei secoli XIV e XV, Casa Editrice G.C. Sansoni, Firenze 1908, riprod. anastat. Casa Editrice Le Lettere, Firenze 1983, 2 voll.

tà di trasformare le proprie ricchezze in beni stabili. Una casa ben arredata dava un enorme prestigio, e sostituiva le spese affrontate oggi dagli industriali e dai politici nella propaganda. Sarebbe perciò un errore interpretare lo sviluppo dell'arredamento, dal quattrocento al barocco, da un punto di vista puramente stilistico. Il Rinascimento inventò nuovi modi di vita, creò necessità e bisogni spirituali e produsse anche gli arredi necessari per soddisfarli. Le tavole diventano stabili, con grosse gambe. Esistono forme diverse di tavolini, per scrivere, per i pasti, con piedi a forma di vaso, zampe, teste d'animali, delfini, chimere.

Per sedersi i panconi ed i banchi sono abbandonati in favore delle sedie facilmente trasportabili, delle poltrone, del trono simbolo di autorità e quindi riservato al padre famiglia o al massimo dignitario.

Il letto cessa di avere predelle e di essere collegato alle cassepanche, ha spalliere che danno poi luogo a colonne ricchissime ed intagliate, reggenti più tardi un baldacchino. Gli armadi, per lo più suddivisi in due corpi sovrapposti, assumono forme assai diverse, sempre ad imitazione dell'architettura. Si hanno librerie e scaffali attorno alle pareti di piccole stanze. Per i cibi si crea la credenza (del resto già nominata nel 1341), che ben presto diventa uno dei mobili più eleganti e sofisticati. Una invenzione che ebbe estremo successo in Italia e all'estero fu quella dello studiolo gabinetto, composto di due corpi. [...]

In tutti i paesi lo stile rinascimentale succede direttamente, senza transizione al gotico ed è quindi caratterizzato da una grande ricchezza decorativa. Inoltre restano alcune delle consuetudini antiche, come il letto di parata. Spesso la moglie aveva diritto per legge al letto più ricco della casa. I mobili sono per lo più disegnati da pittori, anche importati dall'Italia. L'assimilazione delle forme manieristiche fu però assai rapida, e dopo gli eccessi decorativi ci fu generalmente un ritorno alla semplicità, e anche a forme locali. Il barocco, che sopraggiunse su un panorama ormai estremamente differenziato, assunse pertanto caratteri assai diversi, se non addirittura antitetici.

Uno dei contrasti più violenti, analogo del resto a ciò che avviene in pittura, si vede fra l'arredamento olandese e quello italiano. Gl'interni olandesi hanno per noi lo stesso fascino di quelli fiamminghi dei primi anni del quattrocento. Essi conservano misteriosamente un senso d'intimità anche assimilando le forme italiane. Non solo: il passaggio dal gotico al rinascimento, in modo del tutto inatteso, accentua la loro dignità, dando tutt'al più un tocco di melanconia. Alle sfarzose decorazioni della Roma barocca, che intendono la vita soprattutto come fasto esteriore, non si accompagnò, se non assai tardi, la preoccupazione per il benessere della vita familiare. Dei grandi palazzi italiani tutto il primo piano era dedicato ad appartamenti di rappresentanza. Nello case olandesi l'alloggio è articolato in vani aventi ciascuno la loro dignità, senza gerarchia;

la dama che suona può osservare nel corridoio la fantesca che scopa; il letto come la poltrona, come gli arredi più consueti, non ricerca dorature (solo le cornici dei quadri le hanno); il miglior tesoro della casa è il sole che entra dalle vetrate e talvolta, ad es. negl'interni di E[manuel] De Witte, dà a questi ambienti, estremamente silenziosi e semplici, un'atmosfera romantica, quasi patetica. Poche volte la casa fu tanto confortevole, serena, godibile. Roma invece, e l'Italia è chiasiosa. [...]

Il vero barocco dovette manifestarsi a Roma, nell'ambito del Bernini, e di lì diffondersi in tutte le altre città. I mobili (specialmente cornici, tavole, poltrone, *consolles*) hanno curiose affinità fra di loro; come se nonostante la fertilità mentale dei pittori che ne davano il disegno o dei rari artigiani di pregio, quali i Fantoni ed i Brustolon, fossero legati eccessivamente alle stesse formule. Inoltre hanno ancora un'eccessiva pretesa, vogliono avere una dignità artistica ad ogni costo, rivaleggiano con la scultura, rappresentando persino scene mitologiche. [...]

Sarebbe importante poter confrontare l'evoluzione degli interni italiani nel seicento e settecento con ciò che avvenne in Francia. Ma fin d'ora un fatto è evidente: l'abitazione in Italia rimase sotto la giurisdizione dell'uomo, che se ne servi come uno strumento di vita pubblica; in Francia, anche nella corte, la prevalenza della donna ne accentuò i caratteri di raffinatezza e di comodità. Finora si sono visti i rapporti fra la donna e l'arredamento solo in funzione della moda; da questo punto di vista tutto si ridurrebbe a curiosità di cronache, possibilmente galanti. Così in Inghilterra la poltrona alta senza braccioli sarebbe stata sostituita da piccole seggiole dopo che il re nel 1613 ebbe proibito alle dame in guardinfante di accedere al palazzo, in seguito alla constatazione che tali vesti occupavano tutto lo spazio dei saloni, impedendo di ballare. La donna invece è colei che nei regimi evoluti ordina la vita domestica; e se la sua creatività è libera di estrinsecarsi, la perfeziona, rinnovando contemporaneamente la casa e gli arredi. Secondo Mrs. Putnam, già nel regno di Enrico IV la Marchesa di Rambouillet¹¹ avrebbe trasformato radicalmente la pianta del suo palazzo, ponendo lo scalone in un angolo dell'edificio invece che al centro. [...]

Benché l'esaltazione dell'eroina sia forse un po' eccessiva, è certo che alle dame francesi si deve in gran parte la metamorfosi dell'hôtel nell'appartamento moderno.

Il barocco ed il rococò in Francia

Scherzosamente, si potrebbe dire che l'intera evoluzione dell'arredamento, specialmente a Parigi, è caratterizzata dalla lotta della donna, fragile, piccola e freddolosa, contro il fasto della decorazione prima rinascimentale e poi barocca. Forse furono i suoi intrighi, le sue lotte e le sue vittorie a permetterci di vivere meglio¹².

Madame de Rambouillet, che fra l'altro anticipò il rococò possedendo *buffets* smaltati carichi di porcellane cinesi, di

urne di cristallo, di specchi incorniciati d'ebano, di cofanetti dorati, non fece in realtà che accelerare un processo già in atto, il cui risultato migliore fu la netta separazione dei servizi dagli appartamenti residenziali.

Poco per volta, invece delle grandi stanze che servivano per il soggiorno e per il riposo, si ebbero camere più piccole, per le singole occupazioni. Verso il 1640 la disposizione di un hôtel era la seguente: un vestibolo, un'anticamera dove si pranzava, un salone, un salotto, un'alcova ed alcuni gabinetti per i vestiti ed i servizi. [...]

Il regno di Luigi XV è invece caratterizzato dal desiderio dell'intimità e della comodità. La preoccupazione maggiore è quella di scaldare gli ambienti, si sperimentano finestre ermetiche, si studiano i modi per aumentare il tiraggio dei camini e si diffondono le stanze da bagno. Trionfano i gabinetti, le piccole salette accoglienti e discrete, con passaggi segreti e corridoi di disimpegno¹³. L'esotismo si accentua, curiosità orientali, indiane e cinesi, lacche e porcellane si accumulano in ogni angolo. I mobili diventano più piccoli, ricurvi, gonfi. Il rococò che tocca i suoi vertici nella decorazione degl'interni segna, come il gotico fiorito, il trionfo della fantasia e vede, forse per l'ultima volta nella storia dell'arte e della cultura, una collaborazione animata ed entusiasta di artisti ed artigiani, di architetti, decoratori, scultori, falegnami, stuccatori, arazzieri. Come sempre accade furono ragioni economiche a favorirne l'effervescente fioritura. Il rococò, si potrebbe dire, è il risultato della mancanza di oro e di marmo; cioè il riconoscimento che la lavorazione, non l'origine, fa preziosa ogni materia. [...]

Gli artigiani e l'individualismo

È sempre interessante risalire dai risultati alle cause, ma in questo caso lo è particolarmente. Devo ad un articolo di Pierre Verlet (in *Le Meuble*, Parigi 1941)¹⁴ le seguenti notizie sull'organizzazione dei falegnami francesi nel secolo XVIII. Purtroppo studi di questa specie sono ancora troppo rari, e senza di essi non è certo possibile tentare una storia del mobile.

I falegnami erano raccolti nella *Communauté des maîtres menuisiers-ébénistes*. Si dividevano in specializzazioni, ma la distinzione essenziale era fra falegnami ed ebanisti; questi ultimi fabbricavano tutti i mobili placcati. In realtà non c'era nessuna legge che impedisse ad un falegname di fare un lavoro di ebanisteria. Però tale era il rispetto reciproco e l'amore per la propria specialità che non si ebbe nessun esempio di sconfinamento. Esisteva invece una intensa collaborazione: la poltrona a leggio di Luigi XV, del 1737, fu fatta da un falegname e da un ebanista insieme.

I falegnami erano quasi tutti francesi, ed esistevano vere e proprie dinastie [...]. Questa è la ragione del gran numero di mobili francesi firmati, mentre in Italia dove non vivevano consuetudini simili, furono assai rari. [...]

La vivacità di questi artigiani doveva essere eccezionale. Ne abbiamo una prova in Inghilterra, con Thomas Chippendale, di cui purtroppo si usurpa il nome per ignobili poltrone e sofà in falso barocchetto. Egli divenne verso il 1752 proprietario di una grande bottega di mobili e nel 1754 pubblicò un volume di stampe, il *Gentleman and Cabinet Maker's Director*¹⁵. Ciò che sbalordisce è la varietà d'ispirazione. Imita il Luigi XV francese, lo corregge secondo la tradizione anglosassone, fa capricci cinesi, impara dalla falegnameria americana [...] a comporre strutture solide e semplicissime, che talvolta anticipano i nostri mobili da ufficio, e furono di esempio al Liberty. Così rispose alle esigenze più varie dei committenti e li stimolò a tentare arredamenti inconsueti.

Il rococò del resto rappresenta il trionfo dell'abilità. Però l'errore più grave sarebbe di considerare il secolo ed il gusto, che ci diedero fra l'altro alcuni dei massimi capolavori teatrali e musicali, come un'epoca di frivolezza. Il mobile e l'architettura, ce ne consentono una valutazione più concreta o benevola.

Nel settecento la Francia acquistò la supremazia in Europa. È stato osservato che in Italia, donde certamente il rococò trasse origine ed alimento continuo, esso fiori soprattutto nelle regioni più legate alla cultura europea. [...] Ora non è un caso che il rococò si manifesti soprattutto nelle città più evolute. Lo si capisce benissimo pensando alle violente polemiche che ne accompagnarono la diffusione. L'antitesi rocailles-classicismo non fu solo formale ma sociale e politica. Classica doveva essere l'architettura di stato, che rappresentava l'autorità del sovrano. I privati invece rompevano la regolarità dell'urbanistica con i loro capricci: a Torino ci fu persino un privato che volle decorare il suo palazzo più riccamente che il re.

Il piccolo salotto per far musica o conversare [...] contrastava violentemente con la serietà delle ragion di stato. Un soffitto decorato con stucchi e una parete con pastorellerie dipinte era come un colpo di spugna sulla lavagna dei doveri di corte. Ciascuno aveva la sua piccola corte, in arcadia, pari fra i suoi pari. Quanto più una città fu rococò – si può affermare – tanto più vivace fu la sua reazione all'autorità del sovrano.

E quando, nella seconda metà del settecento ed oltre, le città di tutta Europa sacrificarono gli stucchi per colonne ed archi di marmo e di pietra, il Re superstite o restaurato, riuscì a far costruire severi scenari per la sfilata delle sue truppe; ma si vide chiuse in faccia le finestre e le porte dorate dei palazzi, in cui entrarono mobili neoclassici, sì, ma assai più gentili che le architetture; non fastosi ma permeati dell'eleganza settecentesca. La casa per l'uomo trionfò così sulla ragion di stato.

[Eugenio Battisti, *I mobili e la loro storia*, in «La casa. Quaderni di architettura e critica», n. 1, 1955, pp. 38-49; Id., *I mobili e la loro storia. Dal Quattrocento al Neoclassicismo*, in «La casa. Quaderni di architettura e critica», n. 2, 1956, pp. 36-50]

13. Cfr. M. Perrot, *Histoire de chambres*, Éditions du Seuil, Paris 2009, pp. 37-51 (trad. it. *Storia delle camere*, Sellerio, Palermo 2011).

14. Cfr. P. Verlet, *L'art du meuble à Paris au XVIII siècle*, Presses Universitaires de France, Paris 1958.

15. Cfr. T. Chippendale, *The Gentleman and Cabinet-maker's Director*, Thomas Chippendale, London 1754. [MB]

Giulio Carlo Argan

Il problema dell’arredamento

1956

L'arredamento di un appartamento di viale Mazzini a Roma, progettato da Giulio Carlo Argan nel 1956.

L'arredamento rappresenta, e non v'è bisogno di dimostrarlo, la linea di contatto tra l'architettura e tutta la raggera delle cosiddette arti applicate o industriali. In un momento come questo, nel quale si tende a eliminare, da un lato, la distinzione tradizionale tra arte pura (e, dunque, architettura) e arte applicata e, dall'altro, quella tra architettura e urbanistica, si da ridurre tutta la fenomenologia dell'arte al planning e al design, la questione dell'arredamento acquista un'importanza decisiva come questione tipicamente, indiscutibilmente architettonica. E tanto più l'acquista in quanto l'architettura moderna è un'architettura, come si dice, di spazi interni, cioè un'architettura che assume come principio spaziale e di determinazione formale la pianta invece che il blocco, la strutturalità invece che il prospetto, la cubatura invece che la facciata. È opportuno precisare che, allorché si parla di spazio interno, non si allude allo spazio circoscritto da pareti in rapporto allo spazio ch' è al di fuori di esse, ma ad una concezione generale dello spazio come «internità» o interiorità¹. Il pensiero dello spazio interno esclude il pensiero dello spazio esterno, e reciprocamente. Si può provare. La concezione spaziale del Rinascimento, che ha condizionato le forme dell'architettura fino al secolo scorso ed alla quale la concezione moderna polemicamente si oppone, è, tipicamente, una concezione dall'esterno: lo spazio è pensato come natura, e l'uomo distinto dalla natura come il soggetto dall'oggetto. Nelle costruzioni basilicali del Brunelleschi² le proporzioni delle navate riproducono la dimensione dello spazio esterno, cioè sono pensate come «esterni» indipendentemente dal fatto che si trovino all'interno dei muri perimetrali; la cupola di Santa Maria del Fiore è la dimostrazione grafica e plastica della identità metrica che si pone tra spazio chiuso e spazio aperto, tra spazio costruito e spazio naturale. Si può giungere fino ad affermare che la stessa teoria della prospettiva e delle proporzioni, che nasce appunto col Brunelleschi, si sviluppa nell'architettura del Rinascimento del Barocco e si

L'arredamento di un appartamento di viale Mazzini a Roma, progettato da Giulio Carlo Argan nel 1956.

prolunga, ma ormai priva d'ogni ragione o interesse costruttivo, nel basso eclettismo del secolo scorso; non è in fondo che la teoria della rappresentazione finita dello spazio infinito, o dell'adeguamento e riduzione dello spazio chiuso all'aperto, dell'interno all'esterno.

Inversamente, l'architettura moderna pone tutto lo spazio come interno, cioè non più come natura da contemplare, ma come dimensione o ambiente del vivere e dell'agire umani. Rifugge infatti dalla parete che isola, chiude, crea compartimenti comunicanti, dal blocco, dalla massa posata in uno spazio col quale può soltanto confinare; cerca nella pianta una generatrice³ e non più un limite spaziale; e quella generatrice sviluppa, in un progressivo e illimitato pianificare, dall'unità d'abitazione al gruppo, all'insieme della città e della regione. Proponendosi di essere «funzionale» non intende soltanto aderire ad esigenze pratiche, ma designare un tracciato, quanto più si possa aperto e articolato, allo sviluppo dell'attività e delle funzioni umane. E poiché assume come carattere e attitudine fondamentali dell'uomo moderno il pratico fare, e non più l'astratto e distaccato contemplare, lo spazio non può più essere pensato come scena o spettacolo naturale ma, semplicemente, come la dimensione dell'agire, e di tutte le relazioni che le azioni umane intrecciano e allacciano nel loro prodursi: come la condizione, determinata e determinante ad un tempo, dell'azione, anzi di tutte le possibili azioni umane. Ciò ch'è definitivamente scomparso dalla coscienza dell'uomo moderno è l'antico pensiero che lo spazio sia qualcosa di precostituito e d'immobile, quasi l'immutabile architettura dell'universo. Lo spazio non è più altro che praticabilità, agibilità, possibilità d'azione e di relazione. Come non ha limiti, non può avere un centro: ogni atto umano, e proprio per l'attualità del suo accadere, è sempre al centro dello spazio, cioè al centro di un sistema o di un tessuto di relazioni umane che, in ultima analisi, non è altro che la società umana nel suo insieme, nella sua

infinita complessità, nel movimento del suo divenire continuo. Quello spazio, che diciamo interno, è tale appunto in rapporto all'essere umano, che lo pensa bensì come la dimensione della propria esistenza o la regione aperta al realizzarsi delle proprie possibilità, ma senza mai dimenticare che quell'esistenza e quelle possibilità di azione si realizzano sempre nell'ambito della società, né mai possono trascenderla. Onde può dirsi che lo spazio interno è lo spazio della società, allo stesso modo che lo spazio esterno era lo spazio della natura.

Sul terreno della sociologia, questa concezione dello spazio esprime il bisogno, che ciascun individuo prova, di porre e risolvere nei propri atti il problema del rapporto tra se stesso e la società come un tutto; e questo stesso problema l'architettura moderna, ch'è nata da profondi interessi sociali e rifiuta di separarli dai propri interessi estetici, affronta e risolve proprio nell'arredamento: che deve dunque considerarsi, di pieno diritto, architettura.

È facile constatare come, nello svolgimento storico dell'architettura moderna, l'arredamento tenda sempre di più ad immedesimarsi o integrarsi al fatto costruttivo. Non soltanto oggi, più che in qualsiasi altra epoca, il mobile è il prodotto della progettazione dell'architetto, ma la stessa architettura, come da un lato tende a sconfinare nella pianificazione urbanistica, dall'altro tende a concludersi nell'arredamento. Le piante aperte, articolate, flessibili tolgono alle pareti la tradizionale funzione di chiusura, di limite spaziale fisso, e danno loro una qualità e una funzione di «mobile»; la distribuzione delle aperture, non più condizionata dalle leggi di simmetria delle facciate ma dalle pratiche necessità di aerazione e illuminazione degli interni, conferisce ad esse una funzione compositiva rispetto all'ambiente; e l'ampiezza di quelle aperture, inquadrando il paesaggio, dà agli stessi aspetti naturali un carattere di «interno» e una funzione di arredamento; nella continuità spaziale del piano, anche elementi nettamente costruttivi diventano elementi di architettura interna, di arredamento. La stessa premessa funzionale, portando necessariamente ad un'estrema specificazione e qualificazione delle singole unità spaziali dell'edificio, finisce per condizionarle a quella loro più aderente e immediata strumentalità, che si esplica appunto attraverso gli elementi dell'arredo e della suppellettile. Tutto, nell'architettura moderna, tende a diventare «mobile»; e i «mobili» che costituiscono l'arredamento, possono veramente considerarsi le terminazioni formali più sensibili e delicate dell'architettura. E proprio perché questa non è più, in nessun modo, naturalistica, è portata a implicare e riprodurre nel rigore delle proprie forme costruttive quella variabilità fenomenica, ch'è propria della natura: il *planning*, come generatrice formale *a priori*, contiene *in nuce* tutte le possibili determinazioni formali. È un principio d'ordine o di struttura che, se valido, non può non determinarsi e verificarsi nelle materie più diverse (legno,

stoffa, ceramica), allo stesso modo che si determina e verifica nell'aderenza alle più varie esigenze individuali. Si può giungere fino ad affermare che l'architettura moderna, dopo avere affrontato, nell'urbanistica, i grandi problemi quantitativi della società nei suoi gruppi e nel suo insieme, recupera poi nell'arredamento i valori «qualitativi», cioè la sensibile coscienza della presenza e della funzione, ma soprattutto dell'ineliminabile valore dell'individuo nella società. Più esattamente: nell'ampio circolo del *planning* e del *design*, l'architettura moderna risolve nell'arredamento il problema dell'esistenza individuale così come risolve nella pianificazione urbanistica il problema dell'esistenza collettiva. È inutile spiegare come debba considerarsi mal posto ogni problema sociale, che consideri l'individuo indipendentemente dalla collettività o questa indipendentemente dall'individuo.

Sorge a questo punto la questione: è possibile pensare ad un condizionamento totale; e sia pure in nome di lucidi principi razionali, della vita e del costume sociale, ad un'eliminazione di tutta quanta l'iniziativa personale da parte degli «utenti» in un campo, come quello dell'arredamento, che interessa le condizioni della vita privata, addirittura intima, degli individui? Dovremo, nell'avvenire, rassegnarci a vivere in case «standardizzate» fin nei minimi particolari, secondo un tipo di «confort», che l'architetto ha minuziosamente studiato e predisposto? Evidentemente, l'architettura moderna non si propone nulla di simile, tant'è vero che, molto più dell'architettura del passato, essa è stimolata la collaborazione, l'intervento di utente. Ma, per non più stabilirsi tra il «tecnico» e lo «utente» che è necessario estendere al quale natura sia, attualmente, l'iniziativa individuale nel campo dell'arredamento.

Quello che chiamiamo lo «utente» interviene, nel determinare la configurazione dell'ambiente della propria abitazione, in due modi: con la scelta dei tipi e con la distribuzione degli oggetti. È chiaro che, attraverso la scelta, influisce anche sulla produzione, provocando la maggior richiesta e quindi la maggior produzione di certi tipi a preferenza di altri. È anche chiaro che, studiando l'arredamento della propria abitazione, ciascuno di noi ubbidisce ad un impulso di natura estetica: si vuole che l'abitazione sia comoda e pratica, ma si vuole anche che sia «bella». È facile constatare che questo interesse estetico è inseparabile da un interesse sociale: si vuole che la casa, nel suo aspetto, esprima la nostra che abbiamo raggiunto col nostro lavoro. Ma quante volte l'ambiente che crediamo di avere configurato non è la copia scadente e sfigurata dei gusti e degli stereotipi altrui o di classi, che ci paiono prestigiose e verso i quali siamo spinti da una futile, goffa ansia d'imitazione? Quante volte, nell'arredamento, ci pieghiamo invece del nostro autentico servile verso gruppi sociali più fortunati; e quante volte, invece di creare intorno a noi un ambiente conforme alle nostre esigenze più autentiche, cerchiamo di trasformare la

L'estratto qui presentato considera l'arredo parte integrante dell'architettura. Argan ne estende inoltre il valore sociale, legandolo allo standard come strumento di democratizzazione del progetto. L'autore vede nell'arredamento il possibile riscatto e appropriazione dell'essere umano nella definizione del proprio spazio da abitare.

1. La prima formulazione della teoria dell'interiorità dello spazio è stata trattata dall'autore nel saggio *A proposito di spazio interno* pubblicato sulla rivista *Metron* nel 1948. La dimensione dell'agire umano diventa elemento conformativo dello spazio che viene inteso non come limite ma come entità aperta e articolata nello sviluppo delle attività umane. Cfr. G.C. Argan, *A proposito di spazio interno*, in «Metron», n. 28, 1948, pp. 20-21 [in estratto in questo volume]. Il saggio è stato ripubblicato in G.C. Argan, *Progetto e destino*, Milano, Il Saggiatore, 1965, pp. 91-95 e Id., *A proposito di spazio interno*, in «L'architettura. Cronache e storia», n. 477, 1995, p. 532. 2. Cfr. G.C. Argan, *Brunelleschi*, Mondadori, Milano 1955.

3. Queste riflessioni nascono dal legame con Bruno Zevi. Argan nel 1945 pubblica una recensione critica del testo zeviano *Architettura Organica* e nel 1947 il saggio *Introduzione a Wright*; entrambi i testi sono importanti occasioni per lo sviluppo di alcune riflessioni sulla continuità dello spazio: «Eppure la pianta è ancora l'unico mezzo con cui possiamo giudicare l'intero organismo di un'opera architettonica», B. Zevi, *Saper vedere l'architettura*, Einaudi, Torino 1948, p. 34.

nostra casa in un distintivo di rango sociale, e neppur del nostro? Quante volte, invece di esprimere quel che siamo, esprimiamo ciò che vorremmo essere, e dunque non siamo?

La storia dell'arredamento può essere, anche per questo inevitabile aspetto sociologico, assai istruttiva. Prescindendo dal mobile rustico, che molto spesso conserva la bellezza agile e nuda dell'utensile e dell'architettura «spontanea», quasi tutta la produzione mobiliara appare ispirata all'arredamento delle classi dominanti o, addirittura, delle corti: ancor oggi le più scellerate brutture nella produzione dei mobili sono perpestrate nel nome dei vari Luigi, re di Francia. (Né ciò avveniva per caso o per l'ingenua ambizione degli «utenti»: i vari repertori di motivi ornamentali, incisi dai «peintres du roi» stanno a dimostrare che l'imitazione del sovrano o dell'aristocrazia veniva incoraggiata come un prezioso fattore della «disciplina» sociale, vale a dire di sudditanza passiva). Ma la storia dell'arredamento dimostra anche quanto sia rapida e inevitabile la corruzione dello «stile». Non appena un nuovo tipo di mobile è stato prodotto da un artigiano di qualità, secondo un disegno originale, con l'impiego di materiali rari, con grande finezza d'esecuzione, subito viene riprodotto in migliaia di esemplari, via via più scadenti, in materiali volgari malamente truccati, senza alcuna grazia di disegno e accuratezza di lavoro. Quando la produzione industriale soppianta l'artigianato, la corruzione diventa precipitosa: nell'ultimo secolo, il feticismo per gli stili storici (benché delle antiche forme non si conservi che un vago ricordo) dà luogo, non soltanto a ridicole contraffazioni, ma a quelle spaventose, grottesche, infime contaminazioni che popolano i salotti e le sale da pranzo dell'alta e media borghesia. E si badi: si fa il falso moderno con la stessa ignoranza e improntitudine con la quale si fa il falso antico, il «Novecento» come il «Luigi XV», sicché la famosa libertà dell'utente si riduce in realtà alla libertà di scegliere tra due tipi di falso, altrettanto impudenti.

Si dirà che questo perversimento del gusto del pubblico, questa degenerazione della produzione corrente non hanno rapporto con il nostro problema. Ma non è vero: i nove decimi delle persone attingono ancora alla produzione corrente, incoraggiandone lo scadimento; quasi tutto il denaro che potrebbe alimentare una buona produzione artistica alimenta invece una mediocre produzione commerciale. Infine: il problema sociale ed estetico dell'arredamento è appunto il problema della produzione corrente, dei «livelli» medi e minimi. L'aspetto sociologico della questione, che abbiamo poc'anzi indicato, non può essere trascurato: allorché il pubblico rifiuta l'idea di un arredamento strettamente strumentale, utilitario, standardizzato, ha, fino a un certo punto, ragione. L'arredamento non può essere uniforme come una divisa: ciascuno ha diritto di scegliere il proprio arredamento, e di esprimere in esso qualcosa di sé, come ha il diritto di scegliere il proprio abbigliamento e

di esprimere in esso taluni caratteri della personalità. Ma bisogna che il pubblico richieda e che i produttori offrano ambienti abitabili e non scenari di teatro di paese, abiti e non travestimenti, ridicole maschere di carnevale.

Abbiamo affermato che l'arredamento è, di pieno diritto, architettura: come tale, comincia dalla pianta dell'edificio, dalla prima, schematica determinazione dello spazio abitabile. Non esiste un confine al di là del quale l'architetto cessa di essere tale e si trasforma in arredatore; quando un architetto studia un tipo d'armadio o di poltrona fa, nel senso più rigoroso del termine, dell'architettura. Ma come si concilia la sua progettazione, che vuol giustamente spingersi fino alla determinazione delle più dirette condizioni di vita, con il legittimo intervento, la necessaria iniziativa dell'utente? Si tratta di un compromesso o di un rapporto necessario e positivo? La risposta è apparentemente facile: la libertà di scelta dell'utente non è in nessun modo diminuita dal fatto che i tipi della produzione corrente siano progettati da un architetto o da un *designer* invece che da un qualsiasi mestierante. È senza dubbio probabile che le contraffazioni e le contaminazioni degli stili storici scompaiano poco a poco dal mercato e che le fabbriche di Cascina o della Brianza si dedichino a produrre (come, di fatto, già avviene) tipi dalle linee più sobrie e corrette; ma non sarà certamente questo naturale aggiornamento della produzione quello che darà una soluzione logica al problema estetico e sociale dell'arredamento.

L'architettura moderna muove, com'è noto, da precisi assunti sociali: il suo obbiettivo non è la produzione di *élite*, ma il raggiungimento di valori di qualità, e di qualità estetica, nella produzione quantitativa o di serie. Essa tende a realizzare i propri valori formali, non più nel palazzo o nella villa, ma nel «quartiere», non più nella singola unità ma nel complesso di abitazione. Quando, però, si propone di realizzare tipi edilizi economici o popolari, non intende affatto circoscrivere il proprio interesse ad un particolare ceto maggiormente bisognoso, ad un settore depresso della società. L'interesse dell'architettura moderna è sempre rivolto alla società nel suo insieme e alla sua funzione produttiva e progressiva: della quale, per altro, si ravviva nella classe lavoratrice la più autentica protagonista. Si ode spesso parlare di «minimo d'esistenza»⁴ come condizione-base del problema dell'abitazione e dell'arredamento; ma bisogna avvertire che soltanto attraverso un'interpretazione tendenziosa e interessata si può prospettare il «minimo d'esistenza» propugnato dagli architetti moderni come un programma grettamente economico inteso a risolvere col minimo mezzo la questione dell'abitazione. Il «minimo d'esistenza» ha certamente un aspetto quantitativo, ma ne ha anche uno qualitativo: implica il pensiero che, avendo la comunità assorbito molte funzioni che prima si esplicavano nell'interno del nucleo familiare, la funzione dell'abitazione è necessaria-

mente ridotta ad un «minimo», come quella che risponde alle esigenze particolari dell'individuo e del suo nucleo familiare.

«Minimo d'esistenza» non significa che, nell'ambito sociale, determinate classi debbano necessariamente vivere secondo un tenore «minimo» e neppure che un tal livello debba, per ragioni d'umanità, essere assicurato anche ai più indigenti: significa che, nella struttura attuale della società, le funzioni strettamente «private» dell'abitazione rappresentano, quantitativamente, un minimo rispetto al massimo delle funzioni comunitarie, o collettive. In altri termini: l'interesse sociale degli architetti moderni non si rivolge ad una particolare classe, che si giudica bisognosa di soccorso (ciò che già implicherebbe il riconoscimento di un difetto di struttura), ma ad una società ideale, senza classi, nella quale ogni individuo abbia lo stesso grado di dignità e di indipendenza economica, e sia qualificato e classificato soltanto in rapporto alla funzione che adempie nell'insieme del gruppo.

Se lo *standard* avesse una giustificazione puramente economica, di produzione a minor prezzo, non avrebbe senso attribuirgli il valore di una condizione estetica; né mai si riuscirebbe a spiegare come mai l'oggetto prodotto in serie, secondo il principio dello *standard* e il processo del *design*, raggiunga poi un livello estetico di gran lunga superiore a quello della cosiddetta «arte di lusso». [...]

Ritorniamo ora, per un momento, al gusto del pubblico o dell'utente, a quel gusto che abbiamo visto esser tanto spesso deviato e corrotto dalla smania di imitare le forme esteriori della vita di altre classi che, consciamente o non, si ritengono più elevate o privilegiate. Abbiamo, né si poteva diversamente, indicato la falsità di questo atteggiamento; ma non potremmo non considerare altrettanto disumano e immorale il discorso di chi esortasse l'operaio o il piccolo impiegato a non voler apparire più di quel che siano, a contentarsi di rispecchiare nell'arredo o nell'abbigliamento null'altro che il proprio rango, come se davvero alle diverse classi dovesse corrispondere una diversità, anche esteriore, di vita e di costume. Nell'ambizione di adeguarsi ai modi di vita di classi che si ritengono più elevate è certamente un confuso bisogno di evadere dai limiti della propria classe; è un'ambizione sbagliata, ma l'errore sta nel non intendere che non si evade a quel limite aspirando a passare ad una classe superiore, bensì nel superare ogni limite di classe nel pensiero di una società, non più gerarchica, ma omogenea e funzionale. Ora, suggerendo uno *standard*, l'architetto o il *designer* suggeriscono una forma che non risponde alle esigenze di una certa classe, ma di una società senza classi: e i ceti che non vorranno accettare quello *standard* pagheranno quel falso orgoglio acquistando, a prezzi sicuramente più alti, oggetti di qualità sicuramente inferiore. Non si nega che anche nelle forme dello *standard* si esprima un mito sociale, il mito della società armonica, impegnata in una funzione, immune da con-

traddizioni; ma perché dovremmo negare che l'arredamento della casa sia espressione di miti sociali? Forse che lo *industrial design* non nasce, anch'esso, dal bisogno di dare all'oggetto un senso mitico, un valore di bellezza che ne trascende la mera strumentalità?

Ma, ecco il problema: qual è il mito sociale che si esprime nell'ambiente della casa borghese tradizionale; quale il mito sociale che si esprime nell'ambiente della casa moderna? Quest'ultima, si dice da molti, manca di intimità; non è abbastanza accogliente, riposante, segregata; regola anche lo svago e il riposo come altrettante funzioni da compiersi secondo un metodo razionale. Non si contesta, ma da che cosa nasce quel gusto della segregazione, dell'intimità, talvolta dello sciatto abbandono, se non proprio dall'atteggiamento più negativo della morale borghese: quello che pensa la vita come una lotta ed una lotta rivolta a migliorare il proprio stato, ad acquistare una condizione di libertà che, in ultima analisi, consiste nell'opprimere invece che essere oppressi? Nella casa, l'uomo riposa dopo la lotta; riacquista il suo volto umano, benevolo, dopo aver mostrato al mondo il suo volto feroce; s'il-lude di una vittoria che non ha raggiunto; si compensa delle umiliazioni che ha ricevuto. E quella casa, con il suo arredo futilmente ambizioso, è appunto il simbolo delle sue aspirazioni represses, delle sue inibizioni, delle sue frustrazioni: diciamo pure, anche a costo d'esser tacciati di moralismo, dei suoi vizi e non delle sue virtù sociali.

Ma basta che la società non sia più pensata come nemica, che l'intimità non sia più un ricatto dall'offesa dei più forti, che il lavoro quotidiano non sia più condanna, che la vita non sia più lotta, ed anche il panorama della esistenza individuale muterà di colpo. Già nella struttura la casa cesserà di essere rifugio o fortilizio⁵, si collegherà ad un «vicinato» che si allargherà poco a poco fino a comprendere la società intera; e l'accento individuale che si porterà nelle forme dell'immediato paesaggio della nostra vita sarà una nota intonata nel concerto delle voci umane: sarà, infine, un modo di aprirsi e non di chiudersi, di partecipare e non di segregarsi.

Ma, si chiederà ancora, che sarà dell'iniziativa individuale, se anche l'arredamento rientrerà nel ciclo della pianificazione edilizia, e le case nasceranno già in gran parte arredate, e una più forte tipizzazione degli elementi dell'arredo restringerà la possibilità di scelta da parte degli utenti? Cominciamo con l'osservare che una maggior tipizzazione non ridurrà la serie delle forme ma soltanto la serie (artificiosa perché risultante da progressive e sempre più arbitrarie contraffazioni) degli «stili» storici. L'architettura moderna, rifiutando i sistemi formali chiusi, rifiuta anche ogni prefissa tematica formale: è passato il tempo nel quale, per legittima reazione al «barocco moderno» dello *Art Nouveau*, architettura moderna o «razionale» significava forme rigidamente geometriche, piani lisci, spi-

4. Qui l'autore introduce una riflessione e anche un possibile risvolto critico sul principio dell'*Existenzminimum* promosso all'interno del II *Congrès Internationaux d'Architecture Moderne* (CIAM), svoltosi a Francoforte sul Meno nel 1929 con il titolo *Wohnung für das Existenzminimum*, dove si affrontava in maniera programmatica il tema dell'abitazione per il minimo vitale, ovvero per il livello minimo di esistenza. In un'Europa ancora segnata dagli squilibri sociali e dalle conseguenze della crisi postbellica, il congresso si concentra sull'individuazione di soluzioni abitative adeguate alle fasce più deboli della popolazione, ponendo al centro del dibattito architettonico la definizione di uno standard minimo abitabile in termini di aria, luce, spazio e condizioni igieniche. Il concetto di «esistenza minima» – inteso come soglia biologica ma anche sociale e culturale – diventa così un campo di sperimentazione e riflessione collettiva, volto a conciliare esigenze economiche, efficienza funzionale e dignità dell'abitare. Cfr. W. Gropius, *Die soziologischen Grundlagen der Minimalwohnung*, in *Die Wohnung für das Existenzminimum*, Verlag, Frankfurt am Main 1930.

5. Numerosi studiosi hanno letto e interpretato la casa della nascente borghesia dalla metà dell'Ottocento come ricerca di un rifugio. Walter Benjamin a tal proposito scrive: «La forma originaria di ogni abitare è il vivere non in una casa, ma in un guscio. Questo reca l'impronta del suo abitatore. L'abitazione finisce per diventare guscio». W. Benjamin, *Das Passagen Werk*, Suhrkamp Verlag, Frankfurt am Main 1982 (trad. it. *Parigi, capitale del XIX secolo. I «passages» di Parigi*, Einaudi, Torino 1986, p. 290). [MB]

goli taglienti, profili squadrati. Oggi l'architettura è piuttosto metodo che sistema formale, e si attua molto più nel processo dell'elaborazione che nella designazione di schemi formali; e nel suo stesso aderire alla funzione trova il motivo di un continuo flettersi e variare della forma, fuor d'ogni stilistica precostituita. Non soltanto, ma proprio perché l'oggetto non ubbidisce più a leggi fisse di simmetria e di composizione, cioè non è più pensato in funzione di un determinato punto di vista, la sua qualità formale rimane immutata in qualunque prospettiva, sotto qualsiasi angolo visuale; giunge fino a sottrarsi ad un apprezzamento puramente visivo, a realizzare il proprio valore estetico nel piacere del contatto, dell'uso, dell'impiego appropriato ed efficace. Ora, una delle grandi conquiste dell'arte moderna è proprio questa: che la forma non è strettamente legata ad una costante sembianza fenomenica, anzi si mantiene invariata col mutare delle apparenze esteriori (caso tipico, ma valido per tutte le forme artistiche: il ritorno della scultura all'aria aperta, affinché la forma possa declinarsi, conservando intatta la propria qualità, secondo il continuo mutare delle condizioni ambientali). Ebbene, l'arredamento architettonico, quello che diciamo rappresentare la «terminazione» più delicata e sensibile del fatto costruttivo, è l'elemento che determina la variabilità, la possibilità di una declinazione illimitata della forma costruttiva; la sua capacità di collegarsi ad uno spazio, che non può più essere pensato se non fenomenicamente, come con continuo variare di colori e di luce. Questa possibilità di flessione o variazione di effetti è già implicita nel disegno, nella strutturalità interna dell'arredamento: che perciò mira sempre a creare le più «naturali» condizioni d'esistenza. Né soltanto l'architettura definisce nell'arredamento le condizioni, anche psicologiche, di una perfetta abitabilità; ma il «mobile» stesso concepisce come un abitante, un personaggio amico, col quale si stabilisce un rapporto di consuetudine o di familiarità: cerca insomma che la forma dell'oggetto sia la più conforme, non già a un astratto e generico «stile», ma a quello che potremmo chiamare il modulo spaziale dell'ambiente. Così esso diventa veramente l'elemento mobile e variabile dell'architettura, sì da poter essere diversamente disposto e combinato ad altri oggetti, senza che quel modulo, espressione sensibile del metodo della progettazione, venga sostanzialmente alterato. Scopo dell'architetto moderno è infatti di raggiungere una struttura che non condizioni in modo univoco e costante l'esperienza della vita quotidiana, ma ne costituisca per così dire la colonna visiva, inquadrandola e chiarendola in tutti i suoi atti e momenti. Non per nulla uno dei temi maggiormente studiati dagli architetti moderni nel campo dell'arredamento è il mobile che può essere scomposto e ricomposto secondo le necessità ed il gusto dell'utente, senza tuttavia che possa mai venir modificato il modulo compositivo di base. Basta rammentare come l'arredamento tradizionale o «in stile» imponga

invariabilmente una distribuzione simmetrica, dalla quale invece l'arredamento moderno rifugge, per intendere quante maggiori possibilità siano oggi aperte all'iniziativa dell'utente e alla sua indiretta, continua collaborazione con l'artista ideatore.

È anche facile constatare come l'arredamento architettonico moderno stimoli più che non mortifichi, la possibilità di «personalizzare» gli ambienti. Un caso tipico è dato dall'impiego del colore: un campo nel quale l'iniziativa individuale si dimostra generalmente assai preferendo, per timore di sbagliare, le tinte neutre, gli accostamenti moderati, le gradazioni e le sfumature sullo stesso tono. I colori smorti o debolmente contrastati sono addirittura una caratteristica costante degli ambienti borghesi tradizionali, quasi un ambito segno di distinzione. È soltanto l'artista che, per la sua più sicura e approfondita esperienza dei valori visivi, può arrischiarsi a stendere larghe campiture di colori puri, con forti contrasti, ma con quella giustezza di rapporti che riesce a qualificare visivamente lo spazio, allontanando una parete troppo vicina, suggerendo passaggi che rompono la monotonia delle barriere e dei limiti, sfondando prospettive, portando nell'ambiente chiuso la intensità e la mobilità d'effetti dell'aria aperta. La signora, che in un primo momento avrà giudicato quelle tinte schiette troppo «impegnative» o sgradevolmente chiasiose, si accorgerà ben presto che ogni nuova nota colorata, inserendosi in quello spazio coloristico, troverà di colpo il tono giusto; e che ad ogni nuovo inserto di colore, per quanto occasionale, lo spazio della sua casa sembrerà d'un tratto scomporsi per ricomporsi subito in una prospettiva nuova e inattesa. Il fatto è che l'architetto non ha predisposto un «parato», ma semplicemente una struttura coloristica: un «decor vide», se si vuole, ma sempre in attesa di animarsi per l'ingresso e l'azione della persona umana. Si è preoccupato di creare, non già delle condizioni fisse, ma un principio formale, uno schema di relazioni che può svilupparsi all'infinito e, proprio come gli aspetti della natura esterna, mutar segno e volare col mutar delle circostanze e perfino degli stati d'animo di chi, in quell'ambiente, viva la semplice, e tuttavia civilissima, vicenda della propria vita quotidiana. Né altro ha fatto, in sostanza, che distruggere le sembianze visibili dei pregiudizi, delle convenzioni, delle ipocrisie sociali, affinché quella vita individuale potesse liberamente, compiutamente realizzarsi.

Lo stesso può dirsi delle forme dei mobili, della suppellettile. Abbiamo detto che lo *standard* non è soltanto esigenza economica, ma formale: bisogna ora chiarire in che cosa consista la qualità estetica dello *standard*. È ovvio che questo non può intendersi come forma perfetta, *ne varietur*, perché il principio stesso del *design*, che produce lo *standard*, è il superamento continuo dei propri risultati. La stessa aderenza alla funzione, ch'è il principio generatore dello *standard*, non ha un valore finale assoluto: che la forma inadatta o imprecisa

dell'oggetto che adopro mi costringa a compiere un movimento alcuni centimetri più ampio o a impiegare nel gesto alcune frazioni di secondo al di là dello stretto necessario può essere certamente un fatto sgradevole, ma non è ancora una questione di tanto momento da giustificare, nientemeno, una rivoluzione nel mondo delle forme d'uso o da implicare un ricorso ai grandi principi della socialità. Ciò che si cerca, dunque, non è un irrilevante risparmio di spazio e di tempo, da scontare magari con l'estensione di una sorta di «taylorismo» dall'officina alla casa; ciò che positivamente si cerca è il trapasso di un'esperienza estetica dal creatore dell'oggetto a colui che se ne serve, è il piacere che la forma perfettamente adatta dà a chi la frequenta o l'adopera, col senso della compiutezza e dell'efficienza del proprio gesto. Ciò che proviamo, allorché la forma dell'oggetto si adatta alla nostra mano e seconda il nostro gesto, è la soddisfazione della efficacia dei nostri atti e della loro esattezza, il senso di «essere in forma» che la forma dell'oggetto ci comunica. Diciamo allora che la funzionalità dell'oggetto non si conclude nella bellezza spoglia della sua forma; ma si attua nel suo impiego, collegando un'esperienza estetica agli atti che compiamo. Così gli oggetti che ci circondano non sono più soltanto uno sfondo o una scena: sono la condizione di una positiva, familiare coesistenza tra la casa e chi l'abita. Si delinea così il circolo di una funzione che coinvolge, in una specie di solidarietà, l'artista ideatore e l'utente. L'arredamento e la suppellettile funzionali impegnano chi ne usa, e proprio in quanto li usa, in una esperienza estetica altrettanto attiva e completa che quella di chi li ha ideati: sono, anzi, due funzioni che si continuano l'una nell'altra, sono integrative e complementari, non possono essere pensate separatamente.

Né potrebbe essere diversamente: infatti il progettista, nello studiare la forma dell'oggetto, null'altro ha fatto che immedesimarsi con il futuro utente, riprodurre in sé le sue esigenze e le sue aspirazioni, ricostruire la sua esperienza: perciò gli oggetti che crea raggiungono spesso la bellezza levigata, lungamente maturata degli utensili che hanno trovato la loro forma nel lungo contatto con la mano nella ripetizione infinita dello stesso gesto umano. E a chi seguita a insistere sulla necessità di «umanizzare» l'arredo, si può senz'altro rispondere che lo scopo degli architetti moderni è proprio di creare arredi che siano, *ab initio*, profondamente umani.

Un fatto nuovo s'è dunque prodotto, o è in via di prodursi, nel campo dell'arredamento: se fino a ieri il pubblico ha influito, con la propria richiesta, sulla produzione degli oggetti, oggi influisce sul processo ideativo di chi li disegna: è esso stesso, in certo senso, il creatore dell'arredamento moderno, poiché il pubblico, nessun altro che il pubblico, costituisce l'area d'informazione dalla quale il progettista attinge i dati del proprio problema formale. La differenza è soltanto questa: che mentre in passato il pubblico agiva sulla produzione degli oggetti

d'arredamento con tutto il peso dei propri pregiudizi, delle proprie ambizioni e delle proprie inibizioni sociali, cioè con quanto aveva di più moralmente falso, oggi, attraverso gli interessi e la coscienza sociale degli architetti moderni, influisce sulla produzione con quanto ha in sé di più autentico, con la lucida e civile semplicità della propria esistenza, con la chiara coscienza del valore e dei limiti dell'individualità umana nell'ambito di una funzione collettiva o sociale.

[Giulio Carlo Argan, *Il problema dell'arredamento*, in «La casa. Quaderni di architettura e critica», n. 2, 1956, pp. 5-10]

Michele Cretella

Arredamento ed architettura degli interni

1957

L'architetto arredatore è lo stesso architetto che ha dovuto lot-tare, e che ancora lotta, per chiarire e ben definire in Italia la sua posizione nel campo dell'Arte, della tecnica e della pro-fessione di fronte alla comoda definizione di «architetto di fac-ciate» di un tempo, ed ai logori luoghi comuni con i quali molti – troppi, vorrei dire – credono di ornare ed arricchire il nostro *funzionalismo* e la nostra esperienza compositiva¹. Lo stesso architetto che vede i problemi dall'interno di quella architettu-ra appartenente all'ambiente ed al paesaggio sui cui sfondo si svolge la nostra vita; di quella architettura che la polemica ha contribuito, unitamente agli studi ed alle quotidiane esperien-ze, a far conoscere e discutere sempre più profondamente, e ad un numero sempre maggiore di persone.

Naturalmente i problemi aumentano e diventano più diffi-cili con l'assenza dell'aiuto della Natura, nei cui grande quadro eterno l'opera dell'uomo viene, alle volte, resa accettabile.

L'architetto, così racchiuso fra quattro mura, è invitato a meditare. Cosa che conviene fare ad alta voce e con sincerità. La discussione e la polemica non potranno che dare vita ed importanza all'argomento. Per meglio meditare bisogna parti-re dall'inizio, dalle radici: nel nostro caso dallo insegnamento dell'Arredo e dell'Architettura degli Interni.

Fra i numerosi problemi che bisogna risolvere, il docen-te deve coraggiosamente affrontare quelli che si riferiscono al formalismo grafico; alla moda arredativa, intesa come ne-o-stile; ed al semplicismo modernista; a quella tendenza, cioè, di molti giovani, che vorrebbe seppellire – come superata e come morta – magari con una commossa prece, in una severa e dignitosa sala di museo, ogni Civiltà ed ogni manifestazione d'Arte non giudicata attuale e moderna.

Credo che questa tendenza sia la più pericolosa.

Su questo punto conviene fermarsi a riflettere con since-rità, anche a costo di incidere profondamente fino a toccare le piaghe.

Quando si tratta di risalire nel tempo par che i confini del nostro secolo siano lontani e quasi insuperabili, troppo vasti per una visione completa e comprensibile.

Attraverso parole e i pensieri che non riescono a velare il desiderio di restare legati solo a problemi ed a costumi vicini e conosciuti, la ragione appare evidente.

In questo limitato campo culturale è quasi sempre l'ar-re-do a costituire il tema fondamentale del discorso. Con l'aiuto della sua ricca *letteratura*, le numerose possibilità di raffronto e di interpretazione dànno alla discussione, alla critica ed alla didattica larghe e solide basi, senza pericolo e senza incogni-te. Al contrario dell'Architettura interna, per la quale bisogna creare una particolare problematica, trovare una casistica e studiare un metodo, entrando nella vita e nelle abitudini di tutti i tempi ed aprendo la porta di tutte le architetture².

Come se non bastasse si fa sempre più strada pericolosa-mente la precisa volontà di dare all'aggettivo «morte» – usato per le lingue madri della nostra cultura e della nostra menta-lità di latini e di greci – il suo vero e crudo significato letterale.

Non credo che questo sia il luogo adatto per una analisi approfondita di tale spinoso e doloroso argomento: quanto si va decidendo per l'ammissione nelle Facoltà di Ingegneria e di Architettura è troppo evidente per aver bisogno di commenti.

In questo paesaggio, di fronte a tali incognite ed a tali pe-ricoli, s'impone il dovere di stabilire un armonico equilibrio tra forma e contenuto e tra pensiero ed espressione, dando all'ar-chitettura interna ed all'arredo del nostro tempo un sincero e soggettivo significato, al di fuori della stilistica, senza compro-messi, lontano dalla moda.

Perché questo significato possa diventare chiaro e con-vincente, e perché il passato possa essere conosciuto e com-preso diventando parte formativa della nostra mente analitica e compositiva, per servirci di guisa preziosa nel presente, è ne-

cessario lo studio profondo e sistematico dell'arredo e dell'ar-chitettura interna nelle varie epoche.

Su questa premessa appare più che mai evidente che la conoscenza dell'arredo, composto nell'architettura vista dall'interno, in funzione della storia e della evoluzione dell'uo-mo, è il solo elemento valido per impedire la possibile e peri-colosa divisione tra passato e presente, fra antico e moderno.

Lo scopo di questi brevi appunti è quello di poter guidare i giovani – per i quali sono scritte queste pagine – nel senso in-dicato dai principii fondamentali accennati; stimolando la loro curiosità ed il loro interesse con la conoscenza ed il fascino di un passato che ha ispirato e che ispira sempre i «Grandi» di tut-te le epoche; facendo conoscere ed illustrando l'opera dell'ar-tigiano-artista, parallelamente allo sviluppo ed al progresso delle Civiltà; e mettendo in evidenza la enorme e profonda importanza del gusto e dell'aderenza dell'arredo alla statura dell'uomo.

Prima di tentare la difficile definizione dei confini del-la materia, sento il bisogno di affermare che la personalità dell'allievo deve essere difesa. Nel senso più vasto e completo. Perché dalla libertà – seguita e guidata – possa nascere quella poetica creatrice, che è alla base della composizione.

Credo che il compito più importante, più suggestivo e più difficile del docente sia appunto questa difesa della persona-lità, che – fra tanti pericoli e tante difficoltà – è continuamente insidiata dalla esasperazione dei valori e del significato della tecnica. Con i suoi luminosi miraggi di sempre nuove conqui-ste, di sogni divenuti realtà, e con lo sfolgorio di infiniti nuovi materiali, questa regina della nostra epoca potrebbe apparire ai giovani l'unica e magica dispensatrice di formule e di mezzi sufficienti a creare e ad esprimere l'arredo e l'architettura.

Non credo, non ho mai creduto in tale esasperato e magi-co tecnicismo semplicistico. L'ho scritto in altra sede e lo ripeto in queste pagine e lo dirò ancora, sempre che lo crederò utile. L'equivoco di una tecnica dominante, efficiente e *sufficiente* allo sviluppo ed alla rappresentazione della idea e della inven-zione, con i suoi ritrovati, le sue novità e i suoi materiali sinte-tici, è oltremodo evidente e pericoloso. Tanto più pericoloso in quanto, per esemplificare i problemi della composizione e della realizzazione – cioè i problemi dell'architettura -, si po-trebbe in definitiva arrivare al superamento dello sforzo inven-tivo e creativo che precede ed accompagna la composizione. Si finirebbe, in conclusione, con lo sdrucchiolare in una delle più pericolose ed assurde deviazioni del pensiero e dell'attività nel vasto, difficile e delicato campo dell'architettura.

Definire i confini di una materia quale la nostra, la cui de-nominazione è ancora elastica ed in discussione, è compito pieno di incognite, spinoso e aperto alla critica. Ché anche non volendo, si può invadere il terreno di una materia dello stesso gruppo, oppure si può essere accusati di voler far troppo.

È di ieri il ricordo di un *arredamento* basato, in gran parte, sulla espressione grafica e tale da prestarsi ad equivoci così gravi e profondi da toccare i criteri di valutazione della perso-nalità stessa dell'architetto. Ed ancora di ieri l'altro equivoco che voleva tenerci lontani dalla vita e dalle necessità dell'uo-mo, ammalianti ed in estasi nella bottega dell'antiquario, presi nel sogno di un colorito e smagliante mondo fantastico, appar-tenente più al romanzo che alla storia ed all'arte.

È bene chiarire che non ho intenzione di criticare la fan-tasia, vivida ispiratrice della invenzione e della creazione ar-chitettonica. Al contrario credo con convinzione al suo grande valore determinante.

Il difficile sta nel trovare l'equilibrio e l'armonia fra realtà e fantasia, fra passato e presente, fra la poetica che ispira e la tecnica che ci aiuta nella realizzazione.

Prima di definire il significato ed i caratteri della nostra materia, conviene accennare all'impostazione tecnica, riman-dando per i dettagli alle note illustrative.

Partiamo dunque dalla tecnica e prendiamo in esame l'abitazione³. Ciò comporta lo studio della organizzazione di questa; dei mobili divisi per tipi e categorie; dei particolari ese-cutivi dei mobili stessi; della produzione dell'arredo fisso; del-le pareti ad elementi spostabili, scorrevoli e rotanti sopra se stessi; dei soffitti in legno; dell'arredo specifico di montagna contenuto nella caratteristica architettura interna; degli infissi speciali; delle persiane alla veneziana.

Appare evidente la vastità del campo di studio, la elasti-cità ed il continuo movimento di rinnovamento che trasforma ed aumenta i problemi. E non abbiamo guardato che la parte tecnica dell'abitazione che, come i richiami storici e stilistici accennati nelle pagine che seguono, appartiene di buon diritto alla nostra materia.

È poi da tenere in considerazione il negozio con la sua sto-ria e la sua tecnica; e con il negozio i grandi magazzini, gli em-pori, i grandi organismi commerciali di tipo americano, i locali aperti al pubblico per il commercio e lo svago.

Naturalmente è quando si parla dell'architettura inter-na che il discorso diventa più complesso e le opinioni meno concordi. Ma è appunto su questo argomento e su quelli che entrano lateralmente nella discussione, che bisogna insistere nel chiederne la gravosa tutela. Poiché è nell'interno dell'abi-tazione che l'architetto deve operare non come tappezziere, ma come architetto, modulando i rapporti, componendo con volumi e con superfici per creare l'ambiente nel quale deve essere studiato e composto l'arredo. E, fra gli altri argomenti sopra i quali potrebbe nascere la discussione e la polemica, vi è quello della urbanistica commerciale.

Mi si può dire: «ma tutto ciò interessa l'urbanistica che ha un corso biennale». Siamo d'accordo, ma credo che, almeno in parte, lo studio spetti all'architettura degli interni e all'arredo¹.

L'estratto qui presentato rappresenta un secondo momento di riflessione, che segue quello introdotto da Mario De Renzi (1897-1967) nel volume *L'Architettura degli Interni, analisi critica, metodo e programma didattico* (Ars Nova, Roma 1943), con l'obiettivo di definire una piena autonomia alla figura dell'architetto e la specificità della disciplina di architettura degli interni all'interno del campo allargato della progettazione. Entrambi gli autori sottolineano la centralità dell'uomo come portatore di necessità e bisogni a cui l'architetto deve saper rispondere e della storia come elemento di conoscenza. Non a caso entrambi indagheranno proprio quei luoghi del passato nel contesto dell'area mediter-ranea come Pompei ed Ercolano. Cfr. P. Giardiello, *L'architettura vista dall'inter-no*, in B. Gravagnuolo, C. Grimellini, F. Mangone, R. Picone, S. Villari, a cura di, *La Facoltà di Architettura dell'Ateneo fridericiano di Napoli 1928-2008*, CLEAN, Napoli 2008, pp. 174-178; N. Flora, *La didattica dell'arredamento nelle facoltà di architettura in Italia*, in Id., *Lezioni dall'architettura. Appunti, scritti e saggi intorno all'architettura della piccola scala*, CLEAN, Napoli 2008, pp. 144-157.

1. La figura del progettista d'interni comincia a delinearsi tra il XVIII e il XIX se-colo, inizialmente come decoratore, spesso in collaborazione con il tappezzie-re. A questa fase appartengono opere come il *Recueil de décoration intérieure*

(1801) di Charles Percier e Pierre-François-Léonard Fontaine e *Household Furniture and Interior Decoration* (1807) di Thomas Hope. Un cambiamento si-gnificativo avviene in Nord America nella seconda metà dell'Ottocento, dove emerge un approccio più progettuale, orientato all'efficienza industriale. Da qui la progressiva sostituzione di «decorazione» con «design», soprattutto negli anni Venti e Trenta, quando il termine si afferma per indicare una progettazione degli interni vicina ai principi dell'architettura. In Europa, invece, prevale l'idea di integrazione tra architettura e interni. Cfr. M. Bassanelli, J. Leveratto, *Per una storia della Scuola degli Interni in Italia*, in G. Ottolini, *La Scuola di Milano e gli Interni*, Thymos Books, Napoli 2024, pp. 50-61.

2. Più avanti l'autore specifica: «Parlare di architettura interna è lo stesso che cercare il perché dell'Architettura. Dentro vi è l'uomo, con tutto il peso e la re-sponsabilità che le sue necessità materiali e spirituali danno alla Società ed al progettista». M. Cretella, *Introduzione allo studio dell'Architettura degli Interni e dell'Arredamento*, Libreria Editrice Treves, Napoli 1957, p. 38.

3. L'abitazione e il progetto della casa sono riconosciuti quali temi centrali della disciplina che si distingue proprio per la sua necessità di indagare e osservare il tempo del quotidiano e le abitudini delle persone. Questa aderenza tra forme di vita e architettura influenzerà il pensiero dei docenti di Architettura degli in-terni in tutte le Scuole diffuse sul territorio nazionale. Si veda A. Cornoldi a cura di, *Architettura degli interni*, Il Poligrafo, Padova 2005.

Sempre che non si voglia arrivare ad una logica collaborazione. E sempre che nei corsi di urbanistica la parte commerciale sia svolta come la vediamo noi «internisti». Sono confini non precisi, ma questo è logico ed anche molto importante: solamente gli organismi in movimento sono vivi ed in evoluzione. Vuol dire che la materia ch'è la più vicina alla vita dell'uomo ed ai suoi bisogni, fatta di arte e di tecnica, di sogni e di necessità materiali, è viva e vitale, in continuo sviluppo.

Arredamento ed architettura degli interni

L'architettura interna e l'arredo, visti in profondità nel tempo, ci danno, più di ogni altra manifestazione dell'uomo-artista, il significato ed il valore dell'ambiente nel quale si svolge la vita. Non solo nelle opere più grandiose e conosciute, ma anche, e soprattutto in quelle legate alla comune e minuta vita quotidiana in lotta con i bisogni del corpo e dello spirito. Nell'interno dell'abitazione si può avere perciò il senso dell'umanità dell'architettura e la completa misura del rapporto dell'architettura stessa con la statura dell'uomo.

In sostanza, l'arredo di ogni periodo può essere visto come l'elemento più strettamente aderente alla vita ed al progresso o regresso sociale ed economico.

Se per l'Arte in generale e per la Grande Architetturaⁱⁱ questa considerazione può sembrare approssimativa e, in parte, arbitraria, per l'architettura degli interni e per l'arredamento si può ritenere completamente esatta appunto per la stretta aderenza con la vita. Non solo, ma quasi sempre i «ritorni stilistici» coincidono con i ritorni storici e con il risveglio delle lettere e delle arti ed hanno sorprendenti espressioni di analogia. E quando l'elemento personale e creativo è eliminato o cancellato dall'imitazione commerciale e dalla ripetizione in serie, l'analogia permane sempre evidente e significativa nell'attività artigiana che, in ogni tempo, ci mostra un grande artista sconosciuto: l'ignoto *artista popolare*, spesso geniale, molte volte consapevole ed umanamente comprensivo più o al pari dell'artista. Anche e, soprattutto, quando per artista popolare noi indichiamo non un singolo, ma un insieme di artisti operanti in un periodo di tempo più o meno lungo.

In una panoramica e sintetica visione, sullo sfondo economico e sociale, risaltano i due fattori più importanti: i bisogni umani – anche quando questi non sono, volutamente o inconsapevolmente, nella premessa della invenzione e della composizione -, e l'ambiente, cioè quella parte interna dell'architettura che contiene l'arredo.

Per quanto riguarda i bisogni dell'uomo l'argomento è più che mai *moderno ed attuale*.

L'uomo è o dovrebbe essere sempre presente: non sempre lo è stato. Molte volte la sua figura è stata schiacciata dalla grandiosità e dalla vastità degli ambienti, di fronte agli Dei ed al Potere. Lo troviamo vivo e sincero, proporzionato ed a suo

agio, con la possibilità di toccare con mano ogni cosa, solamente nell'interno di quella architettura che – con contraddizione sostanziale di termini si usa chiamare minore. Pompei ed Ercolano lo hanno come parametro, come ispiratore e come operatore; quell'operatore che ci ha lasciato le testimonianze del suo gusto, del suo costume e della sua mentalità⁴.

Naturalmente sarebbe augurabile che sempre l'arte creatrice animasse la composizione, anche quando opera per l'uomo comune sul piano delle necessità e con le caratteristiche del luogo, nell'ambiente storico e sociale del tempo. La semplicità di alcuni sfondi pittorici del Medio Evo e del Rinascimento, la loro intimità e la loro racchiusa e modesta volumetria interna, sono fra le più felici e sincere espressioni dell'arte. Anche se personale invenzione, ci troviamo sempre nell'epoca e nell'ambiente dell'artista. Così nell'«annunciazione» del Beato Angelico e, con ancora più evidente semplicità e modestia di rapporti, nel «miracolo dell'Ostia Consacrata» di Paolo Uccello, due artisti rappresentativi del loro tempo.

All'origine della vita stessa della Umanità troviamo le prime manifestazioni dell'arredo, assieme a quelle dell'abbigliamento, legate alle più strette necessità dell'uomo ed al suo istintivo animo *magico*.

«Senza alcun dubbioⁱⁱⁱ queste primigenie arti decorative della casa e della persona precedettero al mondo ogni altra manifestazione estetica».

L'uomo delle prime età non può essere visto come artista creatore. Le manifestazioni *fini a se stesse*, della cosiddetta *arte per l'arte*, non sono della preistoria.

«Sorsero molto più tardi quali astrazioni dell'arte dalla vita esclusivamente fisica»^{iv}.

Ma in un certo senso – e questo è molto importante e significativo – l'uomo già lavora, con alto e istintivo senso decorativo e con una straordinaria aderenza alla realtà.

In funzione di che cosa? In funzione della persona e della primitiva abitazione, rendendo questa «più comoda e più bella», ingentilendo il proprio vello informe in fogge più garbate.

In funzione, inoltre, delle sue attività, da cui trae le fonti di vita, collegate con il senso magico della primitiva religione.

Le immagini di animali colpiti da frecce che troviamo nelle pitture delle caverne quali prime manifestazioni dell'arte, sono collegate evidentemente con il *dinamismo magico*^v.

Il Frobenius⁵ ha potuto riscontrare presso i Pigmei la sopravvivenza di questa prassi, con l'azione vera e propria preceduta da preparativi di natura magica, disegnando sinteticamente sul terreno l'immagine di una antilope e trafiggendola con una freccia allorquando il sole tocca il «disegno», al suo sorgere.

Le pitture rupestri dei Boscimani del Sud Africa si avvicinano forse, ancora di più dei disegni sulla sabbia dei Pigmei, a

quelle cavernicole dell'uomo preistorico in quanto hanno per oggetto gli animali cacciati, di solito con arte molto realistica.

«Siccome è spesso dipinta la caccia di questi animali, si può credere che le pitture abbiano un significato più che artistico, e al pari di quelle già discusse intendessero apportare successo nella caccia vera e propria»^{vi}.

E l'Hauser⁶, dopo di essersi chiesto in una serie di chiare domande lo scopo dell'arte paleolitica scrive: «Sappiamo che fu arte di cacciatori primitivi.....», aggiungendo:

«Tutto indica in essa lo strumento di una prassi magica, e come tale essa aveva una funzione assolutamente pragmatica, volta in tutto e per tutto a fini economici immediati»^{vii}.

In sostanza, perciò, sin dalla lontana alba dell'arte arreativa e decorativa, l'uomo primitivo lavora con aderenza istintiva alla realtà ed alle forme della Natura, sotto l'influsso del soprannaturale.

Discendente di questo remoto antenato artista, in tutti i tempi ed in ogni luogo, troviamo l'artista popolare ed anonimo, alle volte raggruppato in categorie ed in consorterie, che opera con spontanea naturalezza in un determinato periodo storico.

Dopo le espressioni del Rinascimento, del 600 e del 700, nelle quali si rispecchiano i valori secolari, per i quali la storia dell'arredo coincideva nel tempo con quella civile e militare, e dopo le prime esperienze dell'industrializzazione dell'Ottocento e la conseguente discesa dell'arte dell'arredo in una anonimità che modificava questi valori secolari e storici, risorge su quelle lontane del Medio Evo l'elemento umano. Le istanze rivoluzionarie di William Morris e delle sue *Arts and Crafts*, indicano l'inizio dei tentativi del riavvicinamento dell'arredo all'uomo.

L'età contemporanea riscopre i valori umani e la necessità di difenderli; riscopre il rapporto con la statura umana. I movimenti storici e sociali ed il progresso della civiltà hanno, negli ultimi tempi, reinserito alla base del concetto informatore dell'architettura interna e dell'arredo, questi valori essenziali, propulsori di nuove energie e di nuove libertà creatrici.

In un certo senso si passa dal campo architetonico ed estetico a quello sociale e politico.

Pianificandosi i bisogni della vita per una massa sempre maggiore di uomini, l'architetto arredatore ed internista diventa – come quello urbanista – un artista ed un tecnico (oppure un tecnico-artista) che opera nel campo della sociologia.

Forse è meglio dire che diventa un sociologo-architetto, consapevole ed umanamente comprensivo, che cerca di rendere la lotta della vita meno dura per il suo simile, fra le quattro mura di una casa popolare o economica, in una squallida periferia di città moderna.

- i. Mi riferisco a quella vastissima ed importante parte della urbanistica che, con i suoi strumenti di analisi e di indagine, contribuisce alla definizione dei piani regolatori e che interessa i luoghi di vendita grandi e piccoli, centrali e periferici, la loro ubicazione, la loro importanza nei confronti della viabilità e dei servizi cittadini.
- ii. Qui grande architettura è detto in contrapposto a *vera architettura* e «grande» vuol significare «di grande mole» o «aulica».
- iii. Guido Marangoni, *Arredo e abbigliamento di tutti i tempi e di tutti i popoli*, Milano 1953, I, p. 3.
- iv. Ibidem
- v. Nitzkie, *Teorie e Testimonianze*, in *Splendori delle Antiche religioni* di Jack Finegan, Aldo Martello, Editore, Verona 1955.
- vi. J. Finegan, *Splendori delle Antiche Religioni*, Verona 1955, vol. I, p. 41.
- vii. A. Hauser, *Storia Sociale dell'Arte*, I, Novara 1955, p. 21. È notevole la conferma dell'Hauser che porta la *prassi magica* sul piano economico, dandoci le prime cause ed i primi effetti nell'arte.

[Michele Cretella, *Arredamento ed architettura degli interni*, in Id., *Introduzione allo studio dell'Architettura degli Interni e dell'Arredamento*, Libreria Editrice Treves, Napoli 1957, pp. 5-19]

4. Cfr. M. Cretella, *Botteghe ad Ercolano e Pompei*, Treves, Napoli, 1961.

5. Leo Frobenius (1873-1938) è stato un etnologo, archeologo e teorico della cultura tedesco, considerato uno dei pionieri dell'etnologia africana.

6. Arnold Hauser (1892-1978) è stato uno storico e sociologo dell'arte ungherese, tra i primi a interpretare la produzione artistica come fenomeno sociale e collettivo.

[MB]

Carlo Scarpa

Arredare

1964

Chi mi conosce abbastanza sa il mio patimento in questo momento... Parlare in pubblico è sempre stato angoscioso per me. Anche all’inizio di ogni lezione provo una certa titubanza... è un grave difetto che non correggerò più.

Per darmi un po’ di coraggio ho voluto consultare il vecchio vocabolario della Crusca e quello etimologico del Battisti per vedere cosa dicevano alla parola «arredo». Per inciso, il volume della Crusca del 1836 era stampato su carta molto bella, crocchiante: veniva voglia di mangiarla...

Il vocabolario della Crusca, alla parola «arredo», dice soltanto: «provvedere del necessario». Il Battisti aggiunge che «arredamento» deriva dal gotico «ga-redàm», che vuoi dire «avere cura», e dallo spagnolo «arrear» che vuol dire «adornare»... Da questi termini molto semplici consegue il principio di necessità. Gli arredi sono necessari, da cui il corollario: avere cura degli arredi, della loro conservazione e, soprattutto, della bellezza, cosa questa che mi pare un imperativo categorico per la nostra professione. Così come si provvede alla necessità, mi pare molto logico provvedere alla bellezza, un fatto, questo, insito negli uomini sin dalle origini. Alle origini l’uomo delle caverne, prima di arredarle, ornò le grotte: è inequivocabile il fatto che non ci sono pervenuti esempi di arredi cavernicoli, bensì meravigliose forme estetiche di decorazione. Nei primi segni tracciati alla cieca nell’oscurità vediamo due caratteristiche: il gesto irrazionale, spontaneo, istintivo, barbarico, privo di tecnica, e poi, quasi immediatamente dopo, una parvenza di razionalità nei segni diagonali, nei cerchi che contengono quadrati, segni istintivi ma tracciati da una mente ordinatrice. Ricordo una meravigliosa funzione di arredamento che diviene fatto architettonico e plastico in un interno di una capanna africana. La fotografia era a colori e così ho potuto rendermi conto dei valori cromatici dell’ambiente. Il pavimento era in terra battuta, più perfetto di un pavimento in gomma dei nostri giorni. Immaginate poi un luogo molto più piccolo di questa sala, un

rettangolo prolungato: la porta alle spalle era l’unica fonte di luce, mentre verso il fondo era il letto dei genitori disposto su una muratura, una sorta di gradone, rivestito con stoffe tessute a mano, alla stessa maniera in cui i greci piegavano i cuscini sulle loro sedie... In quella capanna africana mancavano completamente il senso della decorazione, l’idea della bellezza e dell’adornare. Mentre a Pompei, invece, in quella evolutissima civiltà, troviamo la decorazione... Gli esempi che faccio vogliono dimostrare che l’architettura moderna non può fare a meno della conoscenza di valori architettonici che sono sempre esistenti. Cos’è, ad esempio, una stanza del Rinascimento? Vi si trovano delle membrature architettoniche che formano scomparti ove possono apparire delle pitture prospettiche. Si dice che la prospettiva apre lo spazio, ma io mi permetto di affermare che non è vero. Basta andare a Maser¹ o alla villa Valmarana² per accorgersi che l’impressione del muro permane sempre. Intendo dire che il senso dello spazio non è dato da un ordine pittorico, ma sempre da fenomeni fisici, cioè dalla materia, dal senso del grave, dal peso del muro³. Per questa ragione affermo che sono le aperture, i varchi e i trapassi che realizzano i rapporti spaziali. L’architettura moderna, astrattamente stereometrica, distrugge ogni sensibilità per la membratura e la scomposizione... Abbiamo creato il nulla intorno alle cose.

Che potremo offrire quando decideremo di partecipare con le nostre opere alla creazione di una vita più eloquente per le persone?... Non abbiamo più muri di grosso spessore: noi tendiamo a spessori estremamente sottili, abbiamo persino abolito il muro⁴ – qualche volta diciamo che tutto ciò è un fatto spaziale, ma non lo è affatto, perché il valore spaziale è... è difficile a dirsi. Non è possibile pensare ad un greco antico seduto: così l’architettura è sempre verticale ed effettivamente le membrature classiche sono sempre verticali, mentre oggi vi è una tendenza all’orizzontalità...

Per ottenere qualche cosa bisogna inventare dei rapporti. Ma uno potrebbe dirmi: «Vedi, dunque, che la decorazione non c’entra?». Eppure vi dico che c’è un momento in cui dovrete pur immaginare il cromatismo delle cose – farete pure un pavimento, un soffitto, delle pareti: le volete tutte bianche?⁵ Anche nella progettazione di un semplice spazio cubico intervengono dei piccoli ragionamenti, un alfabeto, forse una grammatica. E una facoltà curiosa quella che ci permette di intuire che un preciso fatto dimensionale, uno spessore, ad esempio, è una qualità eminente del valore fisico delle cose... L’arte moderna ci ha permesso di vedere con occhi nuovi alcuni fenomeni della materia e ci ha consentito scoperte difatti naturali importantissimi. Possiamo ammirare la corteccia egli alberi senza impacci, non più vincolati dall’eloquenza della tradizione. Quali uomini del nostro tempo abbiamo riscattato molte cose sia moralmente che socialmente. Ma come architetti non abbiamo ancora riscattato la forma delle cose umili e semplici.

[Carlo Scarpa, *Arredare*, prolusione tenuta in occasione dell’inaugurazione dell’a.a. 1964-65 all’Istituto Universitario di Architettura di Venezia, ora in F. Dal Co, G. Mazzariol, a cura di, *Carlo Scarpa. Opera completa*, Electa, Milano 1984, p. 282]

Il testo qui riportato è un estratto della prolusione che Carlo Scarpa tenne in occasione dell’inaugurazione dell’anno accademico 1964-65 allo IUAV ed è pubblicato nella monografia a cura di Francesco Dal Co e Giuseppe Mazzariol (1984). Il testo presenta due nuclei di interesse: il primo perché è uno dei pochi testi presenti in questa raccolta ad essere scritto da uno dei maestri dell’architettura degli interni e dell’allestimento in Italia della metà del Novecento che unisce approccio teorico, pratico ed educativo, il secondo riguarda un principio interpretativo che concepisce l’arredare quale azione che partecipa alla composizione dello spazio.

1. Il riferimento è a Villa Barbaro a Maser (Treviso), progettata da Andrea Palladio tra il 1554 e il 1558-1560.
2. Il riferimento è alla Villa Valmarana (Lisiera, Bolzano Vicentino), una residenza veneta concepita da Andrea Palladio intorno al 1563, il cui progetto originale è stato realizzato solo in parte.
3. In questa frase è racchiusa la poetica di Carli Scarpa che affida alla materia uno dei valori fondamentali nella definizione dello spazio.
4. Qui vi è una critica implicita al Movimento Moderno e alla successiva creazione di spazi per lo più standardizzati che tolgono valore alla complessità dell’interno ma anche alla composizione degli esterni.

5. L’unione di spazio e cromatismo avviene per Carlo Scarpa inizialmente sul disegno dove i colori a pastello indicano proprio i materiali, i colori, le trasparenze e sono presenti alle diverse scale compresa quella di dettaglio per poi migrare nel progetto.
[MB]

Adelaide Regazzoni Caniggia

Profilo di tipologia dell’arredo

1977

L’esigenza di comprendere criticamente i modi di strutturarsi dello spazio antropico è stata più volte affermata, dando l’avvio ad una serie di ricerche che soprattutto nell’ultimo decennio hanno interessato le dimensioni della tipologia edilizia, urbana, territoriale¹. Sulla scala della dimensione più minuta, ma più strettamente ravvicinata all’uomo, e per ciò stesso maggiormente codificata, quella dell’*arredamento*; poco si è fatto. Gli studi critici sull’arredamento possono dirsi rari: tolti alcuni esempi, per lo più a livello di monografia di settore o di storia di singoli *personaggi* artefici, di *stili*, di epoche e con poche, brillanti eccezioni², quasi costantemente con intenti divulgativi connessi al mercato antiquario, sembra anzi che gli studiosi rifuggano dal ritenere degna d’attenzione la scala dell’arredo, il modo di strutturarsi delle suppellettili domestiche: le indicazioni più utili provengono anche in tal campo non tanto dagli architetti, quanto dalle aree degli studi antropologici o dei geografi umani³.

Mentre occorre affermare che l’esame dei processi tipologici dell’arredo domestico ha un carattere storico-formativo tale da richiedersi come necessario allo studio della tipologia edilizia. Anticipiamo intanto che la cognizione di *arredo* precede, cronologicamente, la stessa cognizione di *casa*: quindi intendere per *arredo* meramente gli oggetti mobili contenuti in una casa è doppiamente riduttivo, e non facilita certo la comprensione della tipologia arredativa. Primo, perché l’arredo, nato prima della casa, già ne condiziona l’uso dello spazio, le percorrenze, i rapporti reciproci tra gli oggetti d’arredo, in breve, tutto ciò che diventa *casa* quando lo si ripara prima e lo si racchiude in un involucro poi: ossia quando si codifica uno spazio *coperto e chiuso*. Secondo, ché è poi conseguenza del primo punto, anche in una visione sincronica, non storicizzata, la *casa* non è comprensibile se non attraverso l’insieme delle funzioni che vi si esercitano, e che si servono delle strutture

arredative come mediazione sempre necessaria tra gli abituali atti domestici e l’involucro che li isola dall’esterno.

Ciò vuol dire che l’*organismo arredativo* è la strutturazione dello spazio antropico direttamente connessa con un primigenio organismo territoriale (caratterizzato dalla strutture varie e proiettive) ancor prima del formarsi della mediazione tra arredo e territorio, ai nostri occhi usuale, costituitasi attraverso il sorgere dei concetti di *casa*, *insediamento*, *nucleo urbano*, diventati, diremo così, indebitamente il campo di studio preferito dalla ricerca basata sulla ricostruzione dei processi tipologici³. In quanto tali, necessitanti del risalimento a matrici formative che non si può fare a meno di riconoscere negli stadi pre-casa⁴, negli stadi civili dell’arredo senza casa, soli atti alla comprensione della sostanza della strutturazione successivamente raggiunta dalla casa.

Il metodo che mi propongo di seguire non è ancora così diffuso da non rendere indispensabile un cenno di chiarimento, che esporrò preliminarmente, associato alle necessarie definizioni e ad un’esposizione di programma che deve tener conto della distinzione degli oggetti arredativi, della loro collocazione e reciproca connessione a formare organismi elementari, a loro volta mutualmente condizionanti in organismi locali, le stanze e nell’organismo generale, la *casa arredata*.

Ma è materia troppo vasta, che per la sua stretta appartenenza alla base antropica più generalizzata non può fare a meno di investire tutte le civiltà di tutte le epoche, trovando anzi le più significative accezioni nella preistoria e nei livelli antropologici: occorre quindi che la parte applicativa sia limitata ad un intorno spaziale e temporale scelto tra quelli maggiormente documentabili (dal Cinquecento circa, alla fine del Settecento).

Occorre tuttavia precisare che di un tale periodo, come del resto nella massima parte dei casi, non disponiamo che

in scarsa misura di una documentazione relativa all’arredo di *base*, (definendo questo come l’insieme degli elementi essenziali, condizionati dall’appartenere alla base – contadina, artigiana o proletaria – e per ciò stesso non inficiati dall’essere prodotti di *intenzioni*, e quindi appartenenti ad un processo tipologico derivato direttamente dalla coscienza spontanea): non si può dunque fare a meno di riferirsi a quell’arredo che, proprio delle classi dominanti, ci si presenta quasi costantemente carico di condizionamenti caratterizzanti qualsiasi prodotto specialistico. Nel campo della tipologia edilizia è agevole riconoscere i tipi *di base* presenti in gran numero, tuttora, nei centri storici e negli insediamenti agricoli: trattando dell’arredo ci troviamo nelle medesime condizioni di chi, occupandosi di tipologia edilizia ed urbana, potesse disporre quasi solo di dimore della classe dominante o di edifici specialistici, e di tessuti di tali elementi, e dovesse estrarre da palazzi e chiese i processi spontanei che hanno condizionato mediamente questi ma che derivano, e sono di più immediata lettura, dall’esperienza operata nelle case *a schiera* o *a corte* costituenti la grande maggioranza dell’edilizia di base del passato. Ma si tratta solo di trovare, ed affinare, idonei procedimenti di lettura: in fondo molte discipline, e tra le più evolute, devono similmente operare. Il linguistaⁱⁱⁱ, che per le epoche che precedono l’attuale dispone solo di reperti inficiati dall’essere frutto di linguaggi particolaristici come l’epico, il letterario, o l’epigrafico, da questi deve trarre le tracce della lingua realmente parlata, della lingua viva, che è appunto la base sulla quale le altre si sono specialistamente formate: e l’archeologo può solo ricostruire l’utensileria di legno o di osso, o l’uso degli *eoliti*, le pietre non lavorate ma adoperate, dai reperti in materiale duraturo o visibilmente lavorato che a questi sono succeduti, per imitazione della loro tipologia, o che si sono accompagnati ai primi come prodotti di uso specialistico, sacrale, bellico, ecc., ed anche qui spesso come prodotto della classe dominante. Si dovrà quindi leggere il processo tipologico che li ha generati per progressiva ricostruzione logica, a ritroso nel tempo, dei caratteri primari, generatori, pur sempre impliciti, anche se di difficile lettura, nelle *complicazioni* progressive.

i. Si vedano, a solo titolo di esempio di diversità di atteggiamenti riguardo all’arredo, le opere di: G. Janneau, utili e filologicamente esaurienti per l’arredo francese; C.E. Rava, di larga informazione; A. Gonzalez-Palacios, di buona divulgazione; L. Rubino, per l’arredo recente e contemporaneo; J. C. Rogers, per l’arredo inglese; ma anche di M. Praz, non specifiche, *letterarie* ma di ampia visione umanistica; e molte altre (v. bibliogr.).

ii. Ad es. le molteplici note riguardanti oggetti d’arredo in opere come: J.E. Lips, *The Origin of Things. A cultural history of Man*, Londra 1949; C.S. Coon, *The Story of Man*, 1954, ed. ital. Milano 1970; C. Lévi-Strauss, *La pensée sauvage*, Parigi 1962, ed. it. Milano 1970; *Du miel aux cendres*, Parigi 1966, ed. it. Milano 1970.

iii. Ricordo tra tutti due noti volumi di G. Devoto, *Gli antichi Italici*, 1931, e *Storia della lingua di Roma*, 1940, ove con grande capacità di sintesi la viva immagine di popoli remoti è tratta da una scarsa documentazione di lingua *specialistica*: iscrizioni dedicatorie, sacrali, legali.

[Adelaide Regazzoni Caniggia, *Introduzione*, in *Profilo di tipologia dell’arredo*, Alinea, Firenze 1977, pp. 9-12]

L’estratto riportato è tratto dal testo *Profilo e tipologia dell’arredo* (Alinea, Firenze 1977) in cui l’autrice espone per la prima volta la sua teoria di analisi basata sul concetto di «organismo arredativo» che include le relazioni tra spazio e arredo: «definiamo organismo arredativo il complesso degli oggetti e delle loro reciproche relazioni presenti in una casa, e nell’area di pertinenza annessa; in altre parole, la strutturazione antropica tramite gli atti che una famiglia compie e l’involucro (la casa) che ne contiene l’attività, unitamente allo spazio scoperto [...]» A. Regazzoni Caniggia, *op. cit.*, p. 22. Il libro si struttura in due parti: la prima definisce il quadro teorico e metodologico, la seconda si concentra sull’analisi sistematica del sedile dalla metà del Quattrocento fino all’Ottocento. Questo testo, a differenza degli scritti precedenti, non si basa sulla lettura del rapporto spazio e arredo in relazione al sentimento del tempo quanto su un rigoroso approccio scientifico che si fonda sul concetto di tipo.

1. Qui il riferimento è alle opere di S. Muratori, *Studi per una operante storia urbana di Venezia*, Istituto poligrafico dello Stato, Libreria dello Stato, Roma 1959, e G. Caniggia, *Strutture dello spazio antropico. Studi e note*, Alinea, Firenze 1976. 2. Qui i riferimenti estesi sono: per l’arredo francese G. Janneau, *Les Sièges*, C. Moreau, Paris 1940; per quello italiano M. Praz, *La filosofia dell’arredamento. I*

mutamenti nel gusto della decorazione interna attraverso i secoli, Longanesi, Milano 1964; la collana *Il mobile nei secoli* di A. Gonzalez-Palacios pubblicata da F.lli Fabbri, Milano 1969, 12 voll.; L. Rubino, *Quando le sedie avevano le gambe. La lunga marcia del mobile moderno*, Bertani editore, Verona 1973; per l’arredo inglese J. C. Rogers, *English Furniture*, Offices of Country Life, London 1923. 3. Il tentativo dell’autrice è quello di considerare l’arredamento, inteso come scala più piccola dell’architettura, come parte del sistema di strutturazione dello spazio antropico. 4. Con il termine «pre-casa» l’autrice fa riferimento al tipo base o base antropica, cioè a quella civiltà la cui vita familiare si svolge prevalentemente all’aperto e il cui riparo è rappresentato da elementi naturali: «possiamo assumere o no ipoteticamente come già acquisito il livello di “tana”, ossia come già formata una struttura capace di contenere l’uomo durante il riposo [...]» A. Regazzoni Caniggia, *op. cit.*, p. 17. A partire da questo momento possono già considerarsi in nuce tutte le matrici delle strutture d’arredo dell’oggi. [MB]

Alessandro Mendini

Gli oggetti di domani

1982

I vari generi del design classico sono basati sull'idea di «merce», una merce tradizionale: oggetti, strumenti, cose costruite dall'uomo con le macchine, più o meno in serie, più o meno a mano. Ma il sistema produttivo tradizionale è al tramonto, sta per uscire dal ruolo di protagonista. Durante due secoli l'industria ha operato secondo tutte le possibili combinazioni e ha raggiunto tutti i punti, le situazioni, i mercati più lontani del globo. Se l'ipotesi fu quella di generalizzare la ricchezza, e pertanto di raggiungere l'utopia del benessere diffuso, la realtà dice che il fenomeno della diseguaglianza è aumentato, è divenuto irreversibile, è una caratteristica fissa dell'umanità. Dopo l'esperienza nucleare e quella spaziale, siamo ora di fronte a un sistema industriale tutto nuovo, quello dell'informatica, cui coincide un diverso genere di merce, di ideologia, di utopia, di lavoro, di produttività: la «neo-merce», per così dire, del design neo-moderno¹. Esso induce a pensare a «qualcos'altro» rispetto al vecchio progetto del design consumista, cioè a modelli, metodi, processi, oggetti, radicalmente diversi. Il futuro delle «nuove cose», del «nuovo consumo» è assolutamente sconosciuto, nonostante molte previsioni e alcuni primi approcci: gli appartengono gli oggetti di domani, forse quelli del nuovo millennio. Se cerco di immaginare questi oggetti, li vedo leggeri, discreti, psichici, quasi evanescenti e senza forma, da usare e comandare a voce o con un soffio: degli «oggetti-non-oggetti», una merce virtuale, frutto di idee umane, ma di astratte fabbriche automatiche. Il paradosso, cioè, di un'informatica intesa come arte applicata essa stessa, come artigianato per robot.

La scena mondiale vede spostarsi il baricentro delle grandi decisioni belliche, economiche e culturali: le forze divise degli USA e URSS collocate sullo stesso fronte dei conservatori, mentre il Giappone, il Mediterraneo, la Cina, certi paesi emergenti e non allineati diventeranno il nuovo ago della bilancia anche del design, e la leadership culturale si sposterà

per la prima volta nella storia dall'emisfero nord a quello sud del mondo. Dal razionalismo, che si è autodistrutto, si va verso una nuova odissea umana, che include e accetta il senso della catastrofe e i valori della cultura sommersa e banale. Non è detto che l'informatica debba coincidere con quell'idea di sviluppo, tipica dell'epoca moderna, che prevede un progredire illuministico dell'uomo verso condizioni oggettivamente migliori. Anzi, le nuove disponibilità condurranno verso condizioni di arcaismo culturale e ambientale, verso una compresenza di opposti: muore la borghesia, grande e piccola, e nascono nuovi sistemi di uomini di massa, di «piccole masse», di somme di uomini individuali. A un miglioramento funzionale delle condizioni di vita corrisponderà una sorta di semplificazione antropologica, di ritorno alle origini, alle tribù, a linguaggi assieme decadenti e ancestrali: situazioni di altissimo livello tecnico mescolate con uomini resi nuovamente primordiali.

Come può essere descritta in questo contesto la figura del «nuovo designer»? Pensiamo a quello classico. Egli ha progettato con idee di sintesi, di ordine, di stabilità, di astrattezza. Il designer classico è stato ed è, per così dire, un progettista maschio. La forma, la poetica, lo stile, la storia, la previsione sociale e politica sono i parametri su cui egli ha fondato il suo destino di creatore dello spazio abitativo, spazio vuoto e freddo che la donna ha contorto, frantumato, attenuato, decorato, ammorbidito e rigenerato, per introdurre altre verità, altre presenze, altri labirinti di vita e di morte.

Io credo che oggi la parola «abitare» concentri in sé e superi tutto il progettare e che ritorni la «casa privata»: non come parte funzionale a un tutto, ma proprio essa stessa come tutto, come elemento generatore di tutti gli aspetti dell'abitare. Ricompare la parola arredamento, in opposizione alla parola architettura. Arredare è un gesto naturale, prima di essere un progetto. Una nozione ospitale, vivente, accogliente, ermetica, dalla caratteristica ermafrodita. Potrebbe avere questa na-

tura il nuovo progettista, speculare e ibrido, dei futuri interni di questa nostra umanità, immersa nella paura cosmica del mondo neo-moderno. La casa privata come scena personale, come ultimo simbolo della propria capacità di scelta, come spazio disomogeneo, come accumulo di oggetti, come foresta, groviglio di avventure e di passioni anche anti-progettuali. È il fascino, per così dire, del progetto «molle»² contro l'ostentata sicurezza del progetto «duro», quello premonitore, demagogico, che nasce più per affermare sé stesso e le sue regole, che per esistere in quanto nuova realtà. I materiali del progetto duro sono quelli del costruire classico: pietra, ferro, cemento, metallo, vetro. Invece è proprio dentro all'arredamento, cioè dentro al guscio più protettivo e più vicino all'uomo, che esiste l'essenza del progetto molle. Quali sono i materiali per il progetto molle? Sono la stoffa, il colore, il clima, la memoria, la luce, che toccano e accarezzano il corpo senza fargli male. Allora tutti gli oggetti, le stanze, le facciate, gli archi, le statue, i mobili soffici e molli. Perché l'architettura è fatta di parti nude e ostili, che i materiali molli riscaldano, rivestono, attutiscono, riconducono nel ventre materno.

Guardiamo dentro a una casa privata, dentro al palcoscenico di una persona qualunque. La tradizione tipologica moderna propone una semplificazione estrema delle sue funzioni, le sintetizza nei locali destinati a cucinare, mangiare, dormire, lavarsi. Tutto l'incredibile intreccio delle altre mille funzioni sensoriali e mentali è dimenticato, si irrigidisce dentro a questa griglia architettonica di interni, elaborata sul concetto di sopravvivenza elementare, tipico degli schemi produttivi e degli standard seriali delle società contemporanee³.

Ma l'uomo ha bisogno urgente di altri generi di sopravvivenza, una sopravvivenza sottile: invece di soggiorno, cucina, gabinetto e camera da letto, occorrono a tutti, magari, nuovi tipi di stanze e di abitacoli: stanze per nuotare, per tenere i fiori, per telecomunicare, per leggere libri⁴. Le funzioni elementari possono essere assorbite, come sottoproblemi, dentro alle funzioni sofisticate, si può mangiare nella stanza per nuotare, cucinare nella serra, lavarsi nella stanza delle telecomunicazioni.

Il letto, che oggi è quel piccolo insignificante luogo destinato a riciclarci verso i nostri quotidiani impegni, diventerà un oggetto centrale, il delicato strumento deputato da un lato al nostro misterioso letargo, alla nostra lenta progressione verso il sonno eterno, dall'altro alle relazioni notturne e alla seconda vita di tutti noi. Il massimo isolamento, assieme alla massima comunicazione. Luogo del sogno, della follia, del riposo, del pianto, della gioia, della penombra, dell'istinto, del presagio, dell'immaginario, la camera da letto del futuro sostituirà il soggiorno tradizionale con un soggiorno mitico, in un nuovo tipo di locale meditativo intimo e protetto, considerato come quel nucleo attorno a cui articolare tutta la casa.

Opposte e crudeli, invece, le previsioni per la cucina e il cibo. Qui il problema, dai secoli dei secoli, è e rimane la fame nel mondo. C'è chi mangia per sopravvivere, chi mangia per vivere, chi vive per mangiare, chi mangia da morire. Mani, ciotola, cucina da campo, bicchiere in plastica, caffettiera in acciaio, piatto in argento, cucina componibile, cucina computerizzata, sono gli oggetti per quell'atto sociale, intimo, animale, sessuale, colto del deglutire.

Ma l'«oggetto cibo» in sé deve raggiungere uno standard geografico sempre più omogeneo, se l'ipotesi è che tutti gli uomini possano mangiare in modo nutritivamente paritetico. L'oggetto alimentare deve essere industriale e di massa, anche se questa tendenza verso un cibo banale avrà il risvolto negativo di far perdere la tensione culturale verso il pranzo come rito.

E poi il corpo umano: considerato oggi finalmente come un oggetto fra altri oggetti, naturale, piacevole e ricco di possibilità. Molte porte che nelle case erano rimaste chiuse con cura per nascondere atti quasi illeciti, hanno perduto chiave e serrature. Oggi le persone, padri, madri, amici, bambini, si pettinano in soggiorno, si lavano assieme, fanno colazione nude, fanno ginnastica in cucina, come dei nuovi primitivi. Perciò al locale da bagno bisogna cambiare nome. Non si può infatti considerare il corpo come nuovo protagonista, se lo si ripulisce costretto dentro a un buio stanzino da bagno, dove i quattro apparecchi sanitari assomigliano a strumenti di tortura. Allora ci sarà una «camera per il corpo» nelle nostre case future, pubblica come la terma romana, purificatrice come il battesimo cristiano, con qualcosa dei ruscelli islamici in pietra, con qualcosa delle grotte artificiali dell'epoca barocca.

E poi il problema della metropoli, che ad oggi è il rovescio scostante e indurito degli arredamenti piccolo borghesi falliti. Il progetto molle considera come positiva una condizione di non-progetto della superficie del globo, una nuova città indeterminabile fisicamente, aperta, disponibile, fluida, galattica, realizzata per groviglio di mosse minime, non per decisione e per istituzione di programmi massimi. Le nuove architetture non saranno mai grandi, mai vicine tra loro, saranno piccole, artistiche, intense affermazioni intellettuali puntiformi. Scompare la terminologia tipica dell'urbanistica moderna: piano regolatore, regolamento edilizio, zonizzazione, anche la demagogia della partecipazione. Si potrà paradossalmente riproporre il ghetto, se ghetto vuole dire riconoscere l'esistenza di piccoli gruppi con linguaggi omogenei, si potrà pretendere di ostacolare gli eccessi di trasporto perché di eccesso di comunicazione si muore, si potranno preferire dei piccoli giardini, per così dire, esclusivi, se si crede all'utilità che esistano nel territorio delle fortissime presenze spirituali ed estetiche, si potrà dimostrare che la periferia è più bella del centro storico, si lascerà che l'edilizia si aggreghi e si autogeneri spontaneamente.

Il testo qui riportato è un estratto della relazione di Alessandro Mendini al convegno *Il design oggi in Italia tra produzione, consumo e qualcos'altro* (Napoli, 1982) i cui atti sono stati pubblicati nel 1983 da Editoriale Domus (Milano). Nel testo di Renato De Fusco, *Design e qualcos'altro*, ripubblicato nel volume *Teorica di arredamento e design* (Liguori, Napoli 2002, pp. 59-64), l'autore sottolinea la crisi vissuta dal design, in particolare di oggetti domestici, in quegli anni a causa della mancanza di una politica culturale, del potere sempre maggiore della tecnologia e della divergenza tra richieste del pubblico e proposte sul fattore gusto.

1. Per un approfondimento sul Neomodern si veda G. D'Amato, *Il design tra radiale e commerciale*, in «Op. cit. Selezione della critica d'Arte contemporanea», n. 53, gennaio 1982, pp. 5-21. Tra i principali esponenti si ricordano lo studio Alchimia, fondato da Alessandro Guerriero nel 1977, con cui collabora lo stesso Mendini, e il gruppo Memphis.

2. Una riflessione estesa sulla distinzione tra progetto «molle» e progetto «duro» è presentata dall'autore nell'editoriale *Elogio della stoffa* pubblicato su «Domus», n. 626, 1982, p. 1.

3. Questo passaggio segna una rottura con la retorica modernista della casa come «macchina per abitare» a cui Mendini contrappone un'idea di «Existenz maximum». Cfr. A. Mendini, *Existenz Maximum*, Tipolito Press, Firenze 1990.

4. Tale visione trova un parallelo significativo nelle ricerche di Ugo La Pietra, che già negli anni Settanta aveva messo in crisi l'idea di progetto come sistema ordinatore, opponendo pratiche di «abitare la città» basate sulla riappropriazione degli spazi domestici e urbani. La dimensione antistituzionale del progetto, evocata da Mendini, trova una sperimentazione nell'esperienza della Global Tools (1973-1975), una scuola di architettura e design che mirava a superare il disegno industriale per aprirsi a pratiche collettive e processuali, dove la manualità, il corpo e la dimensione performativa sostituivano la centralità dell'oggetto finito. Cfr. L. Parmesani, *Alessandro Mendini. Gli scritti*, Skira, Milano 2004.

All'interno di questo quadro, quali sono le caratteristiche del «nuovo progetto»? Una prima fissazione: capita ancora oggi, ma fu una regola nel passato, che chi disegna abbia in mente di fare una cosa vera, certa, esemplare e valida per l'eternità, una cosa il cui senso non abbia mai a cambiare.

Proviamo l'opposto: in questi tempi in cui non si sa bene dove si va, pochi minuti dopo aver fatto un disegno esso è già scaduto e sorpassato. Perché delle cose forse importa più la mutazione che la stabilità, più l'indeterminatezza che la certezza, più il senso romantico che quello razionale. Un disegno è un avvenimento provvisorio, caduco e artificiale, poco legato alla statica freddezza del reale e dell'autentico, legato invece alle effimere vibrazioni dell'apparente e dell'ignoto dove prevale la labilità dei sospiri della vita sulla compiutezza della morte, il disegno amoroso sul disegno funzionale. È per questo che si può pensare al nuovo design come a un sistema minimalista di oggetti eclettici, cangianti, di strumenti sempre più piccoli e virtuosistici, di spazi costruiti attorno alla persona, intimamente collegati al suo corpo. Ecco allora la seconda fissazione: che oggi non solo l'arredamento, ma anche la decorazione possa prevalere sulla progettazione e sull'architettura e addirittura contrapporsi tecnicamente ad esse⁵. I decori svaniscono nel nulla con la velocità con cui arrivano, e in quel transitorio momento in cui esistono ci piacciono morbosamente, sono sempre esistiti, rendono energetiche, tese e violente anche le strutture più aride del nostro quotidiano. Cedere a una totale decoratività, a una infraprofessionalità del mondo, significa prendere atto che gli uomini non sono in grado di comunicare strutturalmente, di comunicare nel profondo, che nella sostanza intima sono solitari, ma che quello che può entrare bene in circuito fra loro è la pelle, la superficie, la «profondità del superficiale», il redesign.

Ma il disincanto dell'uomo neo-moderno, il suo pessimismo, la sua coscienza infelice lo garantiscono ormai dal rischiare fantasie troppo intense, drammatiche o impossibili. Sono finiti i tempi dei messaggi e delle rivoluzioni radicali: l'accelerazione dei tempi, che fa scadere ogni valore nello stesso istante in cui viene proposto, ci dà i connotati del nuovo progetto, ci indica il possibile cinismo positivo, la «fantasia limitata» dell'oggetto «informatico».

 [Alessandro Mendini, *Gli oggetti di domani*, in «Op. cit. Selezione della critica d'arte contemporanea», n. 55, 1982, pp. 26-31]

 [Renato De Fusco, *Una teoria dell'arredamento*, Laterza, Roma-Bari 1983, pp. 10-11]

^[1] Il testo è una delle prime riflessioni che Renato De Fusco compie nel definire una semiotica dell'arredamento. Distanza da un approccio puramente teorico, sottolinea i codici della disciplina come linguaggio a partire dal suo rapporto con l'architettura, la scultura ma anche la pittura. Il testo è stato pubblicato per la prima volta su «Casa Vogue» nel marzo 1984 e poi ripubblicato su R. De Fusco, Teorica di arredamento e design. Scritti brevi dagli anni '50 a oggi, Liguori, Napoli 2002, pp. 80-85. A questo testo segue un secondo articolo pubblicato su «Casa Vogue» nell'aprile 1984 dal titolo Design contro arredamento, in cui l'autore approfondisce la distinzione tra arredamento e design. Il primo appartiene a quello che De Fusco definisce «invaso architettonico» e ha una matrice spaziale; il secondo è un componente dell'arredamento. L'autore individua nel Razionalismo il momento in cui l'arredamento perde parte della sua caratterizzazione in favore della «rivoluzione purista». Alcuni estratti dei due testi sono stati ripubblicati alla voce Arredamento, in L'universo del corpo, Istituto della Enciclopedia Italiana (Fondata da Giovanni Treccani), Istituto Poligrafico dello Stato, Roma 1999, vol. II, pp. 317-323.

Renato De Fusco

Una teoria dell’arredamento

1984

 [Renato De Fusco, *Una teoria dell'arredamento*, Laterza, Roma-Bari 1983, pp. 10-11]

Quell’insieme di progetto, di scelte e disposizioni d'oggetti, di sistemazione di mobili, di criteri funzionali e distributivi, di collezionismo, di *bricolage*, di moda, di ricerca del comfort e della *Stimmung*¹ ecc. che costituisce la «pratica dell’arredamento» sembra irriducibile a una definizione e a una formulazione teorica. E ciò perché troppo eterogenei sono i fattori chiamati in gioco, troppo mutevoli le esigenze del gusto, troppo personali i modi di conformare e allestire un ambiente. Tuttavia, a parte il fatto che ogni epoca mostra di aver avuto una sua chiara idea di arredamento con una implicita definizione e teoria, la necessità di una riflessione teorica e di una delimitazione del campo risulta tanto più avvertita oggi, quando cioè l’arredamento viene continuamente fuso e confuso con il design, l’architettura, le arti visive, l'arte dei giardini e persino l'urbanistica, tant'è che si parla, con espressione, a mio avviso, intimamente contraddittoria, di arredo urbano.

Si sostiene da parte di molti autori che, nel settore delle scienze umane, definizioni e teorie non hanno oggi più la pretesa di essere uniche e immutevoli, di valere per ogni luogo ed epoca storica, di dar vita a un codice di leggi, ecc. Ma questo orientamento, non privo di una sua ragionevolezza, si traduce assai spesso nell’eccesso opposto: per seguire la voga dell’«apertura», del *work in progress*, di una critica dinamica e mutevole a ogni eventualità, si rischia di perdere ogni parametro di riferimento, i termini di un discorso disciplinare, quindi la possibilità stessa di articolarlo. Di fronte a tali rischi e ai danni prodotti dalle confusioni cui accennavo sopra, nel presente articolo intendo procedere contro l’orientamento critico prevalente e tentare proprio una definizione dell’arredamento che discenda da una specifica concezione teorica. Che ogni definizione o limitazione di campo, a meno di non ricavarla da empiriche osservazioni, debba far capo a una concezione generale, a una teoria, risulta indubbio; più problematico si rivela il legame dell’arredamento a una teoria, perché in esso tutto

 [Renato De Fusco, *Una teoria dell'arredamento*, Laterza, Roma-Bari 1983, pp. 10-11]

^[1] Qui il riferimento è a M. Praz, La filosofia dell’arredamento, Documento, Librario Editore, Roma 1945 [in estratto in questo volume].

 [Renato De Fusco, *Una teoria dell'arredamento*, Laterza, Roma-Bari 1983, pp. 10-11]

 [Renato De Fusco, *Una teoria dell'arredamento*, Laterza, Roma-Bari 1983, pp. 10-11]

o quasi sembra esaurirsi nella pratica. Ma, prima di affrontare tale argomento, è necessario svolgere alcune considerazioni su come si manifesta quest’arte.

L’arredamento come linguaggio
L’arredamento si presenta anzitutto come un linguaggio, conformativo e rappresentativo insieme; in secondo luogo incarna uno dei più tipici casi di arte applicata (espressione ormai affermata da ogni giudizio limitativo). E ciò non solo per la sua evidente destinazione pratica, ma perché sorretto da un «codice multiplo». Come ho notato nella mia recente *Storia dell’arte contemporanea*², ogni forma d’arte del passato, per pura o applicata che fosse, attingeva da altre esperienze artistiche, univa al suo specifico codice linguistico espressioni derivanti da altri codici artistici, dando luogo a quello che ho indicato come codice multiplo. La pittura, per esempio, dall’antichità fino al nostro secolo, ha assorbito elementi provenienti dalla letteratura, dai sacri testi, dal teatro, dall’architettura, dallo stesso arredamento, ecc. Cosicché, data la presenza di tanti segni linguistici, essa poteva essere capita anche da chi non era in grado coglierla nella sua globalità, ma aveva dimestichezza con almeno un tipo di segni presente nel suo codice multiplo; donde la sua comprensibilità quasi a ogni livello d’informazione culturale. L’altro caso di arte a codice multiplo è offerto dal cinema, l’esperienza artistica più popolare e consona ai nostri tempi, nel quale lo «specifico» filmico è accompagnato da una serie di apporti esterni: la letteratura, il teatro, la musica, la pittura, la fotografia, ecc. A partire dall’avanguardia storica, le arti considerate maggiori – architettura, scultura e pittura – hanno rifiutato gli apporti dei codici linguistici esterni a esse: hanno seguito una ricerca di «purezza», hanno costituito al loro interno una serie di tendenze (i famosi «ismi») che hanno ulteriormente specializzato i loro linguaggi. Al posto dell’antico codice multiplo sono subentrati dei codici singoli e addirittura dei

 [Renato De Fusco, *Una teoria dell'arredamento*, Laterza, Roma-Bari 1983, pp. 10-11]

^[2] R. De Fusco, Storia dell’arte contemporanea, Laterza, Roma-Bari 1983.

sottocodici (col Futurismo il dinamismo, col Cubismo la scomposizione volumetrica, col Surrealismo la dimensione onirica, ecc.). Tutto ciò ha contribuito alla caduta di semanticità di tali arti e con essa alla perdita di un vasto pubblico, obbligato a leggere opere e tendenze in una sola chiave. Anche l'arredamento [...] ha seguito, dal Razionalismo in poi, la stessa linea o, quanto meno, ha ridotto sensibilmente l'apporto linguistico proveniente da altre esperienze³. Ma, accantonando momentaneamente tale linea, che peraltro in questi ultimi tempi va ridimensionandosi, vediamo quali apporti esterni l'arredamento classico ha assorbito nel proprio ambito che, per sua natura, è sempre stato di tipo eterogeneo.

Gli apporti esterni

Al codice multiplo dell'arredamento contribuisce anzitutto l'architettura, che rappresenta addirittura il *topos* dove si manifesta la forma d'arte che studiamo; quasi altrettanto evidenti sono gli apporti della scultura, alla quale si possono far risalire molti elementi plastici di un interno arredato e, per molti aspetti, la stessa morfologia dei mobili e della suppellettile; il linguaggio pittorico poi può riconoscersi in ogni elemento bidimensionale dell'arredo; i legami con la moda si riscontrano tra l'altro nella tappezzeria, nel rivestimento dei mobili, nei tendaggi; le tradizionali arti del vetro, dei metalli e della ceramica completano il codice multiplo dell'arredamento. Che si tratti di un codice linguistico non dovrebbe sfuggire ad alcuno: la libera scelta degli elementi, la loro valenza simbolica, il modo in cui sono articolati gli spazi, la presenza di mobili antichi accanto ai nuovi, tutte le piccole predilezioni di chi abita una casa sono fattori che ne rendono il più fedele ritratto. Del resto gran parte della letteratura sull'arredamento è incentrata su questo rispecchiamento simbolico, fino alle più recenti ricerche semiotiche.

Il rapporto fra teoria e pratica

Ma se il codice di quest'arte è così positivamente e semanticamente multiplo, è possibile riconoscere in esso un nucleo centrale, un suo «specifico», un principio integrativo di tante «presenze» ed esperienze? In una parola, qual è la struttura di ciò chiamiamo arredamento?

Per rispondere alla domanda, riprendiamo il tema lasciato in sospeso del rapporto fra teoria e pratica dell'arredamento. Si è già accennato all'apparente irriducibilità di quest'arte a una teoria; al fatto che l'arredamento sembra trarre dal suo stesso farsi regole e criteri che restano comunque operativi. Ma se così fosse non potremmo darne una definizione, né studiarlo fuori dagli individuati esempi storici, né, senza operare alcune indispensabili astrazioni (la teoria è sempre astrattiva e generalizzante), addirittura parlarne se non come descrizione dei suddetti esempi.

È necessario pertanto ammettere che, come in tutte le cose, anche nell'arredamento esiste un momento teorico e uno pratico; non solo, ma che il primo ha, per così dire, la facoltà di liberarsi e di slittare rispetto al secondo al passaggio da un periodo storico all'altro. Detto diversamente, ciò che consideriamo come teoria è un insieme di principi che, dopo aver sostenuto ciò che consideriamo come pratica per un determinato arco di tempo, passa, quasi restando immutato, a informare la pratica del successivo arco di tempo. Così si spiega, infatti, come al variare delle forme, dei caratteri e degli aspetti più tipici di uno stile, continuiamo a considerare «arredamento» quello di un'altra epoca contrassegnata da uno stile affatto diverso. Siamo allora in presenza di qualcosa di invariante, di una struttura, di un sistema che non muta al variare del mutevole processo storico⁴.

Architettura degli interni

Per cogliere finalmente tale struttura, la definizione dell'arredamento e la sua indissociabile teoria, è necessario riferirsi all'architettura. In un recente passato, molti autori hanno parlato di arredamento come «architettura degli interni»⁵ ma, eccettuato il fatto evidente che l'uno si trova dentro l'altra, la definizione così formulata non può che accogliersi in senso metaforico. Infatti, se lo «specifico» dell'architettura viene considerato la sua interna e agibile spazialità⁶, che senso ha parlare di arredamento come interno di un'altra forma d'arte già caratterizzata dalla sua internità? Evidentemente non trattandosi di scatole cinesi o di bamboline russe, inserite l'una nell'altra, la definizione di arredamento come architettura degli interni è sbagliata. E lo è non solo per ciò che attiene alla spazialità, ma anche per ciò che lo indica come architettura in quanto, a differenza di questa, non ha un interno e un esterno⁷. Probabilmente a questa duplice errata definizione di arredamento si giunse sulla scorta di una poetica dell'architettura in voga negli anni Venti e Trenta, divulgata fino agli anni Cinquanta, quando si asseriva che tutta l'architettura consisteva nel suo spazio interno, nella pianta libera, nella sezione libera, nel fatto che la stessa natura esterna penetrava nello spazio architettonico, ecc. e si assegnava agli elementi di delimitazione e chiusura di questo spazio un valore del tutto trascurabile se non addirittura nullo. In realtà, pur riconoscendo allo spazio interno dell'architettura la maggiore importanza, esso non si dà senza i muri o gli altri elementi che lo delimitano e lo conformano. Ma precisiamo meglio questi termini e con essi il rapporto stesso fra architettura e arredamento.

Segno e significato

Altrove, e in particolare nel libro *Segni, storia e progetto dell'architettura*⁸ sulla scorta del metodo semiotico-strutturalista, ho indicato un'opera architettonica, un edificio, come un sistema

di unità spaziali vuote e agibili, ciascuna delle quali composta da un vaso (un ambiente, una sala, una stanza) e da un involucro, vale a dire i muri o gli altri elementi che conformano e delimitano quell'invaso. Al binomio vaso-involucro ho dato nome di «segno» e proprio per sottolineare il valore dello spazio interno ho proposto di definire l'invaso come la componente «significato» e l'involucro come la componente «significante» del segno architettonico. Questo binomio vaso/involucro, del tutto simile ad altri quali contenuto/contenente, incorporato/incorporante, ecc., discende chiaramente dalla definizione che de Saussure dà al segno linguistico, grosso modo la parola, dove il «significato» sta per il concetto (immateriale) e il «significante» per il suono (materiale) che concretizza e rende comunicativo il primo⁹. Tra gli altri vantaggi di considerare in questo modo ogni ambiente architettonico sta quello per cui, se da un lato si conferma l'importanza dello spazio interno, dall'altro se ne conferisce opportunamente un'altra al fattore conformativo di tale spazio. Del resto è comune esperienza che, quando si progetta e successivamente si costruisce, è proprio sui muri, sull'involucro, sulla componente «significante» del segno che si opera al fine di ottenere il risultato spaziale voluto.

La stessa struttura dialettica si trova in qualsiasi unità spaziale o segno architettonico appartenente a ogni periodo della storia dell'architettura. Gli stili epocali, le tendenze, i moti del gusto, le possibilità offerte dalla tecnologia, i sistemi costruttivi varianti con gli usi e costumi dei popoli possono ora accentuare l'invaso ora l'involucro, qui rendere lo spazio interno più visibile, là più occultato, porre insomma in risalto l'uno o l'altro termine del binomio, ma non si verifica mai che il primo esista senza il secondo¹⁰. E se ciò vale per un solo segno-stanza, lo stesso dicasi per l'intero sistema di un edificio, in cui un complesso involucro generale, quello che si dice la volumetria di una fabbrica, incorpora il complesso insieme dei singoli segni. Da questa concezione dell'architettura (qui esposta soltanto in termini costruttivi, ma il solo parlare di segni implica la presenza di «qualcos'altro») discende direttamente quella dell'arredamento.

La faccia interna dell'involucro

Diciamo subito che il luogo dell'arredamento è l'invaso architettonico, lo spazio in cui si vive, quel vuoto interno che in definitiva è la stessa ragion pratica per la quale si costruisce. In tale vaso l'arredamento dispone il suo sistema di mobili e oggetti, ma perché questi non devono rispondere solo a una loro logica interna, così come si verifica in uno show-room, bensì allo specifico ambiente di una ben determinata casa, l'arredamento chiama in causa gli elementi che conformano detto segno-ambiente. Infatti, per la indissolubilità tra vaso e involucro e poiché l'involucro si compone di una faccia interna e una esterna, dobbiamo aggiungere che il dominio dell'arredamen-

to è quello dell'invaso comprese le facce interne dell'involucro: il pavimento, le pareti, il soffitto, le aperture, ecc., vale a dire un insieme di elementi che possiamo definire come la «fodera» dell'invaso. Pertanto una ragionevole definizione dell'arredamento può essere quella di un'arte applicata composta di eterogenei apporti, cioè basata su un codice multiplo, che si manifesta all'interno di un vaso architettonico e si compone di due fondamentali insiemi: il sistema dei mobili e la «fodera» dell'invaso stesso, ossia la faccia interna dell'involucro.

Assunta questa definizione ne discende che l'arredamento non è «architettura degli interni» ma un'arte con caratteristiche proprie. Esso si distingue dall'architettura per il fatto che utilizza di quest'ultima solo una parte, il sistema degli elementi «immobili», che integra con un altro sistema, quello degli elementi appunto «mobili»; se ne distacca ancora perché, mentre l'architettura conforma l'intero insieme delle unità spaziali di un edificio fino a comprendere la generale volumetria esterna, esso trova il suo campo d'azione nel mondo del singolo ambiente.

Arredamento non è design

Né l'arredamento va confuso con il design. Le differenze tra le due esperienze sono varie e numerose, tanto da richiedere un successivo specifico esame; qui basti dire che gli oggetti di design sono solo una componente dei sistemi sui quali opera l'arredamento, quello dei mobili e quello della «fodera». Certo, come s'è accennato, negli anni del Razionalismo, si è tentato un connubio fra architettura e design mirante a spodestare la pratica dell'arredamento, giudicata forse non abbastanza «pura» e comunque compromessa con il passato, ma il tentativo è da tempo fallito. Tutti si sono accorti che senza l'arredamento mancava un'opera di mediazione, di articolazione e di sintesi tra l'estrema oggettività del design e l'estrema individualità che per vari motivi presenta ogni ambiente architettonico; come pure tra l'estrema valenza ottica della pittura e l'estrema valenza tattile della scultura. Allora, alle definizioni «tecniche» e strutturali date prima se ne deve aggiungere un'altra a mo' di conclusione: l'arredamento è un'arte che non può stare da sola, ma al tempo stesso è l'unica capace di tenere insieme le opere di tutte le altre arti plastico-figurative.

^[1] R. De Fusco, Per una teoria dell'arredamento, in «Casa Vogue», n. 150, 1984, pp. 26-27]

^[2] 3. Nell'architettura razionalista De Fusco chiarisce che è proprio nella «fodera» dell'invaso che si sono apportate le maggiori modifiche: «la faccia interna dell'involucro-vetrata si riduce a una tenda, spesso costituita da elementi meccanici, classificabili più nei prodotti del design che in quelli dell'arredamento; i tramezzi divisorii si riducono a pannelli così poco ampi che le porte si dispongono su un solo lato dissimetricamente [...] la tradizionale specularità fra pavimento e soffitto, spesso in passato ispirata a un unico disegno, è totalmente perduta», R. De Fusco, Design contro arredamento, «Casa Vogue», n. 151, aprile, 1984, p. 24.

^[3] 4. Nel testo La «riduzione» culturale. Una linea di politica della cultura (Dedalo, Bari 1976) De Fusco definisce il concetto di struttura attraverso due definizioni. La prima fa riferimento a un sistema formato da elementi interdipendenti; la seconda a un modello in cui si riconoscono dei caratteri invarianti.

^[4] 5. Qui il riferimento è alla Scuola napoletana di Mario De Renzi e Michele Cretella [in estratto in questo volume] per i quali l'architettura interna e l'arredo coincidono negli intenti.

^[5] 6. Qui il riferimento riguarda la concezione zeviana di praticabilità interna di uno spazio come elemento fondativo dell'architettura. Cfr. B. Zevi, Saper vedere l'architettura, Einaudi, Torino, 1948, pp. 22-32 [in estratto in questo volume].

^[6] 7. Cfr. I. Forino, Arredamento versus Architettura degli interni, in «Op. cit. Selezione della critica d'arte contemporanea», n. 181, 2024, pp. 107-111.

^[7] 8. R. De Fusco, Segni, storia e progetto dell'architettura, Laterza, Roma-Bari 1973.

^[8] 9. Cfr. F. De Saussure, Cours de linguistique générale, a cura di C. Bally, A. Sechehaye, Payot, Lausanne e Paris 1967.

^[9] 10. Queste prime riflessioni sul rapporto involucro/invaso in relazione ai diversi stili/epoche storiche, l'autore le estende nell'opera Storia dell'arredamento, UTET, Torino 1985.

^[10] [MB]

Cettina Lenza

Arredamento

1985

Intendiamo per A. la qualificazione formale e funzionale dello spazio interno. In tal senso, l'A. si distingue dall'architettura che, in quanto conformazione spaziale, ne costituisce comunque il presupposto. Consentendo l'adattamento degli spazi alle esigenze pratiche, psicologiche, simbolico-comunicative dell'uomo, l'A. può, anzi, considerarsi prolungamento logico dell'architettura e sua ulteriore specificazione. Naturalmente, nella sua funzione di configurazione dell'ambiente, la pratica dell'A. interagisce con la definizione dello spazio, stabilita dalla progettazione architettonica. Essa, infatti, interviene, innanzitutto, sullo stesso supporto architettonico, i cui componenti (delimitanti o portanti, come pareti, pilastri, pavimenti, soffitti, ecc., e di collegamento, quali le diverse aperture), sebbene già definiti nei loro aspetti distributivi, dimensionali e conformativi, vengono caratterizzati, o mediante la diretta qualificazione decorativa delle superfici, o tramite la sovrapposizione di elementi mobili (come quadri, arazzi, tappeti e così via).

Tali interventi condizionano, inoltre, la configurazione generale dell'intero insieme, modificando percettivamente la stessa spazialità dell'invaso¹. I reali margini di quest'ultimo possono essere annullati, grazie all'uso di specchi (parte integrante dell'A., p. es., nei secoli XVII e XVIII) che ne operano la smaterializzazione; o alterati, per l'illusoria espansione verso l'esterno, ottenuta con semplici effetti cromatici (come nell'A. moderno) o addirittura (e tipico è il caso degli ambienti manieristici) ricorrendo a figurazioni che alludano, al *trompe l'oeil*, ad ulteriori spazi, architettonici o naturalistici.

All'opposto, l'uso di rivestimenti e motivi ornamentali può, per il colore, per la tessitura e la minuzia del disegno, destinato ad una visione da vicino, sottolineare l'esistenza di tali limiti, accentuando il carattere d'intimità e segregazione dell'interno.

Nell'organizzazione dello spazio, questi stessi elementi possono essere integrati (se non parzialmente sostituiti, come avviene nella moderna pianta libera) da componenti dell'arre-

do inseriti nella struttura costruttiva (scale, soppalchi, armadi o librerie a muro, tramezzi attrezzati, ecc.). Inoltre, sebbene indipendente dall'involucro architettonico, anche il mobilio vero e proprio partecipa all'articolazione dello spazio interno, col quale stabilisce relazioni variabili a seconda delle regioni e delle epoche culturali, oscillando tra gli opposti termini del mobile oggetto, rispondente a requisiti di leggerezza, mobilità e minimo ingombro (il mobile giapponese e quello contemporaneo) e del mobile architettonico, che, in virtù delle sue massicce proporzioni, occupa concretamente lo spazio o lo sovrasta addirittura (il mobilio rinascimentale e, segnatamente, quello barocco). In base a tali caratteristiche, diversa è anche la sua collocazione all'interno dello spazio, potendosi situare liberamente sul piano di vita, oppure assumere destinazione fissa, addossandosi solitamente ai margini dell'invaso, fino a costruire un ispessimento delle sue frontiere.

In ogni caso, il mobilio consente di attrezzare funzionalmente lo spazio fruibile, con il contributo delle varie suppellettili che svolgono, oltretutto, un molo notevole nella caratterizzazione dell'ambiente, rientrando, così, in pieno diritto, nel dominio dell'arredamento.

Per il numero e la varietà degli elementi che vi appartengono, l'A. presenta, dunque, un ambito particolarmente ampio, avente, per così dire, come suo estremo superiore, l'architettura, e, come suo estremo inferiore, l'insieme degli oggetti di uso individuale e occasionale. Nella fascia compresa fra queste ideali delimitazioni si distribuisce l'intera complessa fenomenologia degli elementi d'arredo, che, in base alle loro caratteristiche formali e funzionali, si possono, comunque, schematicamente raggruppare in cinque categorie.

La prima comprende gli elementi bidimensionali fissi, e cioè, le superfici delimitanti l'invaso, nella loro definizione decorativa, plastica o coloristica, figurativa o puramente ornamentale; la seconda, gli elementi bidimensionali mobili

o semimobili (quali tendaggi, arazzi, tappeti, ecc.), anch'essi con funzione prevalentemente caratterizzante; la terza, gli elementi tridimensionali fissi (scale interne, arredi a muro, tramezzi attrezzati), strutturalmente connessi all'involucro architettonico e conformanti, a loro volta, l'invaso; la quarta, gli elementi tridimensionali mobili, sostenitori o contenitori (il mobilio propriamente detto), portanti persone o cose; la quinta, gli elementi tridimensionali mobili, non portanti, ma, per lo più, portati dagli altri componenti dell'arredo, generalmente contenitori, in quanto dotati di un'interna spazialità (le varie suppellettili).

Tali categorie, nel loro complesso, costituiscono il sistema dell'A., sebbene ciascuna di esse sia suscettibile di una autonoma considerazione, verso la quale si è tradizionalmente orientato l'interesse critico, approfondendo separatamente i singoli aspetti che concorrono nell'A. (la decorazione degli interni, il mobilio, ecc.) e trascurando, così di evidenziare, con una visione sintetica, le regole che determinano la combinazione, in un insieme organico, dei diversi elementi appartenenti alle suddette categorie.

L'A. (come indica anche la radice etimologica del termine, dal gotico *radfan*, mettere ordine), si identifica, appunto, con l'organizzazione complessiva dell'ambiente, rispondendo ad una concezione unitaria e stabilita sulla base di convenzioni culturali, più o meno vincolanti (gli stili), generalmente dettate da una nazione guida, culturalmente egemone, ed aventi, pur con le varianti locali, carattere internazionale.

Queste convenzioni, grazie al ricorso, assai spesso, a veri e propri modelli (da paradigmi funzionano per secoli gli ambienti delle corti, dell'aristocrazia o, comunque, delle classi dominanti) stabiliscono, per le diverse epoche, il repertorio tipologico dei componenti dell'arredo e le loro caratteristiche formali (quali la foggia e la decorazione, avvalendosi spesso, per conferire all'intero insieme un'impronta unitaria, della prevalenza di un motivo ornamentale, di una particolare tecnica o materiale). Inoltre, esse regolano anche le relazioni che i vari elementi intrattengono tra loro e con lo spazio architettonico che li contiene, fino a determinare, in taluni casi, la distribuzione degli arredi e la loro disposizione, secondo schemi rigidi e frequentemente simmetrici.

Storicamente variabile è di conseguenza, anche il particolare significato ambientale, risultato dell'operazione d'A., che ciascuna organizzazione dello spazio interno comunica. Secondo M[ario] Praz, tale significato si tradurrebbe, in tempi relativamente recenti, in *Stimmung*, ovverosia, nel senso d'intimità tipicamente nordico e borghese degli ambienti domestici, manifestatosi, anzitutto, nell'A. fiammingo, volto ad esprimere l'ideale di lindura, benessere e solidità della nascente borghesia olandese, e variamente interpretato, poi, fino ad assumere il particolare carattere degli interni ottocenteschi, e, successivamente, di quelli liberty. Ancora oggi, le nuove

soluzioni proposte dall'A. moderno costituiscono, a loro volta, il riflesso delle esigenze e delle aspirazioni della società contemporanea.

In definitiva, l'A. rivela, più di ogni altra manifestazione, lo spirito di un'epoca o di una classe sociale, testimonia le successive trasformazioni del gusto, del costume, delle stesse concezioni di vita, adeguando i suoi requisiti funzionali all'evoluzione del concetto di comfort, e i propri valori simbolici a ciascuna ideologia dell'abitare. Rilevante, dunque, sul piano sociologico, l'interesse dell'A. risiede anche nell'essere espressione della cultura artistica e tecnica dei diversi periodi: oltre ad adeguarsi alla struttura spaziale dell'architettura e a seguirne i mutamenti della morfologia e l'evoluzione tipologica, l'A. spesso vi si affianca stilisticamente, riproponendo, anzi, nel mobilio, forme e motivi prettamente architettonici. Pittura e scultura partecipano anch'esse all'A., sia come arti pure (quadri e statue), sia in finzione del tema decorativo generale. Ma l'A. costituisce soprattutto il dominio delle varie arti applicate (dalla falegnameria all'ebanisteria, alla lavorazione dei metalli, dei tessuti, ecc.) di cui gli oggetti prodotti testimoniano il livello raggiunto nello sviluppo delle tecniche, nell'organizzazione del lavoro, nella specializzazione professionale.

Frutto di stretta collaborazione, o, comunque, risultato di contributi diversi di artigiani ed artisti, l'A. ha stabilito, di fatto, al di là di ogni storica separazione, il collegamento tra le cosiddette arti maggiori e quelle minori, anticipando spesso, sul piano operativo, una legittima unificazione teorica. [...]

 [Cettina Lenza a cura di, voce *Arredamento*, in *Grande Dizionario Enciclopedico Utet*, UTET, Torino 1985, vol. II, pp. 292-301]

^[1] Il testo qui riportato è un estratto della voce enciclopedica Arredamento pubblicata nel Grande Dizionario Enciclopedico UTET, Torino 1985, ora riedita in L'Enciclopedia, Milano, La Biblioteca di Repubblica, vol. II, 2003, coll. 189-200. In linea con il pensiero strutturalista di Renato De Fusco l'autrice definisce l'arredamento come parte dell'architettura, ma sistema distinto all'interno di essa. Prime riflessioni sul tema sono state affrontate da Lenza nel testo L'iconizzazione del mobile, in «Op. cit. Selezione della critica d'arte contemporanea», n. 48, 1980, pp. 29-59.

^[2] 1. Per un approfondimento sul binomio involucro/invaso in relazione agli stili storici si veda R. De Fusco, Storia dell'arredamento. Dal '400 al '900, Utet, Torino 1985.

^[3] [MB]

Filippo Alison

Il sistema degli arredi

1988

Circa trent'anni fa, Charles Rennie Mackintosh, l'architetto scozzese più creativo del secolo, irrompeva nello scenario già tutto rappresentato dell'architettura moderna prodotta in Italia, catturando l'attenzione immediata di esperti e non, soprattutto per i tratti divergenti del suo lirismo culturale. Quell'avvenimento fu giustamente interpretato quale inizio di una sostanziale inversione nel soddisfacimento del gusto e nell'espressione dei bisogni estetici della società odierna. E, invero, i tratti di apparente novità dell'opera di Mackintosh sollecitarono poi un vasto approfondimento culturale, rivolto a temi disciplinari e sociali ampiamente diversificati: tra il revival del Liberty, le tendenze post-moderne dell'architettura costruita, il design domestico. In tali problematiche si scorge a distanza di tempo null'altro che il riflesso di effettivi cambiamenti nella vita produttiva per quanto riguarda la fungibilità dello spazio domestico, i nessi tra oggetti e funzioni esistenziali, tra arredi e forme dello spazio.

Dei molteplici significati emersi da tanto dinamismo pare giusto sottolinearne, non solo ai fini di una propedeutica disciplinare, i molti cambiamenti che si sono succeduti in questo lasso di tempo, oltre le vampe della moda, dimostrata dalla pletora di plagi che attestano sempre più fermamente l'idoneità del design del maestro a corrispondere pienamente alle esigenze emerse dalle attese del pubblico di oggi. Sono stati acquisiti nuovi riferimenti di determinazione e di valutazione dell'ambiente, non soltanto nel campo della progettazione moderna ma anche nell'ambito più vasto dell'utenza. Soprattutto ha pervaso diffusamente la coscienza della gente comune, anche la più lontana dall'area della progettazione e dei cultori interessati, il convincimento che l'arredamento possa essere fattore fondamentale di determinazione spaziale in funzione architettonica¹. È giusto ricondurre questa idea alla sua formulazione originaria, proprio nell'opera di Mackintosh, di cui convalida la connotazione di apristrada dell'architettura moderna.

La cultura degli oggetti e dell'arredamento, che si è espressa come esperienza comunitaria nel caratterizzare la vita sociale e la progettazione di questi ultimi decenni, ha successivamente fissato i presupposti per l'attuazione di una più vera e corretta rispondenza del movimento moderno.

L'originalità creativa del Nostro è rapportata, nelle mediazioni ermeneutiche degli storici, ad una certa simpatia per l'architettura indigena scozzese, di cui avvalorò la spontaneità e l'utilità della composizione. Ciò è vero; la struttura esterna della casa scaturlisce dalla pianta e dalla organizzazione interna, nella maniera propria della architettura baronale del Seicento. Tuttavia, il riconoscimento di questa filiazione, anche se basta a confermare al maestro scozzese la sua fertile immaginazione, non ne descrive le capacità inventive.

Il ricco patrimonio formale di Mackintosh si basa, in egual misura, tanto sulle esperienze degli stili allora ricorrenti, quanto sul particolare uso della struttura come elemento decorativo: il figurativo permea la struttura formale, nello stesso modo in cui la qualità figurativa dell'oggetto determina il suo assetto strutturale.

L'insegnamento vero, che si può ricavare dall'opera del maestro, sta nella sua ferma persuasione che l'architettura moderna debba essere più soddisfacente, più libera e possa risultare da una vasta conoscenza delle tecniche costruttive che inevitabilmente riflettono il clima culturale dei tempi.

Le tecniche produttive e i processi lavorativi sono infatti le principali fonti di nuove possibilità estetiche. È compito dell'artista e del designer padroneggiare il potenziale espressivo dei metodi e delle tecniche acquisite; per scegliere successivamente le soluzioni più adatte ai bisogni materiali e spirituali dell'uomo. Poiché questa concezione al giorno d'oggi sembra tanto essenziale quanto ovvia, tendiamo a sottovalutare la portata rivoluzionaria che recava all'inizio del Novecento, quando l'architettura era ancora soggetta alle pratiche dello

«stile». Nello stesso modo, sottovalutando la notevole esperienza cromatica della vita moderna, in rapporto alle macchine e agli oggetti di uso quotidiano, siamo portati a minimizzare il grigiore che caratterizzava gli interni all'epoca delle macchine tutte nere. È probabile che l'apporto più significativo di Mackintosh sia stato il suo metodo originale di approccio al design. È opinione diffusa che il suo metodo progettuale non distinguesse tra spazio interno e spazio esterno, ma credo sia più corretto considerare la sua architettura come una vera e propria espansione dell'arredamento. In sostanza, gli oggetti che singolarmente definiscono l'allestimento interno, diventano gli elementi che definiscono anche la struttura spaziale esterna². Questo atteggiamento progettuale risulta affatto originale e il più aderente possibile alla domanda di nuova architettura avanzata dalla comunità. Bisogna perciò analizzare gli interni di Mackintosh, se si vogliono scoprire i principi formatori della sua artisticità. Per la prima volta nella storia dell'architettura, in un contesto di pratiche progettuali fossilizzate e apparentemente incapaci di rigenerazione, scopriamo nella globalità del progetto un'organizzazione gerarchica dello spazio, una ripartizione di livelli meticolosamente controllata, una scansione ritmica delle linee, una combinazione di forme e volumi, per esprimere un solo tema unificato.

L'insegnamento che si può ricavare dalle proposte di Mackintosh, con una qualche validità nella realtà architettonica e sociale di oggi, va individuato proprio in quella sua personale disposizione intellettuale, per cui il progetto della struttura edilizia – pubblica o privata che sia – si sviluppa contestualmente al complesso degli oggetti di arredo.

Dalla pianta della Hill House³ è con chiarezza deducibile la funzione generativa degli arredi e il loro grado di capacità formalizzante. Se nel progetto l'architetto enfatizza l'ubicazione di un arredo, rappresentandolo con maggiore incisività dell'insieme e magari ripetendo le annotazioni, ciò significa che l'apparato preesiste nella concezione del progettista alla struttura, anzi, in un certo senso la determina.

Per verificare questo assunto è opportuno rileggere la Hill House, con l'obiettivo di fissarne il valore espressivo al di là della configurazione monumentale, di estrarne gli algoritmi costitutivi, germinati dall'arredo, e le significazioni della struttura. Il blocco principale della costruzione insiste su un terrazzamento che corre orizzontalmente da est a ovest. La forma sufficientemente disarticolata della pianta svela la volontà dell'artista di integrare alla casa le delizie paesaggistiche, per addivenire ad un continuum spaziale ove non sia possibile distinguere interno ed esterno. Affinché l'integrazione sia effettivamente raggiunta, non resti cioè solo in potenza o si risolva in un banale stacco della costruzione dalle bellezze naturali del sito, occorrono elementi di continuità concreti, che non appartengono esclusivamente né alla dimora né al giardi-

no. Mackintosh individua nella finestra ad oggetto curvo verso l'esterno, propria dell'abitazione tradizionale indigena, la situazione arredativa che può sostanziare il significato primario del progetto architettonico. Il rigonfiamento esterno del muro nella camera da letto, contenente un piano di seduta all'interno, esprime l'intenzione del maestro di confermare il ruolo determinante del segno arredativo – nel nostro caso il sistema panca-finestra – nella compilazione e nella caratterizzazione dello spazio progettato. La bay-window della Drawing Room nella stessa casa non è semplicemente un divano dall'aria armoniosa, ospitale, collocato sapientemente nella posizione più liberatoria del soggiorno. Se fosse così, sarebbe un tratto strettamente legato soltanto all'area della casa, quale risulta la sola bay-window – da cui in realtà è stata ricavata.

La manipolazione magistrale di Mackintosh, effettuata attraverso una serie di scelte formali e figurative, svincola dalla casa la bay-window che diventa, in questo caso, il luogo ove non ha più significato separare l'interno all'esterno. La Hill House rappresenta l'esempio più generalizzato di realizzazione di Mackintosh in cui gli oggetti di arredo esplicano compiutamente il loro ruolo di determinazione areale e spaziale. Prima della ripartizione, prima ancora dell'assetto planimetrico, l'attenzione mette a fuoco un complesso di oggetti (divani, poltrone, sedie, ecc.) che, per la loro posizione, non rispondono neppure minimamente ad alcuna sequenza di scontata simmetria. Contribuiscono, invece, a far crescere il senso di relax domestico, che è dovuto in maniera prevalente ad una molteplicità di rispondenze.

Esso scaturlisce non da un'arida geometria bensì viene generato dalla compenetrazione armonica di un oggetto nell'altro, lungo fasce e assi generatori, secondo una logica di ambiti resa più umana proprio da elementi che sembrano quasi errori, sfuggiti alla mano dell'architetto.

Attraverso questa mia proposta di lettura, ritengo di aver chiarito il significato dell'arredamento di Mackintosh, non soltanto per il valore iconologico degli oggetti d'uso che, nel processo progettuale dell'architetto, risultano costituenti generativi dell'opera, ma pure nel complesso di «complementi di arredo» e di coefficienti esornativi che ingiustamente sono spesso liquidati come marginali. D'altra parte, la concorrenza compositiva metrica degli arredi, nell'esempio richiamato, appare limitata alla bidimensionalità orizzontale ma in realtà si dilata nella variegata ricchezza degli scomparti volumetrici, confermando così la centralità dei mobili (posizione primaria) alle diverse quote della loro collocazione, anche nella fruizione verticale. La fruizione massima degli ambienti alla quota di 70 cm compete ad attrezzature destinate a determinare una sensazione di intimo e proprio che trova nel caminetto la sua esaltazione; si avverte poi una progressiva attenuazione del dinamismo di base nel salire fino alla quota di 210 cm, dove la

L'estratto qui riportato è stato pubblicato sulla monografia dedicata a Charles Rennie Mackintosh, prodotta in occasione della mostra realizzata presso il Palazzo Vicariale di Certaldo (31 luglio-30 settembre 1988), organizzata da Mario Laganà. Riletture precedenti sull'opera dell'architetto scozzese sono pubblicate da Filippo Alison in due articoli di «Casabella», rispettivamente sul n. 376 del 1973 (pp. 17-26) e sul n. 380-381 del 1973 (pp. 33-40), e nel lavoro monografico *Le sedie di Charles Rennie Mackintosh* (Documenti di Casabella, Milano 1973). La mostra presenta, per la prima volta in Italia, una lettura organica e completa di Mackintosh unendo progetti di arredi, opere architettoniche e disegni. Il testo si pone in un'ottica di riscoperta dell'architetto, di cui Alison sottolinea il valore dell'articolazione spaziale e del rapporto tra arredamento e architettura. Attraverso la riletture dei maestri egli si pone in continuità con la Scuola napoletana: la storia diventa uno strumento di definizione di alcuni caratteri fondativi della disciplina degli interni in Italia.

1. Il riferimento alla continuità tra arredamento e architettura e alla sua influenza in Italia si riscontra nei due articoli di Edoardo Persico [in estratto in questo volume] che riprendono la lezione del maestro scozzese.

2. Mackintosh affronta il legame tra arredamento e architettura non solo rispetto alla costruzione dello spazio interno ma anche su quello esterno. Esempio emblematico è l'aggetto esterno curvo della Hill House (Glasgow, 1902-1904) che ospita al suo interno una seduta.

3. La Hill House si trova a Helensburgh e rappresenta una delle opere maggiormente identificative della poetica di Mackintosh, dove architettura, decorazione e arredi formano un'unità organica. L'esterno si caratterizza attraverso la composizione di volumi grigi che riprendono con una sequenza di pieni e vuoti, la distribuzione interna degli spazi.

volta squarcia il culmine dello spazio interno. Del continuum coerente dell'ambiente di Mackintosh fanno parte anche i coefficienti decorativi. A questo riguardo, bisogna osservare con attenzione la varietà del penero posto lungo la balaustra della biblioteca della Glasgow School of Art⁴. La biblioteca è, per eccellenza, il luogo della massima fissità, in qualsiasi costruzione. Tale resterebbe anche la biblioteca della Glasgow School of Art, se l'architetto scozzese, con soluzione misurata, non avesse contrapposto al senso di morte, ineluttabilmente ispirato dalla fissità, il gioco di combinazioni segniche all'estremità dei drappi lignei. Essi si corrispondono in maniera articolata nelle diverse direzioni, come in una astratta scansione temporale obbligando il lettore a non soggiacere alla staticità monofunzionale dell'ambiente.

L'effetto dei drappi lignei viene potenziato dal dinamismo cromatico degli intagli sui pilastri, che sembrano attivare un brulichio di luci colorate, in una temperie abbondantemente fosca.

[Filippo Alison, *Il sistema degli arredi, generatore dello spazio interno e dell'intero organismo architettonico*, in Guido Laganà, a cura di, *Charles Rennie Mackintosh 1868-1928*, Electa, Milano 1988, s.p.]

Gabriella D'Amato
Abitare tra gli oggetti
1989

Oggetto e interpretazione

Per [Martin] Heidegger, all'abitare «perveniamo solo attraverso il costruire. Quest'ultimo, il costruire, ha quello cioè l'abitare, come suo fine. Tuttavia non tutte le costruzioni sono delle abitazioni. Un ponte e un aeroporto, uno stadio e una centrale elettrica sono costruzioni, ma non abitazioni; così una stazione, un'autostrada, una diga, un mercato coperto sono costruzioni, ma non abitazioni. Eppure anche questi tipi di costruzioni rientrano nella sfera del nostro abitare. Questa sfera oltrepassa l'ambito di queste costruzioni, e d'altro lato non è limitata alle abitazioni. Il camionista è a casa propria sull'autostrada, e tuttavia questa non è il luogo dove alloggia; l'operaia è a casa propria nella filanda, ma non ha lì la sua abitazione; l'ingegnere che dirige la centrale elettrica vi si trova come a casa propria, però non vi abita. Queste costruzioni albergano l'uomo. Egli le abita e tuttavia non abita "in" esse, se per abitare in un posto si intende solo l'avervi il proprio alloggio»¹.

Non ci avventureremo certo nei significati filosofici del brano testé citato, né tenteremo di tradurlo in termini di critica architettonica poiché probabilmente impossibile. Del resto, lo stesso Heidegger ci avverte che «Questo pensare a proposito del costruire non pretende di scoprire delle idee che possano servire di modello o di regola per effettive costruzioni. Questo tentativo del pensiero non presenta in alcun senso il costruire dal punto di vista dell'architettura e della tecnica, ma cerca di raggiungere il costruire in quell'ambito originario a cui appartiene ogni cosa che "è"ⁱⁱ». Tuttavia, le parole in questione sono in grado perlomeno di sollecitare non poche considerazioni alla stessa critica architettonica. In primo luogo, ci fanno interrogare sulla scala e la natura pertinenti alla nozione di abitare e, in secondo luogo, ci suggeriscono che l'interprete di tale nozione è soprattutto l'abitante, il solo, cioè, in grado di capire dove sia *a casa propria*. Quest'ultimo pensiero dovrebbe peraltro far riflettere quanti ancora si illudono di poter imporre rivoluzionari

modelli di vita studiati a tavolino, dal momento che il progettare e il costruire sono, con molta probabilità, l'assecondare la naturale e incruenta metamorfosi della civiltà e dei tempi. Se l'abitante è l'interprete d'elezione dell'abitare occorre però conoscere in che modo egli riesca raggiungere l'essenza. E qui può venirci in aiuto, ancora una volta, il pensiero di Heidegger il quale, appunto, ha approfondito l'orientamento filosofico dell'ermeneutica, o la teoria dell'interpretazione, estendendo il dominio dai testi religiosi, letterari e giuridici a quelli di ogni aspetto dell'esistenza umana.

Come ci ricorda [Hans-Georg] Gadamerⁱ, per Heidegger il circolo ermeneutico, nel suo rapporto parte/tutto, «è caratterizzato dal fatto che la comprensione del testo è permanentemente determinata dal movimento anticipante della precomprensione. Il circolo di parti e tutto non si risolve dissolvendosi nella comprensione raggiunta, ma piuttosto proprio in tale comprensione si realizza nel modo più pieno. Il circolo non ha dunque un carattere formale, non è né soggettivo, né oggettivo, ma caratterizza la comprensione come un'interazione del movimento della trasmissione storica e del movimento dell'interprete. L'anticipazione di senso che guida la nostra comprensione di un testo non è un atto della soggettività, ma si determina in base alla comunanza che ci lega alla tradizione. Questa comunanza, però, nel nostro rapporto con la tradizione è in continuo atto di farsi. Non è semplicemente un presupposto già sempre dato; siamo noi che la istituiamo in quanto comprendiamo, in quanto partecipiamo attivamente al sussistere e allo svolgersi della tradizione e in tal modo la portiamo noi stessi avanti»ⁱⁱⁱ.

Se anche l'abitare, dunque, può essere oggetto d'interpretazione, deve supporre una precomprensione e implicare un'appartenenza. Il problema, però, è stabilire a quale livello l'abitante acquisisca la precomprensione dell'abitare. Certo, essa si può raggiungere a livello di città, di quartiere, di cel-

4. La Glasgow School of Art è progettata da Charles Rennie Mackintosh tra il 1897 e il 1899 e tra il 1907 e il 1909. Lo spazio che meglio riflette la continuità tra ambiente, arredo e decorazione è la biblioteca.

[MB]

Il testo qui riportato è stato pubblicato nel 1989 sulla rivista «Op. cit. Selezione della critica d'arte contemporanea» e riflette sulla domesticità e sul ruolo degli oggetti nello spazio e nel tempo dell'abitare, sostenendo la necessità di riconoscere un valore disciplinare autonomo al prodotto d'arredo. Negli anni Ottanta, in un contesto di sfiducia verso l'architettura, il mondo degli oggetti emerge come risposta concreta ai bisogni dell'abitante, aprendo a nuove modalità progettuali e relazionali. Riflessioni precedenti sono state pubblicate dall'autrice sempre sulla rivista «Op. cit.» *Il design tra «radicale» e «commerciale»* (n. 53, 1982, pp. 5-21) e *Per chi tanto design?* (n. 59, 1984, pp. 5-18).

1. Hans-Georg Gadamer (1900-2002) è tra i filosofi più influenti del Novecento nel campo dell'ermeneutica filosofica. La sua opera principale, *Wahrheit und Methode*, Tübingen, 1960 (*Verità e metodo*, Bompiani, Milano 1983), propone una concezione della comprensione come processo dialogico, in cui il senso emerge dall'incontro tra interprete e testo, e non come semplice ricostruzione di intenzioni originarie.

lula abitativa e sempre con un grado di approssimazione più preciso. Tuttavia sono scale sempre troppo vaste. L'abitante appartiene sì alla tradizione urbanistica, ma per l'incommensurabilità di questo orizzonte non può abbracciarlo tutto. Forse la dimensione del quartiere potrebbe essergli più familiare, ma solo se si tratta di un quartiere nel quale si sia ambientato senza traumi nascendovi o insediandovisi volontariamente. Probabilmente le quattro mura domestiche sono il riferimento giusto ma anche esse non sono un abito tagliato su misura: troppo spesso infatti la loro scelta nasce dal caso, dalle opportunità di mercato, dalla convenienza dei fitti, dalla vicinanza al luogo di lavoro, da circostanze, cioè, dettate dalla necessità e non dalla preferenza. Inoltre, sovente la casa è un miraggio negato dalla sorte e surrogato da mille compromessi. E poi, il linguaggio degli spazi vuoti è troppo ermetico, troppo avaro di parole, e abbisogna di giochi intellettualistici alla portata di pochi.

Vi è un livello, tuttavia, che non può essere assolutamente sottratto alla conoscenza dell'abitare ed quello che appartiene al mondo degli oggetti. Essi costituiscono l'autentica memoria del proprio passato e l'immediata e diretta progettualità del proprio presente².

Gli oggetti della casa vengono infatti ricevuti in dono, ereditati, acquistati, collezionati. Possono essere maneggiati, disposti, riposti, nascosti. Insomma su di essi interveniamo, senza interferenze e imposizioni, col tatto, con la vista, col gusto estetico. Molti di essi ci hanno preceduto costituendo, così, parte integrante della nostra storia sia culturale che familiare, la comunanza che ci unisce a loro anticipa la nostra comprensione dell'abitare e ci lega alle tradizioni, ma, al contempo, agendo su di essi facciamo compiere dei passi avanti alle tradizioni stesse. Così come andremo ad esporre tra poco, gli oggetti rispetto al senso dell'abitare hanno la capacità di stabilire rapporti con lo *spazio*, col *tempo* e con il *topos*.

Oggetti e spazio

Stando alle parole di Herbert Read³, il successo degli oggetti ceramici fabbricati da Josiah Wedgwood alla fine del Settecento fu tanto diffuso da giustificare l'affermazione che «si dovette inventare uno stile architettonico e un arredamento che si adattasse agli invadenti prodotti di Wedgwood»^{iv}. La proposizione la dice certamente lunga sulla capacità degli oggetti d'arredo, per quanto piccoli essi siano, di penetrare nel gusto di chi abita più di uno stile, di una tendenza, di un programma architettonici. Non è però solo questione di gusto. L'oggetto infatti collabora anche a determinare la conoscenza della spazialità dell'abitazione. E qui non intendiamo solo lo spazio fisicamente fruibile, che appare più o meno vuoto o pieno a seconda del diradersi o dell'affollarsi degli oggetti. Parliamo invece dello «spazio privato», ben più complesso di quello fisico, a volte persino virtuale, ma comunque carico

dell'aura simbolica dell'abitare. A nessuno sfugge infatti che da quando la casa è diventata un ambito sempre più stretto, è toccato agli oggetti sopperire alla concreta carenza di spazio. Essi hanno perciò moltiplicato le proprie funzioni – i divani-letto, le librerie-divisorio, gli armadi-cucina -; hanno miniaturizzato il proprio formato – le radio tascabili, le microcalcolatrici, le cassette per registrazioni -; hanno condensate utilità ed artisticità per essere fruiti anche quotidianamente e non lasciati solo all'ingombrante esposizione del collezionismo – le caffettiere d'autore, gli elettrodomestici firmati, il tappeto d'artista – e così via. Scattano molle, ruotano cerniere, si ripiegano o si ribaltano ante e ripiani e laddove poco prima si soggiornava, ora si lavora o si riposa: che lo si voglia considerare un geniale rimedio alla mancanza di metri quadri o una triste, seppur necessaria, illusione, è comunque innegabile che le suppellettili abbiano la capacità di operare sensibilmente sull'esperienza spaziale.

Un'ulteriore conoscenza dello «spazio privato» ci perviene da quegli oggetti che vengono denominati «i terminali» dei servizi tecnologici. Com'è noto, negli ultimi cento anni le innovazioni della tecnica hanno profondamente modificato il nostro modo d'abitare. Il condizionamento d'aria rende indifferente il vivere in un clima umido o secco; l'ascensore al primo o al trentesimo piano; i mezzi di telecomunicazione in una metropoli o in un luogo isolato. Questi ed altri servizi non solo hanno permesso nuove tipologie architettoniche ma, dato il loro rilevante ingombro, collaborano essi stessi ad indurre spunti formali per l'architettura conseguendo una dignità pari a quella delle strutture. Almeno questa è l'opinione di [Reyner] Banham quando, a proposito dei Richards Memorial Laboratories di Louis Kahn a Filadelfia scrive: «Fornendo alla sistemazione dei servizi meccanici un volume esterno monumentale, Kahn ha costretto gli storici di architettura a prestare attenzione al suo tema più di quanto aveva fatto qualsiasi altra recente innovazione nel settore degli impianti»^v. Si tratta, tuttavia, ancora una volta, di riflessioni da addetti ai lavori, che poco o nulla toccano l'esperienza dell'abitante. Quest'ultimo, infatti, difficilmente coglie il nesso fra membrature che involucrano il suo spazio privato e servizi che consentono la qualità del comfort il quale viene percepito da chi abita essenzialmente sotto forma di oggetti: la lampadina, il termosifone, il telefono, il condizionatore. Essi sono maneggiabili, montabili e smontabili a piacere, addirittura selezionabili per la loro qualità estetica e poco o nulla sembrano avere a che fare con i misteriosi fili e tubi alligati chi sa dove e collegati a centrali fantomatiche e distanti⁴. In un articolo degli albori dell'elettrificazione domestica si legge: «Noi attraversiamo le diverse stanze di un appartamento assai ben organizzato, anticamera, salone, sala da pranzo, cucina, stanza da bagno in cui sono in funzione accenditori elettrici, suonerie, quadri di chiamata, luci, segnapunti automatici per

il biliardo, e tutto ciò che l'elettricità può fornire per il comfort della vita moderna»^{vi}. Non si potrebbe certo avere una più chiara dimostrazione di come la nuova disinvoltura con cui si potevano fruire gli spazi dell'abitazione, venisse associata, fin dall'inizio, non all'«astratta» elettricità, bensì ai suoi «concreti» e «tangibili» apparecchi che ne rendevano possibile la conduzione.

Percepiti come oggetti, i servizi tecnologici perdono anche la loro asettica impersonalità e interferiscono coi nostri dati caratteriali, tanto da provocare in noi incondizionati consensi o irriducibili avversioni. E questo, per inciso, ben lo sa chi visceralmente si ostina a rinnegare l'uso del computer o della macchina da scrivere elettrica malgrado gli innegabili vantaggi che potrebbe ricavarne. Di questa irrazionale empatia era ben conscio Marcel Proust nel ricordarci che la sua governante, Françoise, rifiutava d'apprendere l'uso del telefono. «I progressi della civiltà – egli scriveva –, permettono a ognuno di manifestare qualità insospettate o nuovi vizi, che ci rendono più cari o insopportabili agli amici. Così la scoperta di [Thomas] Edison aveva permesso a Françoise di acquistare un difetto in più: quello di rifiutarsi, quale ne fosse l'utilità o l'urgenza, di usare il “telefonino”. Trovava modo di fuggire quando glielo volevano “insegnare” come altri al momento d'essere vaccinati. Perciò il telefono stava nella mia stanza, e, per non disturbare i miei genitori, il suo campanello era stato sostituito col suono di una piccola raganella»^{vii}.

Si può pertanto concludere che ogni «terminale» non solo condensa le energie che gli consente di portare la luce, il calore, la voce nell'abitazione, ma sprigiona dentro lo spazio privato di quest'ultima anche delle potenzialità non misurabili con alcuno strumento che non sia l'esperienza di chi lo abita.

Oggetto e tempo

Gli oggetti, al pari degli eventi, possono essere considerati le entità concrete, che affollano la storia, ciò che libera il tempo dalla sua astratta dimensione per fissarne la traccia e percepirne i ritmi. Così la moltitudine dei vuoti a perdere che entra nella nostra casa sottolinea le sequenze convulse della civiltà dei consumi in cui ogni cosa, una volta usata, non merita più di essere recuperata. All'inverso, i pochi oggetti destinati alla museificazione domestica o al collezionismo segnano le pause più lunghe e significative con le quali cerchiamo di collegare le dimensioni del passato, del presente e del futuro. Come scrive [Jean] Baudrillard, «il profondo potere degli oggetti collezionati non deriva dalla singolarità né dalla storicità specifica: non per questa ragione il tempo della collezione non è tempo reale, ma “per il fatto che l'organizzazione della collezione si sostituisce al tempo”. La funzione fondamentale della collezione è senza dubbio questa: risolvere il tempo reale in una dimensione sistematica»^{viii}.

Gli oggetti tessono trame invisibili con le persone. Chi possiede solo alcuni esemplari di un servizio da tavola, sempre più assottigliatosi nel numero durante i tanti passaggi di mano della vita familiare, sa di non potersene disfare. E questo perché, pur ostentando essi l'arroganza concessa loro dalla sorte di essere più durevoli degli individui che li hanno maneggiati, conservano anche la dolce memoria delle nostre radici. Gli oggetti, in definitiva, contribuiscono a farci sentire meno soli al mondo e suggeriscono quell'anticipazione di senso che guida la nostra comprensione dell'abitare. Ma non solo con le persone. Anche con i comportamenti essi intrecciano legami invisibili. Sappiamo, ancora, che il nostro modo di apparecchiare la tavola con tipi di stoviglie, posizioni, numero degli elementi e delle portate, nasce da una configurazione codificata da [Auguste] Escoffier alla fine dell'Ottocento e nota come *dîner à la russe*⁵. Nel presente potremmo scegliere stoviglie attualissime, ma basterà disporle nel modo abituale, basterà aggiungervi qualche interferenza, importata da altre culture della tavola, perché le distanze dei tempi e dei luoghi si accorcino e perché si faccia un passo avanti nella tradizione comportamentale alla quale apparteniamo.

La conoscenza del tempo che si accompagna al mondo degli oggetti l'aveva compresa perfettamente George Kubler⁶ quando, nel coniare l'espressione «storia delle cose», avvertiva: «non abbiamo semplicemente inteso adottare l'eufemismo che sostituisce l'insipida bruttezza di “cultura materiale”. Gli antropologi usano questa espressione per distinguere le idee o “cultura mentale”, dai prodotti (o manufatti). La “storia delle cose” intende invece riunire idee e cose sotto la rubrica di “forme visive”, includendosi in questo termine sia i manufatti che le opere d'arte, le repliche e gli esemplari unici, gli arnesi e le espressioni: in breve tutte le materie lavorate dalla mano dell'uomo sotto la guida di idee collegate e sviluppate in sequenza temporale. Da tutte queste cose emerge una forma del tempo, si delinea un ritratto visibile dell'identità collettiva, sia essa tribù, classe o nazione. Questo autoritratto riflesso dalle cose serve al gruppo come guida e punto di riferimento per il futuro e diviene finalmente il ritratto tramandato ai posteri»^{ix}.

Oggetto e topos

L'oggetto inteso come guida e punto di riferimento del gruppo fa venire in mente la sezione dedicata al *nomadismo* nella mostra organizzata dalla Triennale di Milano nel 1986⁷. Nel catalogo, Reyner Banham discuteva il tema considerandolo sotto il profilo degli oggetti di industrial design progettati per i viaggiatori. Egli introduceva il discorso commentando una scena del film di John Ford tratto dal romanzo di [John] Steinbeck, *Furore*: la famiglia Joad che, trasferendosi nella Terra promessa californiana, arranca faticosamente su un autocarro carico all'inverosimile di masserizie. «Sono i primi contadini nomadi

^[1] L'autrice defisce l'oggetto come la parte più vicina alle esigenze umane, quella dotata di maggiore intimità

^[2] Herbert Read (1893-1968) è stato critico d'arte, teorico e poeta inglese, tra i maggiori promotori della modernità artistica e della riflessione teorica sul design. La sua produzione teorica si distingue per l'attenzione alla funzione educativa e culturale dell'arte e degli oggetti, sostenendo che il design non sia solo estetica ma anche espressione di valori sociali e morali

^[3] Sul tema della meccanizzazione della casa si veda S. Giedion, Mechanization Takes Command. A Contribution to Anonymous History, Oxford University Press, New York, 1948

^[4] Il riferimento qui è alla XVII Triennale di Milano dal titolo Il progetto domestico. La casa dell'uomo: archetipi e prototipi, a cura di Georges Teyssot e Mario Bellini. Nel testo Figure d'interni, scritto da Georges Teyssot nell'omonimo catalogo

– scrive Banham – che non hanno al loro seguito mandrie di bestiame e animali da lavoro, ma che si sono portati appresso una montagna di patetici utensili domestici)»^x.

Su quegli utensili vale la pena di spendere qualche parola. Altro che patetici. In essi ci sembra sia racchiuso tutto il segreto dell'esperienza dell'abitare. Traslocati in un luogo sconosciuto, al là della loro pratica utilizzazione, essi avranno il potere di far sentire dei *déracinés* subito a «casa propria» e in sintonia col loro passato. Forse il nomadismo, come si ventila da più parti, diventerà un nuovo imperativo dettato dai tempi [...]. Il fenomeno, tuttavia, è direttamente proporzionale al desiderio di uniformità dei modelli abitativi. In altri termini, ci si sposta tanto più volentieri quanto maggiore è la possibilità di ricreare gli ambienti lasciati. Fatto, questo, del resto dimostrato dalle sale d'aspetto degli aeroporti o dalle camere di alcune catene di alberghi in cui si tende alla replica puntigliosa degli arredi e delle conformazioni ambientali per sopperire al senso di spiazzamento causato dai continui spostamenti. Il nomadismo può pertanto portare a due conseguenze: o concludere che «quando è imminente il trasloco, il mobilio diviene ridicolo»^{xi}, quindi uniformare la propria esistenza su uno standard di oggetti universali e ritrovabili dappertutto, oppure tendere a una personalizzazione estrema delle proprie suppellettili per rendere «unica» la propria abitazione ovunque essa sia. Nell'un caso o nell'altro rimane comunque dimostrata l'importanza degli oggetti nella vivibilità dell'ambiente domestico. Quindi, è probabile che ci si possa disaffezionare ai luoghi ed alle abitazioni, ma è difficile pensare che ci si possa disaffezionare agli oggetti. Anzi, c'è da avanzare l'ipotesi che la loro simbolicità e personalizzazione sarà direttamente proporzionale all'indifferenza e all'anonimato degli apparecchi telematici che renderanno possibile il nuovo nomadismo.

Certo, non commettiamo l'ingenuità di negare che il *topos* abbia un peso determinante nella nozione di abitare. Come è stato notato, mentre una buona architettura «può modificare un “topos” inadatto intervenendo con un’opportuna serie di provvedimenti correttivi a migliorare un luogo ritenuto insoddisfacente, non è vero il contrario: un bel luogo non modifica una cattiva architettura»^{xii}. Ma è anche vero, a nostro avviso, che gli oggetti possono rendere perlomeno «abitabile» una cattiva architettura e «sopportabile» un *topos* estraneo. Il che non è certamente poco.

Calvino dice che «dal momento in cui un oggetto compare in una narrazione, si carica di una forza speciale, diventa come il polo d'un campo magnetico, il nodo d'una rete di rapporti invisibili. Il simbolismo d'un oggetto può essere più o meno esplicito, ma esiste sempre. Potremmo dire che in una narrazione un oggetto è sempre un oggetto magico»^{xiii}.

E noi potremmo concludere che sostituendo la parola «narrazione» con «abitazione» il senso del brano di [Italo] Calvino non cambia.

i. M. Heidegger, *Vortragäe und Aufsätze* (1954), trad. it. *Saggi e discorsi*, Mursia, Milano 1985, p. 96

ii. *Ibidem*

iii. H.G. Gadamer, *Wahreit und Methode* (1960), trad. it. *Varietà e metodo*, Bompiani, Milano 1983, p. 343.

iv. H. Read, *Art and Industry*, trad. it. *Arte e Industria*, Lerici, Milano 1962, p. 38.

v. R. Banham, *The Architecture of the Well-Tempered Environment* (1969), trad. it. *Ambiente e tecnica nell'architettura moderna*, Laterza, Bari 1978, p. 2.

vi. Il brano è tratto da un articolo di Gaston Tissandier, comparso ne «L'illustration», del 20 agosto 1881 e cit. da P. A. Carré, in *Luce elettrica e telefono (1881-1914), ovvero l'inizio dei nuovi terminali*, in AA. VV., *Il progetto domestico*, Saggi a cura di G. Teyssot, Electa, Milano 1986, p.194.

vii. Citazione ricavata ancora dal saggio di P.A. Carré, p. 193. Il brano di Marcel Proust è tratto da *Alla ricerca del tempo perduto*, *Sodoma e Gomorra*, nell'edizione italiana, Einaudi, Torino, 1978, vol. IV, pp. 143-144.

viii. J. Baudrillard, *Le système des objets* (1968), trad. it. *Il sistema degli oggetti*, Bompiani, Milano 1972, p. 124.

ix. G. Kubler, *The shape of Time* (1972), trad. it. *La forma del tempo*, Einaudi, Torino 1976, p. 17.

x. R. Banham, *Neo-nomadismo e nomadismo chic*, in AA. VV., *Il progetto domestico* cit., p. 240

xi. G. Teyssot, *Figure d'interni*, in AA. VV., *Il progetto domestico* cit., p. 25. L'autore cita una frase di E.M. Forster.

xii. L. Sacchi, *Architettura senza topos*, in «Op. cit. Selezione della critica d'arte contemporanea», n. 70, settembre 1987.

xiii. I. Calvino, *Lezioni americane*, Garzanti, Milano 1988, p. 35.

[Gabriella D'Amato, *Abitare tra gli oggetti*, in «Op. cit. Selezione della critica d'arte contemporanea», n. 74, 1989, pp. 16-25.]

Filosofie dell’allestimento

Jacopo Leveratto

Se da un lato l'accostamento dei termini «filosofia» e «allestimento» rappresenta un ovvio riferimento alla teoria dell'arredamento di Mario Praz – e al suo tentativo di valorizzare sotto il profilo culturale un argomento altrimenti trascurabile¹ -, dall'altro può certamente suonare come un paradosso, se non proprio come una provocazione. Perché, anche a valle di una prima veloce rassegna nel campo, si potrebbe essere legittimamente portati a chiedersi quali filosofie o quale corpus teorico possa aver prodotto una disciplina considerata fin dalle sue prime sistematizzazioni come una specie di «*corpus vilis*» del progetto architettonico². Una la cui nascita è storicamente compromessa con quella delle grandi esposizioni universali – «mastodontici trofei eretti alle Divinità dell'Industria e del Commercio»³ -, di cui l'allestimento rappresenta l'infrastruttura essenziale in termini di «pubblicità», di «offerta» o addirittura di «vendita» del prodotto esposto. O ancora quella che, in questo senso, si evolve anche in altri campi, come quello artistico, sempre però in un’ottica funzionale di complemento – sia esso di natura spettacolare, persuasiva o didattica – che demanda in ogni caso a qualcos'altro da sé il suo significato fondamentale⁴. Una disciplina, in altre parole, di servizio e di occasione, dettata, cioè, dalle necessità dell'oggetto e del momento. Priva, peraltro, di uno statuto disciplinare definito che a seconda dei casi, in forma tentativa, arriva a includere tecniche diversissime fra loro e di ascendenza non sempre «nobile», in nome di quella dimensione comunicativa a cui deve necessariamente rispondere⁵. E che, cosa più importante in questo contesto, nei suoi rapporti con l'architettura si caratterizza soprattutto in termini di durata, se non proprio di *obsolescenza programmata*, che per il progetto di allestimento, a differenza di quello architettonico, può consistere anche solo in poche ore⁶. Risultando, così, in una svalutazione di fatto, almeno dal punto di vista temporale, dei significati che esso esprime, realizzata, però, attraverso un'accentuazione retorica, talvolta fuori misura, di quegli stessi significati.

Sono questi, in sintesi, i dubbi che possono emergere da un primo tentativo di tracciare uno statuto teorico per l'allestimento, che sono poi gli stessi che in forma cautelativa compaiono all'inizio di gran parte delle letture storico-critiche fatte in Italia a proposito del tema⁷. Le quali, però, invece di attestarsi su questi dubbi o di cercare di confutarli lavorando solo sull’ambito disciplinare specifico, si muovono quasi unanimemente per mettere in luce le straordinarie opportunità offerte da un progetto di questo tipo anche e soprattutto rispetto all’interpretazione di quello architettonico nel suo complesso, com'è d'altronde tipico della cultura italiana degli interni. Sempre, cioè, guardando a quella differenza di durata sopra citata, piuttosto che a quella funzionale, quale fondamentale caratteristica distintiva fra i due campi, attraverso cui individuare eventuali punti di contatto e spinte propulsive nell'uno o nell'altro verso. Arrivando, così, da un lato, a espandere

i limiti dell'ambito in questione oltre quello esclusivamente espositivo, toccando quindi quello relativo alle mostre d'arte, quello museografico, quello didattico, quello scenografico e ogni altro che preveda la costruzione di uno spazio allestito. E analizzando, dall'altro, come la cultura architettonica si serva del progetto di allestimento per sperimentare nuovi materiali, nuove tecniche e, in particolare, nuovi linguaggi e metodi compositivi in linea con il dibattito teorico internazionale, in momenti in cui, per forza di cose, quello italiano è relegato a una dimensione prettamente locale. Ovvero, prima, verso la fine degli anni Venti, per maturare un approccio razionalista pienamente consapevole in un periodo in cui, per ragioni economiche e soprattutto politiche, le occasioni di costruire sono scarse e inevitabilmente legate al canone novecentista⁸. E poi, dopo la Seconda guerra mondiale, soprattutto in ambito museografico, per consolidare un'idea chiara e originale di architettura che avrà un'eccezionale risonanza internazionale, diventando, in qualche modo, uno dei caratteri distintivi di quella determinata cultura progettuale⁹.

L'allestimento, in altre parole, nella letteratura critica italiana, non è mai considerato come un campo disciplinare esclusivo di cui ribadire i limiti per via statutaria, ma piuttosto come un modo di fare architettura quando le condizioni di produzione correnti non permettono effettivamente di costruire e in cui a contare, più che i confini, sono gli *sconfinamenti*. Il che, da un lato, ha sicuramente a che fare con le condizioni materiali, economiche e politiche di un Paese che, anche al di là delle situazioni emergenziali sopra citate, ha un tasso di produzione architettonica notevolmente inferiore a quello occidentale ed europeo. Ma che, dall'altro, è anche determinato da un'idea autoctona di architettura che notoriamente si esprime a tutte le scale e per tutte le funzioni del progetto – «dal cucchiaino alla città» come da fortunata espressione di Ernesto Nathan Rogers¹⁰ – al di là di quella differenziazione tipologica o tematica precisa che in altri contesti culturali prevede lo sviluppo di professionalità particolari. Come a dire, cioè, che dove c'è spazio – intendendo con spazio anche quello designato dagli oggetti, – c'è architettura, e che quindi un pensiero architettonico – inteso come controllo filosoficamente fondato dello spazio costruito – può emergere anche in mancanza di quei criteri di durata e solidità che tradizionalmente contraddistinguono la sua stessa definizione. Una caratteristica, questa, precipua della cultura degli interni italiana, che si evolve come rifiuto di una sua identificazione univoca con la decorazione, il progetto d'arredo o il design, reclamando una sua dimensione architettonica pienamente detta¹¹, ma che non è esclusiva di questo ambito, estendendosi anche alla progettazione di matrice più urbana¹². E che si identifica, all'interno di una possibile storia ideale dell'allestimento italiano, come quella di una serie di tentativi, di pratiche e di esperimenti che, se possono individuare uno statuto disciplinare definito entro cui trovare un

^[1] della mostra, l'autore individua alcune trasformazioni della domesticità tra cui rientra quella definita come «domesticità in movimento» ovvero quel fenomeno di nomadismo che per diverse ragioni stava emergendo con grande spinta negli anni Ottanta e che trasforma la casa in un «luogo di transito». Cfr. G. Teyssot, Figure d'interni, in Id., Il progetto domestico. La casa dell'uomo: archetipi e prototipi, Electa, Milano 1986, vol. 1, pp. 18-27.

^[2] MB]

terreno comune di dialogo, in realtà lo fanno in mancanza di un’elaborazione teorica dei suoi principi di fondo.

Se si escludono, infatti, alcuni notevoli tentativi più recen-ti in questo senso – come quelli di Francesco Dal Co e Luca Basso Peressut¹³ – la letteratura critica sull’allestimento può essere sostanzialmente divisa in due, fra testi di natura stori-ca come quelli di Eugenio Gentili Tedeschi e Agnoldomenico Pica¹⁴, e altri di derivazione progettuale come gli scritti di Fran-co Albini e di Leonardo Savioli¹⁵ – con interessanti sconfina-menti fra i due tipi come nel caso di Giuseppe Pagano¹⁶. E se in entrambi i casi a colpire è l’evidente impossibilità di arrivare a una sistematicità teorica che permetta la formulazione di prin-cipi finali o modali in questo senso, è quello di derivazione pro-gettuale – oltre a quello relativo agli sconfinamenti – che dà maggiori indizi per la definizione di quella che potrebbe appa-rire come una filosofia specifica. Perché è in questi contributi che, in periodi storicamente sorprendenti, accanto a questioni più consuete derivanti da un discorso architettonico canonico, si inizia a parlare di «affermazioni plastiche», di «esperienze spaziali» o di «atmosfera architettoniche»¹⁷, così come di «vi-brazione», di «tensione» o di «sorpresa» per la qualificazione dello spazio e del progetto¹⁸. Ovvero, è qui che non solo si dà una prima caratterizzazione di quest’ambito particolare ri-spetto a quello più generale ma che, proprio in virtù di quella continuità culturale sopra citata, vengono anche introdotte nel vocabolario architettonico una serie di questioni fino ad allora inedite. Per cui si può dire che, se esiste una filosofia dell’alle-stimento, questa è lo specchio di un progetto che, per la sua durata, è esonerato dal confronto con il tempo e con il luogo, e che è bensì chiamato a misurarsi con la costruzione di una coe-rente unità ambientale entro cui articolare le relazioni fra spa-zi, oggetti e cose. Una filosofia *libera*, cioè, dalla necessità di esprimere valori oggettivi e improntata, invece, alla costruzio-ne di quell’«atmosfera poetica» in cui «ognuno respira»¹⁹, che è sì la più sfuggente, ma anche la dimensione più importante di quanto rientra nel fenomeno architettonico.

Forse, però, in termini di contenuto, c’è un’ulteriore com-ponente «filosofica» che è possibile rilevare in questo campo, più strettamente legata al suo incardinamento nelle discipli-ne degli interni e alla sua specifica declinazione geografica, che ha a che fare con quell’allestimento espositivo relativo all’abitare che caratterizza profondamente la cultura italiana in materia. Perché, se è vero che, a partire dal secondo Dopo-guerra, le mostre sull’abitazione e sull’arredamento rappre-sentano principalmente strumenti per la formazione del gusto e dell’identità nazionale, a partire dalla fine degli anni Sessan-ta, con la stagione «radicale», iniziano a costituire un campo sperimentale per lo sviluppo di una *teoria critica* della società dei consumi che, invece di assecondare i modelli di produzio-ne correnti, comincia a porsi come alternativa a essi. Promuo-vendo, nello specifico, nuove idee sull’abitare che, mettendo in discussione quella serie di rapporti di potere reificati, spa-zializzati e consolidati nel progetto domestico borghese, fini-scono per dar forma, negli anni, se non proprio a una fucina di modelli, a una serie di «casse di risonanza» per la formazione di una coscienza politica capace di interrogare un ordine delle cose e un principio di sviluppo che, sempre più spesso, vengo-no dati come naturali. Dalle prime sperimentazioni della Trien-nale di Milano su *Il grande numero* (1968) ai «controprogetti» della mostra *Italy. The New Domestic Landscape* (New York Mu-seum of Modern Art, 1972) e ai revisionismi storici de *Il proget-to domestico* (Triennale di Milano 1986), fino ai diversi tentativi con cui, in particolare dagli anni Novanta, l’abitare, attraverso l’allestimento, torna al centro del discorso politico, non più in risposta a un’emergenza, ma in alternativa all’idea di società corrente. Provando a ricomporre, cioè, attraverso un’idea este-sa di interno abitato, la presunta contraddizione fra politica

ed economia, *polis* e *oikos*, città e abitazione che ancora attra-versa il dibattito contemporaneo. E riconoscendo nell’interno allestito non solo lo specchio ma anche il meccanismo fonda-mentale di costruzione della città postindustriale²⁰, che, come tale, può rappresentare un dispositivo essenziale non solo per la sua rappresentazione, ma anche per il suo cambiamento²¹.

- M. Praz, *La Filosofia dell’arredamento*, Documento, Librario Editore, Roma 1945 [in estratto in questo volume].
- G. Pagano, *Parliamo un po’ di esposizioni*, in «Casabella Costruzioni», n. 159-160, 1941, s.p. [in estratto in questo volume].
- E. Gentili, *Organicità e decorativismo nell’allestimento delle mostre*, in «Me-tron», n. 10, 1946, p. 60 [in estratto in questo volume].
- Cfr. G. Celant, *Una macchina visuale. L’allestimento d’arte e i suoi archetipi mo-derni*, in «Rassegna», n. 10, 1982, pp. 6-11 [in estratto in questo volume].
- C. Viano, *Note per una teoria dell’allestimento*, in M. Mastropietro, a cura di, *Progettare mostre. Dieci lezioni di allestimento*, Lybra Immagine, Milano 1991, pp. 106-123.
- Cfr. G. Ottolini, *Architettura degli allestimenti*, Altralinea, Firenze 2017.
- Per una panoramica, si vedano R. Aloï, *Esposizioni, architetture, allestimenti*, Milano, Hoepli, 1960; e S. Polano, *Mostrare. L’allestimento in Italia dagli anni Ven-ti agli anni Ottanta*, Lybra Immagine, Milano 1988.
- Cfr. G. Pagano, *op. cit.*; G. Dorfles, *L’architettura moderna*, Garzanti, Milano 1972, pp. 36-37.
- Cfr. G.C. Argan, *Problemi di museografia*, in «Casabella Continuità», n. 207, 1955, pp. 65-67 [in estratto in questo volume]; M. Tafuri, *Aufklärung II. Il museo, la storia, la metafora (1951-1967)*, in Id., *Storia dell’architettura italiana 1944-1985*, Einaudi, Torino 1982, pp. 56-108.
- Espressione formulata per la Carta di Atene del 1952.
- Si veda in questo senso l’introduzione alla prima sezione di questo volume dal titolo *Significati dell’interno*.
- Cfr. E. Bonfanti, *Arredamenti ed esposizioni*, in E. Bonfanti e M. Porta, *Città, museo e architettura. Il Gruppo BBPR nella cultura architettonica italiana 1932-1970*, Hoepli, Milano 1973, pp. 65-70 [in estratto in questo volume].
- F. Dal Co, *Mostrare, Allestire, Esporre*, in S. Polano, *Mostrare. L’allestimento in Italia dagli anni venti agli anni Ottanta*, Lybra, Milano 1988, pp. 10-17; L. Basso Peressut, *Architettura dell’esporre*, in «Exporre», n. 5, 1990, pp. 1-5 [entrambi in estratto in questo volume].
- E. Gentili, *op. cit.*; A. Pica, *Esposizioni*, in R. Aloï, *op. cit.*, pp. 5-38 [in estratto in questo volume].
- F. Albini, *Una lezione di Franco Albini su: «le funzioni e l’architettura del Museo» (alcune esperienze)* (1954), in C. De Carli, *Architettura Spazio Primario*, Hoepli, Milano 1982, pp. 416-424; L. Savioli, *Il problema degli allestimenti*, in L. Savioli e D. Santi, a cura di, *Problemi di architettura contemporanea. L’architettura delle Gallerie d’arte moderna*, G&G, Firenze 1972, pp. 258-259 [entrambi in estratto in questo volume].
- G. Pagano, *op. cit.*, s.p.
- Ibidem*.
- F. Albini, *op. cit.*, *passim*.
- Gruppo BBPR, citato in Bonfanti, *op. cit.*, p. 69.
- Cfr. G. Bosoni, *Prefazione*, in S. San Pietro, *Nuovi allestimenti in Italia*, L’Arch-i-volto, Milano 1996, pp. 8-9 [in estratto in questo volume].
- Sugli sviluppi di questo approccio negli ultimi anni, si vedano, a titolo di esempio, i cataloghi delle mostre di B. Finessi, a cura di, *Stanze. Altre filoso-fie dell’abitare/Rooms. Novel Living Concepts*, XXI Triennale di Milano, Marsilio, Venezia 2016; e N. Bassoli, a cura di, *Home Sweet Home*, Electa, Milano 2023.

Giuseppe Pagano (Pogatschnig) Parliamo un po’ di esposizioni 1941

Uno dei più efficaci veicoli per la conoscenza, la diffusione e la saggiatura delle idee che presiedono al gusto moderno è rappresentato dalle esposizioni. Noi possiamo difatti diagno-sticare con la massima esattezza le tappe più recenti del gu-sto contemporaneo seguendo con attenzione la cronaca delle diverse esposizioni che hanno tenuta desta l’attenzione del mondo civile negli ultimi cinquant’anni. Sembrerebbe che, dal punto di vista della storia dell’arte, dovessero essere più im-portanti degli avvenimenti più solidi e meno passeggeri, ma è pur vero che l’uomo, quando vuol saggiare una «novità» (an-che se questa novità sarà, dopo qualche anno, una verità ac-cettata dalla maggioranza) preferisce far degli esperimenti in «corpore vili»¹, in occasioni provvisorie. La principale condizio-ne perciò (direi anzi la condizione «necessaria») affinché un’e-sposizione si trasformi veramente in un proficuo e coraggioso esperimento e diventi un veicolo naturale per il progresso del gusto, è rappresentata dalla sua provvisorietà. Senza questa caratteristica, che diminuisce al minimo la responsabilità eco-nomica dell’esperimento, che giustifica le necessità turistiche dell’avvenimento con la «generosa accettazione del nuovo», che offre agli organizzatori l’occasione di aver sottomano e a buon prezzo gli artisti più vivi e più discussi, che permette e fomenta la discussione, la critica e la conseguente pubblicità, le esposizioni si trasformano in banali ricostruzioni stilistiche, dove la prudenza architettonica malamente interpreta l’inten-zione novatrice degli organizzatori.

Del resto, che sia la provvisorietà una delle condizioni più favorevoli perché una esposizione sia veramente viva e interes-sante, ci si può persuadere da semplici constatazioni. Quando l’architettura moderna italiana si dibatteva nelle sue prime po-lemiche e gli «orrori» imperversavano e si costruiva la stazione di Milano, la Casa Madre del mutilato e il primo tratto della via Roma a Torino²; quando pochi architetti invasati strillavano e organizzavano mostre di architettura «razionale» per combat-

tere l’irrazionalità di uno stilismo fiacco e convenzionale; quan-do l’architettura funzionale era considerata con sospettosa cautela ed ogni benpensante si gonfiava di patriottico sdegno quando vedeva una casa senza tetto, una finestra orizzonta-le o un portone senza ferri battuti; quando era considerata audacia eroica il mecenatismo di qualche barista intelligente (ricordiamo il bar Craja a Milano!)³, dove potevano sfogarsi i so-gni architettonici degli architetti moderni? Nelle esposizioni! Difatti negli anni che vanno dal 1927 al 1932 gli architetti italia-ni si dovettero accontentare, quasi senza esclusioni, di edifici provvisori per fiere, esposizioni, mostre⁴: da queste intelligenti baracche il pubblico italiano ebbe modo di conoscere i primi passi dell’architettura moderna. Basta ricordare l’esposizione di Torino del 1928⁵ (fu in questa occasione che potei saggiare il valore di un muro liscio e fare le mie prime esperienze posi-tive e negative), la casa elettrica di Monza (1930)⁶, i primi edifici provvisori e gli allestimenti interni a Monza, a Torino, alla Fiera di Milano.

In questi casi, difatti, il «gusto nuovo» venne tollerato quasi come una necessità pubblicitaria e l’architettura nuova, anziché diventare argomento di attenzione delle classi dirigen-ti (come avveniva allora in Germania, in Svezia, in Svizzera, in Olanda, nel Belgio e in Finlandia), dovette adattarsi ad entrare nella storia dell’arte moderna sotto l’equivoca denominazione di «stile novecento»: stile affermatosi con iniziale coraggio nelle esposizioni, nelle fiere e nell’allestimento dei negozi. Una controprova di questa considerazione di minorità e di provvi-soria tolleranza dell’architettura moderna (i commissari delle fiere la chiamano «novecento spinto») la si ha nei casi in cui l’esposizione, il palazzo o la mostra vengono costruiti con ca-ratteri «stabili». In queste contingenze salta sempre fuori la «responsabilità» di un’architettura collaudata dalle «sane tra-dizioni» e l’edilizia precipita allora nella scolasticità più insa-pora, incolora e inodora: accademia: la prudenziale accademia

Giuseppe Pagano, 1941, "Parliamo un po' di esposizioni", in "Casabella Costruzioni", n. 159-160, 1941, s.p.

^[1] L'espressione in corpore vili (forma abbreviata della frase faciamus experimentum in corpore vili) storicamente si riferisce, in medicina, a esperimenti condotti su cadaveri o animali, e quindi, per estensione, a prove eseguite su soggetti considerati sacrificabili. Qui Pagano la usa per mettere in luce uno dei carat

^[2] La stazione di Milano, la Casa Madre del mutilato e il primo tratto della via Roma a Torino, quando pochi architetti invasati strillavano e organizzavano mostre di architettura «razionale» per combattere l'irrazionalità di uno stilismo fiacco e convenzionale; quando l'architettura funzionale era considerata con sospettosa cautela ed ogni benpensante si gonfiava di patriottico sdegno quando vedeva una casa senza tetto, una finestra orizzontale o un portone senza ferri battuti; quando era considerata audacia eroica il mecenatismo di qualche barista intelligente (ricordiamo il bar Craja a Milano), dove potevano sfogarsi i sogni architettonici degli architetti moderni? Nelle esposizioni! Difatti negli anni che vanno dal 1927 al 1932 gli architetti italiani si dovettero accontentare, quasi senza esclusioni, di edifici provvisori per fiere, esposizioni, mostre: da queste intelligenti baracche il pubblico italiano ebbe modo di conoscere i primi passi dell'architettura moderna. Basta ricordare l'esposizione di Torino del 1928 (fu in questa occasione che potei saggiare il valore di un muro liscio e fare le mie prime esperienze positive e negative), la casa elettrica di Monza (1930), i primi edifici provvisori e gli allestimenti interni a Monza, a Torino, alla Fiera di Milano.
^[3] Il bar Craja è un progetto del 1930 di Luciano Baldessari con Luigi Figini e Gino Pollini.
^[4] Questa periodizzazione viene ribadita in modo quasi identico da Gillo Dorfles, quando anni più tardi scrive che «nel periodo che va dal '27 al '31, [...] anche se le costruzioni furono scarse, la polemica e le discussioni critiche furono molto accese, e credo si possa affermare che – almeno da parte di un'élite di architetti e critici – il pensiero artistico moderno fosse rettamente inteso e interpretato».
^[5] G. Dorfles, L'architettura moderna, Garzanti, Milano 1954 (1972, pp. 36-37).
^[6] Qui Pagano si riferisce all'Esposizione Internazionale del Decennale della Vittoria (1928), in coincidenza di cui, fra gli altri, il gruppo GANT (formato da

internazionale che tutto risolve con le vecchie ricette stilisti-che. Non cito esempi recenti per non dare ulteriori dispiaceri all'editore di «Costruzioni». Certo è che il coraggio architetto-nico è indirettamente proporzionale alla durata degli edifici. Il Palazzo della Moda di Torino⁸ è l'unica eccezione in proposito, o per lo meno la più vistosa.

Se un architetto sogna l'unità di una esposizione in una coerenza totale tra l'esteriore e l'interiore, e tutto vorrebbe sottomettere, alla più estrosa invenzione, alla più libera e im-maginosa fantasia, alla più lirica e trascendentale aderenza tra forma e contenuto, alla più ilare e poetica corrispondenza tra le esigenze scenografiche e quelle strutturali, anche da parte degli organizzatori v'è, inizialmente, la stessa somma di intenzioni. Con la differenza che spesso, purtroppo, le conse-guenze logiche di un ragionamento condotto con finalità art-istiche coincidono con le esigenze illogiche o addirittura triviali di un'organizzazione poco sensibile ai valori dell'arte e della fantasia. Dalla felicità e dalla infelicità di questi incontri dipen-de la fortuna delle esposizioni: incontri di uomini.

Difatti, quando si allestisce una esposizione (sia essa de-terminata da finalità puramente artistiche, commemorative, esaltative o semplicemente commerciali) il lavoro della pre-sentazione viene generalmente diviso in tre grandi categorie: chi la paga (presidenza e amministrazione), chi la organizza (tecnici specializzati negli argomenti specifici) e chi la realiz-za (direzione artistica degli allestimenti). Su queste tre diverse attività poggia la sorte delle esposizioni⁹. Quando questi tre capisaldi parlano uno stesso linguaggio e vibrano dello stes-so entusiasmo e non hanno paura del nuovo, si corre il rischio di avere una esposizione perfetta. Un presidente che sprona a tutto coordinare entro una coraggiosa affermazione di vita e di progresso senza arrogarsi diritti estetici ma preoccupandosi soprattutto di tre cose essenziali: amministrazione generosa e previdente, diffidenza di ogni iniziativa puramente specula-tiva, adesione illimitata e cordiale con gli artisti responsabili; una organizzazione tecnica che non si arroghi diritti estetici ma lavori effettivamente per fornire agli artisti tutto il materiale da esporre, ne commenti le caratteristiche, ne sottolinei i pregi ed assuma tutta la responsabilità di una puntuale consegna; infine, una direzione artistica che per autorità volitiva di tem-peramento, per qualità organizzative e per valore personale degli artisti riesca a guadagnarsi il comando tattico di tutta la battaglia ed offra tutta l'autorità estesa e completa del regista e dell'arbitro.

Quando si verificano queste condizioni ideali, si vede su-bito che, qualora risultino di elevata fantasia gli artisti carica-ti dell'allestimento e quando il loro lavoro non venga intralciato dall'intervento negativo o dissipatore di organizzatori incapaci o di tecnici imprevidenti, l'esposizione può assumere l'impor-tanza di una grande battaglia vinta nel campo dell'arte e del

gusto. In tutta la mia esperienza questo caso ideale si verificò nell'esposizione dell'Aeronautica Italiana per merito di un pre-sidente giovane, coraggioso ed attivissimo¹⁰. In questo caso, accentrando in un direttorio di tre persone, tra loro affiatatis-sime, le diverse responsabilità, si ottenne la fusione completa delle mansioni e, nello stesso tempo, quella accentuazione della finale responsabilità artistica che tanto poté contribui-re al grandissimo successo di quella mostra e che diede agli architetti la soddisfazione di realizzare cose non prima imma-ginate. Ma queste combinazioni sono molto rare perché ben pochi presidenti accettano la loro posizione costituzionale e pochissimi riescono a resistere alle deleterie influenze delle opinioni invidiose o discordanti che cercano, sempre, di ridur-re al minimo gli atti di coraggio, di diffidare dell'intelligenza, di valersi delle esperienze altrui per copiare o per imitare. Di queste esposizioni castrate è piena la cronaca. Né varrebbe la pena di occuparci, se non fossero così numerosi i casi di orga-nizzatori che dettano banalissime leggi di «gusto» e che cre-dono di approfondire la loro superficiale educazione artistica, imponendo d'autorità la borghese pacchianeria familiare che normalmente li circonda.

Da tutto questo risulta evidente che, delle tre attività di una esposizione, la più importante e la più responsabile è quella dell'architetto che sceglie dirige e costruisce, dell'ar-tista che arreda, dell'individuo che «presenta». Questa verità molto raramente viene accettata in tutta la sua irrimediabile evidenza. Essa deve sottostare all'orgogliosa presunzione dei «comitati ordinatori», deve rassegnarsi alla obbedienza di di-rettive spesso assurde, talvolta contrarie al più elementare buon senso. E ben pochi presidenti si accorgono e vogliono riconoscere che un buon architetto non è soltanto un poeta delle forme o un estroso scenografo, ma che egli è dotato di capacità organizzative tali da poter accumulare in sé tutte e due le mansioni di ordinatore e di allestitore. Dove avviene que-sto abbinamento si ha maggiore unità e clima più adatto per ottenere un'opera perfetta.

Nell'ultima fase della preparazione di una mostra, in modo particolare, risulta necessario, direi anzi indispensabile, questo abbinamento di mansioni per evitare ogni pericolosa discrepanza tra ordinatore e architetto. Se lo scenografo è di manica larga e si adagia sui luoghi comuni delle presentazioni più banali (i soliti sfoggi di «diorami» o di vetrine ben rimpinzate di nastri tricolori o di triviali cumuli di prodotti «artisticamente» addobbati) allora è facile andar d'accordo col solito commen-datore che si atteggia a competente; ma quando l'artista è un uomo che sa il fatto suo e pretende di ottenere un risultato che raggiunga il valore di un'opera d'arte allora è inevitabile l'urto, talvolta vivacissimo, tra «l'ordinatore competente» e l'artista. Di questi drammatici scontri è piena la storia di molte esposi-zioni, poiché sono rari i casi di illimitata fiducia negli artisti da

L'allestimento della mostra "L'arte e la tecnica" di Palazzo della Moda di Torino, 1945

Pietro Betta, Maurizio De Rege, Mario Dezzutti, Gino Levi Montalcini, Armando Melis de Villa, Arturo Midana, Sandro Molli, Domenico Morelli, Ettore Pittini, Paolo Perona, Mario Passanti, Giuseppe Pagano, Antonio Pogatschnig, Natale Reviglio, Gianni Ricci e Giuseppe Rosso) progetta il Padiglione del Libro e la Casa degli architetti.

6. Progetto esposto dal Gruppo 7 (Luigi Figini, Gino Pollini, Guido Frette, Seba-stiano Larco Silva, Carlo Enrico Rava, Giuseppe Terragni e Ubaldo Castagnoli, poi sostituito da Adalberto Libera) in occasione della IV Esposizione Triennale Internazionale delle Arti Decorative ed Industriali Moderne di Monza, firmato da Figini e Pollini per la parte edilizia, con i contributi di Piero Bottoni, Guido Frette e Adalberto Libera per gli interni.

7. Sono qui chiari – oltre che del tutto legittimi – i dubbi di Pagano nell'ascrivere tali tendenze a una più ampia idea di «ritorno all'ordine» di matrice sarfattiana. Per approfondimenti sulle diverse anime del Novecento, si vedano L. Caramel, M. De Micheli, *Il Novecento italiano*, Feltrinelli, Milano 1970; G. Fanelli, *Architet-tura e fascismo*, Laterza, Roma-Bari 1976; M. Tafuri, *Storia dell'architettura italia-na 1915-1945*, Einaudi, Torino 1982.

8. Progettato da Ettore Sottsass sr. nel 1936 e realizzato due anni più tardi.

9. Pagano, in questo passo, introduce un'altra caratteristica del discorso italia-

L'allestimento della mostra "L'arte e la tecnica" di Palazzo della Moda di Torino, 1945

parte degli ordinatori, specialmente quando essi sono alquan-to discussi o ardimentosamente moderni.

Tuttavia, nella media dei casi, la tolleranza per gli impulsi innovatori e l'accondiscendenza verso la sorpresa di una tro-vata sono più generose e abbondanti di quanto non sia stata l'accettazione dell'architettura stabile. Ragioni commerciali e naturale sopportazione della stravaganza provvisoria? Certo è che con questa generosità si son potute realizzare delle affer-mazioni plastiche, delle esperienze spaziali, delle nuovissime atmosfere architettoniche, quali inutilmente ancora si cercano di realizzare nell'edilizia stabile¹¹.

Partita, così, da ragioni quasi esclusivamente commerciali o turistiche, la tecnica delle esposizioni ebbe il merito non indif-ferente di permettere e facilitare degli esperimenti altrimenti irrealizzabili. E l'Italia, in questa materia, ebbe il privilegio di raggiungere una maestria di primo piano, tale da non temere il confronto con gli artisti di altre nazioni aggiornatissime nel gusto moderno.

A completare questa condizione di clima favorevole, con-tribuirono in modo particolare le grandi industrie con le loro organizzazioni pubblicitarie. E, difatti, attorno a questi tecnici specializzati e smalizzati nelle modernissime risorse della pub-blicità, si sono polarizzati diversi dei migliori allestitori italiani. I nomi della Montecatini, della Fiat, della Olivetti, della Snia, sono ormai legati a molte tra le più riuscite affermazioni di arte espositiva e facilitarono certamente quel perfezionamento di gusto e di effetti che si poté affermare nelle diverse esposizioni ufficiali, da quelle di Monza¹² alle Triennali di Milano¹³, dalla mo-stra della Rivoluzione fascista a Roma¹⁴ a quelle ultime del Cir-co Massimo, dalla mostra Aeronautica a quella Leonardesca¹⁵, dalla mostra della Moda a Torino alle più riuscite esibizioni della Fiera di Milano.

Se noi ora esaminiamo quanto è stato fatto da noi e altrove in questo campo specialissimo dell'architettura pubblicita-ria, dobbiamo anzitutto constatare come, proprio partendo da un punto di vista apparentemente commerciale o didattico, l'artista abbia ottenuto spesso risultati di immediata poesia¹⁶. In nessun campo, forse, l'architettura moderna e il senso più attuale dell'arredamento hanno tentato di combattere una bat-taglia così aspra contro le leggi della statica e del convenziona-le per ottenere effetti surreali, per raggiungere nuovi equilibri, per dissociare lo spazio in immagini liriche a volte piene di esa-sperato dinamismo, a volte immerse nell'assoluto di una pacata solennità. Per ottenere un «effetto» stimolato a volte da pure necessità didattico pubblicitarie, si raggiunge quella emozione estetica che è dote sicura dell'opera d'arte. E così si affacciò, quasi per vie subdole e apparentemente pratiche, quel senso attualissimo delle strutture libere nello spazio, quella tendenza ad immergere il visitatore entro un mondo architettonico nuovo pieno di inattese e suggestive prospettive intimamente affini

L'allestimento della mostra "L'arte e la tecnica" di Palazzo della Moda di Torino, 1945

11. In questa frase è riassunto tutto il pensiero di Pagano in materia di allesti-mento, il quale, a dispetto o proprio in virtù della sua supposta scarsa rilevanza, è in grado di offrire occasioni realizzative di gran lunga superiori a quelle dell'e-dilizia dell'epoca. Da notare è poi l'uso di termini come «esperienze spaziali» e «atmosfere architettoniche» che, oltre a essere sorprendentemente innovativo per il periodo, è anche del tutto estraneo al dibattito sull'architettura contem-poranea.

12. Oltre a quella già citata per la Casa elettrica, probabilmente Pagano inten-de, in particolare, la I Biennale del 1923 (con Gio Ponti, Marcello Nizzoli e Fortu-nato Depero) e la III del 1927 (con Felice Casorati e Alberto Sartoris).

13. Pagano prende parte a diverse edizioni della Triennale, presentando, per la V del 1933, una Casa a struttura d'acciaio (progettata con Franco Albini, Gian-carlo Palanti, Giulio Minoletti e Giuseppe Mazzoleni), la Sala d'estate (con Gino Levi Montalcini, Luigi Chessa ed Ettore Sottsass sr.) e gli interni del treno Breda (con Gio Ponti). Mentre, per la VI del 1936, oltre a partecipare al direttorio, rea-lizza il nuovo Padiglione, l'ingresso, la Mostra dell'architettura rurale e la Mo-stra dei sistemi costruttivi, allestendo, invece, durante la VII del 1940, la Mostra della produzione in serie.

L'allestimento della mostra "L'arte e la tecnica" di Palazzo della Moda di Torino, 1945

alla moderna concezione tecnica delle strutture a scheletro. Questa espressione pittorica dello spazio, la stessa intenzione esaltativa della messa-in-scena, lo sganciamento da ogni vin-colo eccessivamente pratico o rigidamente funzionale favori-scono ricerche più libere, le affermazioni più coraggiose e più emozionanti. A questa esaltazione dei valori «puri» che ignora-no il peso delle necessità pratiche per tentare invece un'affer-mazione di «stile» e di «decorazione» nel più lirico senso della parola non contribuisce tanto il senso materialistico e costruttivo proprio dell'ingegneria architettonica, quanto il senso poetico e fantastico proprio dei pittori e degli architetti-pittori. Come per merito di pittori pieni di poetica fantasia ebbe l'architettura moderna, in Italia e fuori d'Italia, i suoi primi segni di vita, così l'arte pubblicitaria, per effetto di una eletta sensibilità pittorica trasportata in più libero gioco spaziale (quasi fosse una pittura a tre dimensioni) ebbe da pittori, compositori grafici e sceno-grafi insegnamenti e contributi elevatissimi. Da noi, i nomi di [Felice] Casorati, di [Marcello] Nizzoli, di [Luigi] Chessa, di [Ma-rio] Sironi, di [Primo] Sinopico e, soprattutto, quello indimenticabile di [Edoardo] Persico sono testimonianze di un contributo di prim'ordine. E gli architetti che più si distinguono in questo gioco di fantasie hanno dirette parentele con la pittura pura, e con i pittori più vivi sono in continuo contatto.

Talché ragionando su questo filo, mi vien di pensare che sia proprio questa grande vena liberamente aperta all'estro della fantasia non una sottospecie dell'architettura ma piuttosto la strada naturale e logica per quelle affermazioni «decorative» che qualche critico miope non riesce ancora a scoprire nell'ar-chitettura funzionale¹⁷. Qual più alta espressione fantastica di quella ottenuta modernamente per ragioni pubblicitarie? Quale stimolo più eccitante per un poeta vivo se non quello di esaltare con tutte le scaltrezze dell'arte le cose le idee e i prodotti della civiltà contemporanea? Perché mai una macchina, un'elica, un motore, i colori di una fabbrica chimica, i blocchi trasparenti di quarzo, l'elegante plasticità di un microscopio o di una bilancia, e tutte le altre prove della industriosa intelligenza umana non devono avere il diritto di essere amati ed esaltati con l'artificio della poesia? Forse soltanto l'arte pubblicitaria per i suoi limiti precisi trova questa semplice e umana salvezza nella coerenza e, senza vergogna o falsi pudori, si ispira coraggiosamente alla esaltazione della vita contemporanea. E non è escluso che solo ad essa, in definitiva, spetti il diritto di rappresentare quella «spiritualità» che invano gli accademici ricercano nelle analo-gie col passato. È certo, in ogni modo, che gli artisti più vivi tro-vano nell'arte pubblicitaria il conforto di potersi abbandonare senza pudori al fantastico mondo dei sogni e della poesia.

L'allestimento della mostra "L'arte e la tecnica" di Palazzo della Moda di Torino, 1945

[Giuseppe Pagano, *Parliamo un po' di esposizioni*, in «Casabella Costruzioni», nn. 159-160, 1941, allegato, s.p.]

L'allestimento della mostra "L'arte e la tecnica" di Palazzo della Moda di Torino, 1945

L'allestimento della mostra "L'arte e la tecnica" di Palazzo della Moda di Torino, 1945

14. Destinata alla propaganda fascista, in celebrazione del decennale della marcia su Roma, la Mostra della Rivoluzione fascista si tiene a Roma dal 1932 al 1934, sotto la supervisione degli architetti Adalberto Libera e Mario De Ren-zi.

15. Tenutesi entrambe al Palazzo dell'Arte di Milano, rispettivamente nel 1934 e nel 1939, la prima con la partecipazione di Piero Bottoni, Luciano Baldessari, i BBPR, Luigi Figini e Gino Pollini e, in particolare, Marcello Nizzoli e Edoardo Persico (autori della celebre Sala delle Medaglie d'Oro), e la seconda di cui si ricorda la Sala dell'Anatomia, progettata da Pagano e Bruno Ravasi, e la Sala della Scuola leonardesca dei BBPR.

16. In questa frase e nella successiva, con l'inedito accostamento di «archi-tettura pubblicitaria» e «poesia», Pagano sottolinea ulteriormente il proprio giudizio sul valore sperimentale dell'allestimento sia per l'architettura che per l'arredamento, considerate queste discipline come una cosa sola.

17. A questo proposito, sempre di Pagano, si veda il fondamentale *Arte Deco-rativa Italiana*, Ulrico Hoepli Editore, Milano 1938.

[JL]

Eugenio Gentili Tedeschi

Organicità e decorativismo nell’allestimento delle mostre 1946

È stato detto e ripetuto fino a farne un luogo comune che le mostre rappresentano utilissime occasioni di esperimenti per gli architetti, i quali possono, grazie al carattere di provvisorietà di esse, tentarvi la realizzazione delle più audaci novità stilistiche da trasferire poi, a prova superata, nel campo delle costruzioni stabili¹. Ci permettiamo di essere in netto contrasto con questo pur collaudatissimo aforisma: analogamente a quanto avviene per qualunque altro tema, le mostre devono anzitutto essere occasione per fare delle buone mostre, o, se si vuole, della buona architettura di mostre. La quale, appunto perché buona, nasce con un ben preciso fine e con una fisionomia caratteristica che la vincolano tanto chiaramente al suo scopo da impedirne la trasposizione su qualunque altro piano dell’architettura, a costo di perdere la sua iniziale aderenza al presupposto funzionale.

Se davvero si vuole riconoscere alle esposizioni una mansione di banco di prova per qualche cosa, bisognerebbe piuttosto dire che esse servono a saggiare gli architetti che le progettano in lavori di impegno non definitivo; a collaudare la loro capacità di autocritica e di controllo anche di fronte agli allettamenti di una sconfinata libertà formale, a rivelare il loro senso di analisi e di intelligente responsabilità.

A breve distanza di tempo dalle numerose mostre propagandistiche, commerciali, artistiche che si sono tenute negli ultimi vent’anni, gli esperimenti, dove esperimenti vi sono stati, appaiono veramente falliti, semplici manifestazioni di un gusto che della implicita caducità dell’oggetto si serviva non per trovare nuove, appropriate soluzioni e specifici problemi di espressione, ma per dare sfogo ad intemperanze, a nostalgie ed a sogni di sconfinamenti, diversamente impossibili, nel campo del graficismo, del decorativismo plastico, del costruttivismo astrattamente intesi; né alcuna architettura veramente definita è nata per suggestione di tali ricerche. L’esperimento, insomma, non è stato per lo più concepito come applicazione

di certe teorie a determinati fini, ma, anzi, come uso di quelle a puro titolo di pretesto, se non addirittura a scopo esibizionistico: e la trovata di allestimento, il nuovo per il nuovo non trascendono mai il piano del virtuosismo formale per sostanziarsi in un particolare linguaggio di architettura.

A questa stregua presentano certamente maggiore interesse per noi alcune delle esposizioni allestite nell’800 o nei primi anni del secolo attuale: era in esse preminente e palese l’entusiasmo per la novità della «cosa» da esporre e su quella si faceva convergere la massima attenzione, anche se troppo spesso si slittasse su concetti collaterali e se la mentalità da Ballo Excelsior finisse per trasformare gli oggetti presentati in mastodontici trofei eretti alle Divinità dell’Industria e del Commercio. Ma in fondo fu proprio il sorgere di un impegno stilistico nel campo delle mostre a deviarne i caratteri da quella che si potrebbe chiamare la rudimentale organicità di esposizioni come quelle di Londra 1851, di Parigi 1867, o di Filadelfia 1876, fino a portarli ad un disordinato decorativismo, come a Parigi nel 1878 e nel 1900 ed a Torino nel 1902². In questi ultimi ed in tanti altri casi gli oggetti si disperdono in padiglioni fatti soprattutto per materializzare confuse ed ingiustificabili velleità scenografiche, e si dà così origine a quel sistema di «esposizione dell’esposizione» che ha brillantemente resistito a tutte le evoluzioni stilistiche, per giungere ad inquinare ed a travisare i principi ordinatori di parecchie anche recentissime manifestazioni.

Perché, se da un lato è certamente apprezzabile lo sforzo di sottolineare con il carattere dell’allestimento quello che è il contenuto della mostra e di accordare tra di loro i due termini, è d’altra parte chiaro che ciò deve nascere senza alcuna voluta distorsione di funzioni, va svolto entro precisi limiti ed equilibrato in giusti rapporti; difficilmente si saprebbe giustificare in sede teorica il deformare elementi costruttivi per forzarli ed echeggiare riferimenti con il materiale esposto od il creare

altri elementi a solo scopo imitativo od allusivo. Inoltre tutto ciò ha per risultato di spostare l’attenzione del visitatore dalla cosa esposta al modo con cui è esposta, se non addirittura a tutto quanto la circonda. Dunque, non solo «esposizione dell’esposizione» ma «esposizione per l’esposizione», errore di principio gravissimo, che capovolge completamente la ragion d’essere di una mostra, indipendentemente dal valore astratto delle singole soluzioni di allestimento³.

L’allestimento delle mostre ha seguito da presso piuttosto l’evoluzione del gusto decorativo che non lo sviluppo di una certa logica di presentazione, coordinata in una sistematica differenziata a seconda delle fondamentali destinazioni; ma, ben inteso, non sono mancati alcuni precisi richiami ad uno studio organico ed approfondito della materia, e si può dire che, bene o male, tali insegnamenti costituiscano quei rari punti di sicuro appoggio cui si volgono in extrema ratio pressoché tutti gli architetti di mostre. E non è privo di significato che anche in questo campo le parole più esplicite siano state dette proprio da quelli stessi che hanno maggiormente operato per il rinnovamento dell’architettura: ciò contribuisce alla piena giustificazione del fatto che l’allestimento di mostre sia entrato nella sfera d’azione dell’architetto piuttosto che del pittore o del decoratore o dello scenografo. Infatti solo l’architetto può raccogliere e dare un indirizzo unitario a tutte queste ed altre speciali attività in funzione di una espressione ben definita⁴: concetto che, in rapporto alle esigenze espositive, fu sentito già da [Henry] Van de Velde e, nel 1925, da Le Corbusier col suo Padiglione dell’Esprit Nouveau, e che fu ripreso, sviluppato e totalmente enunciato da [Erik Gunnar] Asplund a Stoccolma nel 1930 e nello stesso anno a Berlino ed a Parigi dagli artisti del Bauhaus⁵. Nelle loro mani il materiale da esporre, qualunque esso sia, diventa elemento di una precisa composizione: grafici, tabelle, immagini rappresentano di per sé le parti costitutive del complesso di un’opera, senza complementi arbitrari, ma solo in virtù dei rapporti che nascono dai reciproci accostamenti; il che, in ultima analisi, ha proprio per risultato la maggiore evidenza degli oggetti singoli e del nesso logico che li lega tra di loro. Nascono così i principi della sequenza espressiva e del ritmo di spazio, di forma, di colore, di intensità, oltre a rigorosi studi tecnici circa la visibilità e l’illuminazione. [...]

Ad ogni modo si è fin qui sul piano della applicazione di elementi già esistenti, benché affinati all’estremo e portati ad un valore di stile dalla sapienza e dalla completezza degli accostamenti: il fatto nuovo avviene verso il 1930 ad opera di [John] Heartfield⁶, ed è l’invenzione del fotomontaggio.

Con il fotomontaggio l’immagine prodotta trascende immediatamente il valore di semplice documento dimostrativo inserito come tale ad illustrare e collegare i periodi di un determinato discorso logico, per diventare invece mezzo di

espressione pittorica [...]. Ma, mentre da un lato questo sistema permette qualunque scomposizione fuori dall’idea dello spazio reale e si presta ad introdurre in qualche modo la dimensione tempo, per la possibilità di ricostruire con chiarezza fasi di operazioni successive e sequenze di movimenti, d’altra parte offre il destro a sostituire l’esposizione diretta con una rappresentazione mediata realizzabile fuori dell’assoluto, e quindi fatalmente destinata a degenerare nel decorativismo⁷.

Questo poter essere forzato oltre la esperienza naturale spiega perché il fotomontaggio sia stato il grande protagonista di mostre propagandistiche a carattere politico; e perché, definitosi in Russia ed in Germania [...], esso abbia originato anche in Italia parecchie non trascurabili realizzazioni. Anzi, si può proprio dire che da noi il periodo più denso di attività di mostre si sia svolto sotto il segno del fotomontaggio, divenuto a sua volta punto di partenza per una nuova evoluzione del graficismo, dell’architettura interna, della stessa plastica, nelle variazioni che man mano si venivano escogitando: ingrandimenti smisurati, fotomosaici, ripetizioni ossessive, accostamenti con elementi reali, con pitture, con forme astratte.

Così il concetto di «esposizione dell’esposizione» ebbe forse da noi il suo massimo sviluppo; ma, per la verità, questa volta anche un energico richiamo al movente essenziale della mostra venne dall’Italia, con la sala delle medaglie d’oro, realizzata nel 1934 a Milano per l’esposizione dell’Aeronautica da Edoardo Persico⁸. Per lui il materiale d’esposizione, qualunque esso sia, si compone entro uno schema architettonico modulare rigorosamente standardizzato e disegnato senza altro scopo che quello di assolvere alla funzione pura e semplice. Questo schema, profondamente moralizzatore, è arido solo in apparenza, prestandosi in realtà alle infinite variazioni che le differenti esigenze degli oggetti da mettere in mostra offrono all’artista che sappia spingere in profondità la propria analisi: ed infatti la lezione è stata nettamente sentita e variamente interpretata in numerosi, spesso ottimi esempi.

L’opera dell’architetto si sposta così dalla creazione liberamente intesa, alla selezione degli oggetti che sono, essi ed essi soli, gli elementi da impiegare nella composizione e determinanti del carattere di essa: e da tale selezione nasce un criterio finalmente organico nell’ordinamento di tutto un complesso. Perché appunto uno dei dati essenziali è questo, sentire la mostra come un’unità in cui l’evidenza delle varie parti va subordinata alla chiarezza esplicativa dell’insieme, ed in cui gli elementi di completamento devono portarsi alla massima semplicità ed alla migliore coerenza con le caratteristiche peculiari degli oggetti.

Nelle mostre di spiccata importanza che si sono tenute in gran numero nell’ultimo lustro precedente la guerra si è tuttavia ancora in una continua esitazione tra le due strade da seguire, quella organica e quella decorativa; ed al disorienta-

Il testo qui presentato è un estratto del saggio di Eugenio Gentili Tedeschi, *Organicità e decorativismo nell’allestimento delle mostre*, pubblicato su «Me-tron» nel 1946, che rappresenta uno dei primi contributi teorici italiani sul tema dell’allestimento come spazio espressivo e comunicativo, tanto da essere successivamente ripubblicato integralmente in S. Polano, *Mostrare. L’allestimento in Italia dagli anni Venti agli anni Ottanta*, Lybra Immagine, Milano 1988, pp. 545-551.

1. Cfr. G. Pagano, *Parliamo un po’ di esposizioni*, in «Casabella Costruzioni», nn. 159-160, 1941, s.p. [in estratto in questo volume]. Da questa posizione Gentili si discosta lievemente, a dispetto della «nettezza» con cui introduce il suo contrasto, per soffermarsi su uno specifico disciplinare che, d’altronde, è già parte integrante del discorso di Pagano. Quello su cui invece i due divergono è il giudizio dato a proposito delle contemporanee sperimentazioni espositive che, come Gentili Tedeschi chiarisce nel terzo capoverso, a suo giudizio si sono rivelate in molti casi sterili e gratuite occasioni di stilismo – o meglio, come chiarisce in seguito di «esposizioni delle esposizioni», se non proprio «esposizioni per le esposizioni».

2. Qui Gentili Tedeschi si riferisce al tema delle esposizioni universali di cui cita gli episodi più noti.

3. In questo paragrafo, benché ancora permanga qualche incertezza nella distinzione fra mostre ed esposizioni, Gentili Tedeschi chiarisce bene quale debba essere il principio e la ragion d’essere di una mostra che, al di là dell’allestimento, deve inevitabilmente essere centrata sull’oggetto o l’opera esposti. Il che spiega il perché egli lamenti uno sviluppo evolutivo in questo campo che, invece di andare di pari passo con quello della «logica di presentazione», per lui ha seguito quello del «gusto decorativo».

4. Questo è un altro passaggio fondamentale per capire l’inquadramento disciplinare in cui, a partire da Pagano e Gentili Tedeschi, si iscrive l’allestimento, anche a discapito di altre professionalità che storicamente si trovano a collaborare in questo senso.

5. Qui l’autore si riferisce rispettivamente ai progetti di Van de Velde per l’Esposizione del Werkbund a Colonia del 1914 e per l’Exposition Internationale des Arts Décoratifs et Industriels Modernes di Parigi del 1925, a quello di Le Corbusier per la stessa occasione, a quelli di Asplund per la Stockholmsutställningen del 1930, e a quelli dello stesso anno del Bauhaus per la Section Allemande du Werkbund del Salon des Artistes Décorateurs di Parigi, della Wohnung und Werkraum e della Bauhaus-Ausstellung di Berlino.

6. John Heartfield (nome d’arte di Helmut Herzfeld, 1891-1968) è un artista e designer tedesco, noto soprattutto per essere stato uno dei pionieri del fotomontaggio politico.

7. Qui Gentili Tedeschi si avvicina molto – non si sa quanto consapevolmente – al discorso di Walter Benjamin in *Das Kunstwerk im Zeitalter seiner technischen Reproduzierbarkeit* (cfr. «Zeitschrift für Sozialforschung», n. 1, 1936, pp. 40-66), la cui prima edizione italiana, però, è molto posteriore al suo saggio (*L’opera d’arte nell’epoca della sua riproducibilità tecnica*, in *Illuminazioni*, a cura di H. Arendt, Einaudi, Torino 1962, pp. 57-109).

8. Qui, come aveva fatto Pagano, l’autore cita l’allestimento di Edoardo Persico e Marcello Nizzoli al Palazzo dell’Arte (cfr. AA.VV., *Esposizione dell’Aeronautica Italiana. Giugno-ottobre XII*, catalogo ufficiale, Edizioni d’Arte Emilio Bestetti, Milano 1934), con un giudizio ambigualmente positivo sul ruolo di questa mostra per lo sviluppo di quello architettonico nel campo.

mento concorre l'errata interpretazione di alcune indovinatissime realizzazioni di qualche artista geniale, che suscitavano facili quanto incomprensive imitazioni. Tipico il caso di Max Bill, autore della sezione Svizzera alla Triennale di Milano del 1936⁹: dopo la comparsa di quest'opera le forme astratte ebbero grande voga, ma nessuno le seppe usare con un senso di purezza tale da farne semplicemente delle opere di scultura, fuori da ogni riferimento alla esperienza diretta: riferimento che invece venne generalizzato, sfruttando quello che era un intelligente mezzo di linguaggio espressivo, per innumerevoli interpretazioni gratuite e di gusto assai discutibile.

In questa atmosfera confusa sorgono così le ultime Trienali, l'Esposizione di Glasgow [sic] del 1938, la Mostra del Tessile e quella del Minerale a Roma, la Leonardesca, e la stessa Esposizione Universale di Parigi del 1937, manifestazioni tutte ricche di ottimi spunti e di serissime idee, ma anche, contemporaneamente, di arbitrarietà reclamistiche prive di correttezza. In particolare vanno notati a Parigi la coraggiosa impostazione data da [Luis] La Casa e [Josep Lluís] Sert al modo di esporre una grande opera d'arte, che qui era il pannello «Guernica» dipinto da Picasso; ed il sistema unitario ed efficacissimo con cui Le Corbusier ha svolto i suoi temi prediletti nella grossa tenda che fungeva da padiglione dei «Temps Nouveaux»¹⁰.

Il 1939 vede gli ultimi sprazzi di una attività che era andata sempre più intensificandosi: mentre da noi si dà mano a quella infelice E 42 che sarebbe stata qualunque cosa fuorché una esposizione¹¹, a Zurigo, a Liegi, a New York ed a S. Francisco si manifestano correnti ancora assai lontane tra di loro e certo altamente istruttive: infatti mentre delle due esposizioni americane solo a New York si salva qualche cosa che indubbiamente segue precisi criteri espositivi, e cioè certi padiglioni europei: Finlandia, Svezia, Cecoslovacchia¹²; a Liegi si fa un primo tentativo di collaborazione con architetti ed a Zurigo, per opera di [Hans] Hoffmann, viene svolto con viva fantasia e con vigile senso della misura il concetto della Mostra pianificata, in una unità stilistica che investe il complesso fino nel più minuto particolare: manifestazione non di propaganda, ma di una intelligente volontà espressiva¹³.

In sostanza si è, anche in questi ultimi casi, alla solita antitesi dei principi che hanno variamente improntato l'architettura di mostre: in America, impressionare; a Zurigo, presentare spiegando. Termini, questi, tra i quali dovremo noi pure fare la nostra scelta per le esposizioni che ancora si terranno: giacché il mondo non si ferma, e continuerà perciò ad aver fiducia nella possibilità di insegnare e di imparare qualche cosa. E, mentre confidiamo sia definitivamente tramontata l'epoca di certe ingombranti e rumorose manifestazioni di vuota megalomania, pensiamo che il compito che ci attende in futuro sia piuttosto quello di una propaganda tecnica, dimostrativa, divulgativa delle nuove idee e dei nuovi mezzi che si vengono elaborando

dalle avanguardie del pensiero e del lavoro nell'interesse della collettività.

Avremo, in generale, mezzi limitati e, soprattutto, la convinzione che il pubblico è ormai poco sensibile e scettico di fronte ai grandi gesti ed alle esibizioni della maggiore visibilità reclamistica; e che perciò tanto più intensa e sottile dovrà essere la nostra forza di persuasione. La quale si sostanzia di logica e di intima comprensione del valore comunicativo ed emotivo, cioè poetico, insito negli oggetti, e si risolve come caratteristica manifestazione dello spirito di sintesi sul piano di una assoluta, cosciente coerenza storica.

 [Eugenio Gentili, *Organicità e decorativismo nell'allestimento delle mostre*, in «Metron», n. 10, 1946, pp. 60-64]

Franco Albini

Funzioni e architettura del museo

1954

Per parlare delle funzioni si può subito affermare che il museo è decisamente una istituzione dell'epoca moderna, anche se si può dire che il seme del museo d'arte era già nelle grandi raccolte d'arte dell'età ellenistica, di Roma della fine della repubblica e dell'impero, e poi del Rinascimento, coi «gabinetti» e i «guardaroba» delle famiglie principesche e i «musei dell'Opera» delle Cattedrali.

L'istituzione dei musei, nel senso moderno, di patrimonio pubblico, nacque proprio dalle rivoluzioni e dai mutamenti sociali. Le collezioni sorte come espressione di potenza politica, di lusso e di raffinata cultura, le principesche ed ecclesiastiche, in quel momento divennero popolari. Infatti i musei francesi furono creati dopo la rivoluzione francese con la nazionalizzazione di opere d'arte di proprietà della corona. A questi seguirono, nel periodo che va dalla fine del secolo XVIII alla metà del secolo XIX, i più importanti musei pubblici di Europa: si formarono con l'acquisto di opere dalle collezioni di famiglie decadute, specialmente italiane, e di capolavori usciti dagli scavi di Italia e Grecia.

È dunque nel periodo che segna l'inizio del progresso sociale che si affermò il valore sociale dei musei: i documenti scientifici, storici, le opere d'arte furono resi accessibili a tutti: il loro potenziale educativo, il godimento dei loro valori spirituali divennero bene collettivo. Osserviamo il variare della funzione da allora a oggi¹.

La funzione dei primi musei rimase tuttavia limitata a raccogliere la maggior copia di materiale possibile e a custodirlo per scopi di studio e per la curiosità del pubblico: ogni museo in generale esponeva tutto ciò che possedeva, senza un ordinamento guidato da precisi intendimenti critici.

L'interesse del conservatore era rivolto esclusivamente verso il lavoro scientifico entro il museo, verso gli oggetti custoditi, piuttosto che verso il pubblico.

Il brano qui riportato è un estratto della trascrizione di una celebre lezione tenuta da Franco Albini presso la Facoltà di Architettura di Torino nel 1954, che è stata originariamente pubblicata con il titolo *Le funzioni e l'architettura del museo* («La Biennale di Venezia», n. 31, 1958, pp. 25-31), per poi essere riproposta in versioni differenti da Carlo De Carli (in *Architettura Spazio Primario*, Hoepli, Milano 1982, pp. 416-424) e da Luca Basso Peressut (in *I luoghi del museo*, Editori Riuniti, Roma 1985, pp. 105-108). Il testo, uno dei rarissimi di Albini, è citato in una vastissima bibliografia, ma è pressoché impossibile risalire a una vera e propria *editio princeps*, essendo quella di prima pubblicazione un'evidente riduzione. In questo contesto, si è quindi scelto di riproporre quella riportata da De Carli (e pubblicata a cura dell'O.S.A.T.), in quanto meno lacunosa nell'esporre il tema dell'articolo che, oltre a quello dei musei, tocca qui in modo decisivo anche l'allestimento di mostre.

1. Il testo di Albini, così come la sua lezione, si divide essenzialmente in due parti, con una prima dedicata alla storia e agli sviluppi recenti del tipo museale, e una seconda all'allestimento di mostre con un resoconto di alcune sue esperienze specifiche – l'allestimento della Mostra di arte contemporanea, arte decorativa, architettura italiana di Stoccolma del 1954, e quello della Mostra

Si adattavano antichi palazzi e si costruivano appositamente nuovi edifici ma le semplici funzioni di collezionare e custodire non suscitavano problemi di ambientamento, e l'architettura era fine a se stessa, non era in rapporto né colle opere esposte né del visitatore. E questo è il primo tempo: l'architettura non cerca rapporti né con le opere né col pubblico, in un secondo tempo li cercherà con le opere, in un terzo tempo con il pubblico².

In un secondo tempo l'evoluzione della critica, affermando il concetto di arte pura, introdusse una nuova funzione nei musei. L'opera d'arte, distaccata dall'ambiente a cui una volta era connessa, perduta la destinazione pratica venne acquistando la sua essenziale autonomia di opera d'arte, divenne fonte di godimento spirituale attraverso la contemplazione: e i musei pubblici diedero a tutti la possibilità di questa contemplazione. L'opera d'arte acquistò così un valore sociale potenzialmente più ampio.

Nacque in questo momento una nuova funzione del museo: favorire la contemplazione da parte del pubblico, dell'opera d'arte nei suoi valori essenzialmente estetici: e la nuova funzione trovò la sua espressione architettonica nell'ambientamento.

Nasce il concetto di ambientare l'opera d'arte con elementi che si rifacevano al gusto contemporaneo dell'opera stessa, è questo un documento interessante della cultura dell'epoca: l'architettura cercava rapporti con le opere esposte, ma non ancora col visitatore: non tentava di avvicinare questo all'opera d'arte mediante un linguaggio coerente con la sua sensibilità, non cercava di interpretare la sua essenza di uomo moderno. Nell'ordinamento come nell'architettura l'educazione della collettività non fu un problema di primo piano. I musei non ebbero influenza sul grande pubblico e rimasero espressione di una cultura di «élite». [...]

Ufficiale Italiana di San Paolo del Brasile dello stesso anno – qui omesse per ragioni di spazio.

2. Qui Albini inserisce nel dibattito museografico la questione fondamentale dell'ambientamento, secondo cui legge lo sviluppo evolutivo dei musei rispetto a tre età diverse – corrispondenti ai criteri di conservazione, contemplazione ed educazione – e da una prospettiva sostanzialmente indipendente da qualsiasi approccio tipologico classico, in quanto focalizzata in maniera esplicita sul rapporto fra lo spazio, l'opera e il pubblico, che qui viene semplicemente definito come «ambiente». Sul concetto di ambiente e la sua rilevanza per gli interni si veda il precedente di C. Mollino, *Utopie e ambientazione*, in «Domus», nn. 237-238, 1949, pp. 14-19 e 20-25 [in estratto in questo volume].

^[1] Come scrive anni più tardi Agnoldomenico Pica, «la sezione svizzera, allestita da Max Bill, in un gusto tra neoplastico e di grafica pura, raggiungeva effetti di alta emotività, tanto da sembrare il primo momento in cui si riuscisse a tradurre, senza più residui, la icastica violenza dell'espressionismo, su un piano di rigorosa e nitida attualità, quasi un tentativo molto felice, di tramutare in termini tecnici, o sia pure para-tecnici, la turbolenza e il melodrammatico tumulto delle scenografie pittoriche che erano ancora piaciute alle generazioni del primo Novecento». A. Pica, *Esposizioni*, in R. Aloï, *Esposizioni. Architettura, allestimenti*, Hoepli, Milano 1960, p. 32 [in estratto in questo volume].

^[2] Si vedano il Pabellón de la República Española di Josep Lluís Sert e Luis Lacasa Navarro e il Pavillon des Temps Nouveaux di Le Corbusier e Pierre Jeanneret, entrambi all'Exposition Internationale de Paris del 1937.

^[3] A dispetto del nome, infatti, l'Esposizione Universale di Roma 1942 – o semplicemente E42 – più che un'esposizione, rappresenta un grande progetto urbanistico, architettonico e ideologico promosso dal regime fascista per celebrare i vent'anni della marcia su Roma.

^[4] Con i progetti di Alvar Aalto, Sven Markelius e Ladislav Sutnar.

^[5] Gentili Tedeschi si riferisce qui alla Landiwoche o più propriamente all'Esposizione nazionale svizzera di Zurigo del 1939 – nota anche con il nome di Landi 1939 – coordinata da Hans Hoffman e considerata un evento chiave per la concezione di una «mostra pianificata», ovvero articolata in padiglioni tematici, percorsi coerenti e allestimenti integrati dal punto di vista grafico, architettonico e comunicativo. [JL]

La guerra creò, specialmente in Europa, condizioni eccezionali per il rinnovamento dei musei: nuove esperienze museografiche ebbero la possibilità di essere attuate, e un vivace rinnovamento di concetti, di metodi e di forme si può notare ora in questo particolare campo di studi³. [...]

Si articolano prima di tutto le originarie funzioni di raccogliere, nel senso anche di accrescere le collezioni, di conservarle secondo criteri scientifici, in rapporto allo stato fisico delle opere, e di offrire agli specialisti materiale di studio criticamente classificato; si esalta la funzione di creare le condizioni d'ambiente adatte al massimo godimento delle opere (o degli oggetti di studio, essendo il problema analogo per i musei d'arte o di scienza o di tecnica): si afferma in più la funzione educativa del museo e la necessità del suo inserimento nella vita moderna⁴: l'attenzione dell'ordinatore si estende alle opere custodite al pubblico: l'architettura si fa mediatrice fra i due.

Nel quadro culturale del dopoguerra il fine del museo appare quello di far comprendere al visitatore che le opere che egli ammira, antiche e moderne, appartengono alla sua cultura, all'attualità della sua vita: che la tradizione è un fenomeno vivo, rinnovantesi, che continua nel presente grazie agli artisti moderni creatori di tradizione: che i problemi di coerenza tra arte e società permangono in ogni tempo, che l'arte è l'espressione di una civiltà armonica in atto e in potenza.

Coerentemente varia il concetto di ambientamento: ed eccoci al terzo tempo. L'architettura, spostando anch'essa il suo fuoco dall'opera esposta al pubblico, tende ora ad «ambientare il pubblico» se così si può dire, anziché ambientare l'opera d'arte⁵. L'architettura crea attorno al visitatore un'atmosfera moderna e proprio per questo entra direttamente in rapporto con la sua sensibilità, con la sua cultura, con la sua mentalità di uomo moderno⁶. Gli elementi dell'architettura, e dell'arredamento se sono consueti al visitatore e stilisticamente coerenti con il costume attuale (oggetti di serie per esempio) non suscitano ragioni di disturbo all'attenzione, che può tutta puntare verso i valori espressivi dell'opera esposta: il primo avvicinamento all'opera d'arte è dato proprio dall'architettura.

Un ambiente moderno è certamente il più favorevole alla comprensione e al godimento dell'opera d'arte. La necessità di esprimere anche in questo campo museografico la concezione estetica della nostra epoca viene così riconfermata anche in sede funzionale.

[...] L'ordinamento pone il tema per l'architettura del museo: la chiarezza dei concetti contenuti nel tema è sempre condizione necessaria per una buona architettura [...]. Mentre i problemi dell'ordinamento [però] sono abbastanza a fuoco, lo stesso non si può dire delle realizzazioni architettoniche. Alla chiarezza del tema deve corrispondere una maggiore aderenza all'architettura al tema stesso. [...]

Alcuni aspetti salienti del momento attuale dell'architettura dei musei meritano di essere notati: il carattere di flessibilità e la creazione dell'«ambiente».

Il carattere di flessibilità della architettura soddisfa la necessità che l'ordinamento sia mutabile per ragioni di accrescimento delle collezioni o di modifiche periodiche connesse col materiale museografico o di mutamento nei concetti stessi dell'ordinamento. L'architettura deve dar forma al museo come elastico strumento di esposizione che non limiti l'ordinatore con dimensioni a priori degli ambienti. Il carattere di flessibilità, d'altronde ricorre di frequente nell'architettura moderna: soddisfa sia l'esigenza, propria dell'attuale momento dell'architettura, di una costante apertura verso le possibilità future, e corrisponde al modo di concepire l'edificio veramente come un organismo non definito nel tempo, che porta in sé l'attitudine alla mutazione. Flessibilità, intercambiabilità, modulazione, standard elastico, hanno determinato tutta una corrente di gusto⁷.

In particolare nel campo museografico il modo di concepire la vita dell'edificio, la mutabilità di questa vita, il tempo di ogni mutazione, la graduazione nell'architettura, dell'effimero e del definitivo, definisce la differenza tra museo e mostra: è una differenza che l'architettura deve far sentire. L'ordinamento e l'architettura del museo devono ubbidire a una certa, se pure elastica, stabilità ed esprimere una continuità tra le origini, il passato e i prevedibili sviluppi futuri della funzione museo, mente la mostra, rivolta a compiti più informativi e più palesemente didattici, che svolge un discorso sopra un tema limitato, valido per una durata determinata, è per sua natura effimera, e anche l'architettura può giocare sul gusto dell'effimero.

L'architettura in ogni caso deve farsi mediatrice tra il pubblico e l'opera esposta: perciò essa deve dare il massimo valore all'ambiente nel senso di atmosfera come potente elemento di suggestione sul visitatore; questo ambiente deve puntare su soluzioni spaziali, piuttosto che su soluzioni plastiche: deve creare spazi architettonici, legati in una assoluta unità con le opere esposte, operare sui vuoti con l'aria e la luce, e imprimere vibrazioni all'atmosfera, in cui lo spettatore deve trovarsi immerso e stimolato.

I rapporti tra le diverse parti in cui si divide e si articola il museo debbono essere attentamente sentiti, in modo che il paesaggio da una parte all'altra non segni cadute di tensione.

Questi rapporti possono avvenire, ai due limiti estremi, mediante l'allacciamento di un ambiente con l'altro nella fusione di un unico spaio architettonico, cercando di annullare quegli elementi che costituirebbero concrete separazioni, e marcando al contrario su quegli altri che accentuano la continuità tra le varie parti: oppure mediante il concatenamento di successivi ambienti isolati, raccolti, il cui effetto centripeto

Il Museo di storia naturale di Berlino, sede di una delle più importanti collezioni di storia naturale del mondo.

getto dell'esperienza del visitatore. Un primo riferimento all'atmosfera come parametro progettuale per il progetto di allestimento si può trovare in G. Pagano, *Parliamo un po' di esposizioni*, in «Casabella Costruzioni», volume XIX, nn. 159-160, 1941, s.p. [in estratto in questo volume].

7. Di nuovo, si veda Argan in *Problemi di museografia* [in estratto in questo volume] e la sua idea di un museo progettato non per un ordinamento ma come sede di mostre temporanee, anche se in questo caso c'è una maggiore attenzione all'aspetto rappresentativo dell'architettura museale rispetto al precedente.

particolarmente si adatta a temi museografici conclusi, di cui occorre favorire la valorizzazione.

Un punto abbastanza importante nella ricerca dell'unità tra opera esposta e spazio architettonico è rappresentato, per le gallerie di pittura, dal discusso problema della cornice. Forse non si può dire che la cornice è necessaria oppure che è inutile; ma si può dire che quasi sempre è opportuno uno spazio intermedio tra quadro e ambiente, sia esso cornice o parete, superficie di fondo, o volume d'aria assegnato al quadro, quasi zona d'influenza sul suo spazio pittorico.

La sistemazione architettonica di un museo, si tratti anche di un adattamento di un edificio esistente, richiede l'opera di architetti altamente qualificati: spesso invece i conservatori dei musei, a cui abbiamo riconosciuto i maggiori meriti nel moderno rinnovamento dei criteri museografici, credono di poterne fare a meno, e le esposizioni perdono di efficacia, di comunicativa, di suggestione, per il pubblico.

Le componenti del problema sono varie e complesse: occorre che un'attenta sensibilità di gusto ne controlli i limiti: ma tuttavia voglio notare che la soluzione architettonica non deve essere mai semplicemente di gusto, sia esso il più aggiornato e il più coltivato, ma deve essere veramente autentica.

Attualmente nell'ordinamento, una forte tendenza va verso la didattica, specialmente fuori dall'Italia: sintomo di una diffusa coscienza della necessità di ricreare attorno all'opera collocata nei musei come valore a sé stante, il suo quadro storico, e di democratizzare l'opera stessa immettendola nella viva cultura moderna. [...]

Secondo [Giulio Carlo] Argan, «non è assolutamente pensabile spogliare i musei italiani del loro carattere tradizionale: tuttavia questo, se non si provvede con attività integrative, impedirà ai musei di esercitare alcuna funzione educativa, vieterà loro ogni sviluppo nel senso indicato dagli studi critici moderni, e porterà con sé il declino progressivo della loro funzione di conservazione, che si giustifica unicamente per il valore e per il compito educativo riconosciuto all'opera d'arte. Solo le esposizioni temporanee permettono di risolvere il problema»⁸. [...]

Esiste una differenza tra Museo e Mostra, che non risiede nel contenuto, che è essenzialmente culturale per ambedue, né nel materiale da esporre. Per ambedue si tratta di opere d'arte o di oggetti [...]. La differenza sta nel diverso modo di concepire l'esposizione nel museo o nella mostra, sotto i suoi aspetti di tema, ordinamento, architettura⁹.

L'esposizione nel museo è vincolata a una sede stabile, credo che questo sia un elemento importante di caratterizzazione, malgrado le differenziazioni che esistono nei musei, secondo i tipi delle collezioni, e la differente cultura dei vari paesi; differenziazioni che talvolta avvicinano il museo alla mostra.

Ad esempio i musei d'arte hanno mantenuto il compito prevalente di valorizzare i capolavori e hanno conservato un

carattere più aulico, mentre i musei scientifici, tecnici, di costume ecc. hanno accentuato la funzione educatrice e acquistato un carattere elastico, variabile più somigliante alla mostra. In tutti i casi l'esposizione delle collezioni nel museo non ha limiti di durata: le collezioni sono esposte in permanenza; l'ordinamento è mutabile solo per ragioni di accrescimento delle collezioni, o di mutamento nei concetti stessi dell'ordinamento.

Ordinamento e architettura, debbono ubbidire a una certa stabilità per quanto elastica possa essere per le ragioni dette sopra, e esprimere una continuità tra le origini del museo, il suo passato e i prevedibili sviluppi futuri della sua funzione.

La mostra invece è per sua natura contemporanea. La sua breve durata ne condiziona il carattere e la differenza nettamente dal museo. [...]

La mostra ha affinità collo spettacolo, anche in questo linguaggio visuale, e come lo spettacolo necessita di un tema chiaro, definito concluso, e di un ordinamento che ne proporzioni le parti, le congegni ne concluda come una regia le azioni di una commedia.

Un tema ben scelto, tenuto entro limiti precisi, divide con la qualità delle opere e con l'architettura della presentazione la responsabilità del successo. E una mostra, per raggiungere il suo scopo, deve avere successo, perché questo è indice della sua utilità, approvazione piena, contrastanti opinioni, polemica, non importa, sono tutte facce del successo.

Il tema è il primo problema da studiare nell'impostare una mostra¹⁰.

Occorre sempre interessare il pubblico al tema. Occorre prevedere le possibili sue reazioni e le possibili origini di queste reazioni, ciò particolarmente all'estero, dove una mostra assume una particolare importanza e ha un raggio di influenza assai più vasto e profondo che una mostra a casa nostra. [...]

Discorso analogo a quello fatto sul tema si potrebbe fare per l'architettura delle mostre. Essa stabilisce il rapporto tra le opere esposte e il visitatore e per di più stabilisce proprio il primo avvicinamento del pubblico al tema della mostra. Al primo rapporto di simpatia. Trascurando le esemplificazioni, mi limito a segnalare la necessità che la sensibilità dell'architetto giunga a tener conto dell'angolo di accettazione di un determinato pubblico e anche dei limiti in cui può giovare la sorpresa per conquistare, ciò alla soglia della mostra, la simpatia del pubblico.

È talvolta fondamentale per il successo e per interesse della mostra staccare il visitatore dalla realtà esterna e introdurlo in un ambiente di atmosfera particolare che lo aiuti a concentrare l'attenzione sulle opere esposte e ne acutizzi la sensibilità senza causargli fatica.

Occorre che l'invenzione espositiva attiri nel suo giuoco il visitatore; occorre che susciti attorno alle opere l'atmosfera più adatta a valorizzarle senza tuttavia mai sopraffarle. [...]

3. In quel periodo, infatti, si assiste a una rapida mutazione nell'idea di museo, in quanto, con la caduta dei regimi che avevano contraddistinto la politica europea fino al 1945, cade la concezione autoritaria di una «cultura di Stato» da veicolare attraverso quell'istituzione. Inoltre, lo svuotamento degli edifici per la messa in sicurezza delle opere impone il riallestimento delle collezioni e, quindi, un sostanziale ripensamento dell'idea stessa di museo. Cfr. D. Poulot, *Musei e museologia*, Jaca Book, Milano 2008, p. 73

4. Cfr. G.C. Argan, *Il Museo come scuola*, in «Comunità», n. 3, 1949, pp. 64-66; Id., *Problemi di museografia*, in «Casabella Continuità», n. 207, 1954, pp. 64-67 [in estratto in questo volume].

5. Per ambientare il pubblico si intende la «creazione di uno spazio legato alla contemporaneità, vicino alla vita quotidiana dei visitatori [...] in cui [chiunque] sia in condizione di riconoscere se stesso e il presente per poi potersi avvicinare alle testimonianze del passato mediante il presente». A. Rossari, *Leggerezza e consistenza. I musei genovesi*, in F. Bucci e A. Rossari, a cura di, *I musei e gli allestimenti di Franco Albini*, Electa, Milano 2005, p. 49.

6. Altro concetto chiave introdotto da Albini è, in questo caso, quello di «atmosfera» che, facendo da contrappunto percettivo a quello di ambiente prima citato, compare a più riprese in tutto il saggio come elemento cardine del pro-

8. G.C. Argan, *Renovation of museums in Italy*, in «Museum», n. 3, 1952, pp. 156-160.

9. Qui Albini usa la citazione di Argan per passare dal tema museografico a quello allestitivo, che comunque tocca già indirettamente in precedenza. Nella seconda parte, però, Albini si spende nell'elencare non solo i principi o le strategie generali del progetto di mostre, ma anche i semplici stratagemmi che, a suo parere, lo rendono davvero efficace. Il testo assume, quindi, un carattere meno sistematico e più spezzato – anche perché di natura in larga parte aneddotica – ma di estremo interesse pratico in questo senso.

10. Sul tema, si veda la lettura di G. Ottolini, *Una maestria architettonica nell'allestire contemporaneo*, in F. Bucci e A. Rossari, a cura di, *op. cit.*, pp. 186-197.

È mia opinione che sono proprio i vuoti che bisogna costruire essendo aria e luce materiali da costruzione.

L’atmosfera non deve essere ferma, stagnante ma vibrare e il pubblico vi si deve trovare immerso e stimolato, senza che se ne accorga. [...]

Questo clima teso, adatto al massimo godimento delle cose esposte deve permanere [...]. Non vi devono essere cadute di tensione ma solo, ad evitare il pericolo della noia e della stanchezza, variazioni di percorso¹¹.

La mostra tutta intera deve sentire la stessa regia, avere una continuità di metodo espositivo, una coerenza di sistemi e servirsi, talvolta, e in punti opportuni, della ripetizione nei medesimi elementi. [...]

La breve durata che caratterizza, di massima, le mostre, permette di scegliere per l’allestimento materiali anche poveri e di poca resistenza nel tempo.

Accentuare questa provvisorietà può essere di grande efficacia e l'uso di alcuni di quei materiali fuori del loro impiego abituale e al limite delle loro possibilità può essere un elemento di vivificante sorpresa. [...]

Le mostre hanno funzioni culturali, didattiche, e anche di propaganda e quindi, spesso, proprio per questa loro natura si richiede siano trasferite successivamente in altri luoghi. Uno speciale aspetto assumono quindi le mostre viaggianti.

Per queste occorre uno studio approfondito: i materiali devono resistere a montaggi plurimi, tutti gli elementi devono essere riducibili a dimensioni di facile trasporto, il montaggio deve essere semplice e occorre soprattutto, che gli elementi della mostra soddisfino le evidenti esigenze di flessibilità e di intercambiabilità.

In questi casi l’elemento tecnico, assume un grande peso e occorre preoccuparsi che l’allestimento non ne sia soverchiato; la macchina per esporre non deve essere più importante degli oggetti esposti e deve, malgrado tutto, consentire e anzi facilitare la perfetta visualizzazione. [...]

Si potrebbe riassumere che il fine delle esposizioni, musei e mostre, nel quadro culturale del nostro momento, è quello di far comprendere al pubblico che le opere esposte, antiche o moderne che siano, appartengono all’attualità della sua vita, alla sua cultura viva; di far comprendere che la tradizione è una realtà sempre nuova e che è continuata nel presente proprio degli artisti moderni che ogni giorno vi aggiungono la loro creazione: di far comprendere che i problemi di coerenza tra società e arte permangono in ogni tempo.

Quanto all’Architettura non potrei certo trarre delle regole per dire che si fanno bene le esposizioni oggi, come dovranno farsi meglio domani.

Qui il discorso non può limitarsi all’architettura delle esposizioni ma deve estendersi all’architettura.

Non si può dicevo, estrapolare da un diagramma della situazione attuale un diagramma per il futuro. Non si fanno passi avanti, si fanno solo nuovi passi, ed esistono soltanto situazioni in continuo mutamento, soltanto nuovi aspetti di antichi problemi, che sono sempre quelli nella vita degli uomini. È dovere dell’architetto porsi con responsabilità dentro ad essi: è suo dovere prenderne piena coscienza. Alla base dell’architettura è sempre un problema morale: alla base del nostro mestiere non ci sono che doveri.

Dalla presa di coscienza dei problemi, e soltanto da qui, l’Architetto potrà trarre le forme che aderiranno ai modi di vita della sua società. Dalla presa di coscienza dei problemi egli trarrà l'invenzione di nuove forme, che genereranno nuovi modi di vita.

[Franco Albini, Una lezione di Franco Albini su: «Le funzioni e l'architettura del Museo» (alcune esperienze) (1954), in Carlo De Carli, Architettura Spazio Primario, Hoepli, Milano 1982, pp. 416-424]

Giulio Carlo ArganProblemi di museografia1955

Quando, dovendosi allestire o sistemare un museo, si comincia col dire che la «sensibilità moderna» apprezza maggiormente le opere d'arte antica quando siano presentate in un «ambiente moderno», tanto vale prendere il manuale del Melani e mettersi a decorare le sale in «stile rinascimento»: fin da principio, il falso problema è mal posto, perché il falso-moderno è altrettanto falso, ed odioso, che il falso-antico. Per ben altre e più serie ragioni il museo è uno dei temi preferiti degli architetti moderni e alcuni tra i maggiori di essi (basterà ricordare [Frank Lloyd] Wright, Le Corbuiser, [Ludwig] Mies van der Rohe) hanno cercato di stabilire, almeno sulla carta, il *tipo* architettonico del museo moderno². Sono ragioni programmatiche, strettamente collegate con gli assunti generali dell’architettura e dell’urbanistica contemporanee. Il museo non è più il «tempio» (o, peggio, il mausoleo) dell’arte, ma un vivo centro di studio e di lavoro, anzi il centro di quelle attività estetiche alle quali, com’è noto, si assegna oggi un’importanza essenziale nell’ambito della vita e dell’educazione sociale.

Nel museo si forma l’erudito, archeologo o etnologo o storico dell’arte; ma nel museo si formano (o dovrebbero formarsi) anche gli artisti, gli artigiani, gli operai qualificati di taluni rami della produzione. Una scuola di *industrial design* che assumesse il museo come fondamento della propria attività didattica giungerebbe sicuramente a risultati di una novità sorprendente; se non altro, poi, supererebbe una volta per sempre il complesso d’inferiorità che assilla ancora, e senza giustificazione di sorta, le scuole d’arte applicata nei confronti delle accademie di belle arti. In un’epoca come la nostra, caratterizzata dal meccanicismo della produzione industriale e tormentata dal timore delle conseguenze deleterie che quel meccanicismo ripetitivo può avere sulla coscienza dell’individuo, il museo rappresenta in certo senso la grande riserva dei puri valori di qualità (che sono sempre valori storici) e la guida indispensa-

bile degli sforzi rivolti a ri-inserire il principio della qualità in un’attività che tende a diventare esclusivamente quantitativa. Perciò proprio il museo ha un posto essenziale nell’urbanistica ideale delle comunità moderne.

Il primo punto da mettere in chiaro è dunque quello che riguarda la funzione interna del museo, come condizione essenziale dell’esplicarsi della sua funzione educativa, che deve estendersi a tutto il circolo della vita sociale. La funzione del museo non si limita, evidentemente, alla raccolta, alla protezione e alla conservazione di quanti valori artistici vengono via via eliminati dalla circolazione attiva della vita sociale: collezioni di sovrani e principi spodestati o di grandi famiglie decadute, quadri e statue sottratti alla distruzione o all’abbandono d’antiche chiese o palazzi. Naturalmente, il museo è lo strumento specifico della tutela del patrimonio artistico della nazione o della regione; ma la tutela del patrimonio artistico non può in nessun caso ridursi ad un caritatevole ricovero di opere d’arte senza casa. Il museo è nato dalla coscienza che l’opera d’arte, nell’attuale condizione storica della società, non può essere un bene privato, ma appartiene alla comunità e nel suo ambito deve poter esercitare la propria influenza educativa. Il decadimento e la fine dei grandi istituti sociali che tennero in passato il monopolio dell’arte non costituiscono che l’aspetto negativo di un fenomeno, il cui aspetto positivo è invece l’assunzione da parte della collettività, e proprio per mezzo di quell’apposito organismo culturale che è il museo, della funzione di tutela e di messa in valore dei fatti artistici. Se in alcuni Paesi, compreso il nostro, la situazione dei musei è ancora precaria e la loro funzione indecisa, ciò dipende dal fatto che la comunità (o, ed è lo stesso, lo Stato) non è ancora sufficientemente preparata ad adempiere alla funzione culturale che i ceti privilegiati e i grandi istituti del passato hanno abbandonato: i nostri tecnici hanno fatto sforzi ammirevoli per dare la sistemazione più de-

^[1] Il brano qui riportato, originariamente pubblicato su «Casabella Continuità» nel 1954, rappresenta una sorta di prosecuzione del discorso iniziato cinque anni prima in Il Museo come scuola («Comunità», n. 3, 1949, pp. 64-66), in cui Giulio Carlo Argan enuncia in forma organica la sua lettura del museo come spazio educativo. Questo, però, a differenza dell’altro, riesce più efficacemente a unire il tema museografico, così centrale per la cultura italiana della ricostruzione (cfr. M. Tafuri, Storia dell’architettura italiana 1944-1985, Einaudi, Torino 1982, pp. 56-108), a quello allestitivo, definendo un originale filone di ricerca già avviato informalmente da Franco Albini (cfr. Le funzioni e l’architettura del museo, in «La Biennale di Venezia», n. 31, 1958, pp. 25-31) [in estratto in questo volume in versione estesa]. Per un approfondimento su questi temi, si veda M. Morrocco, Il museo negli scritti di Giulio Carlo Argan, in «TeCLa», n. 3, 2011, pp. 8-31.

^[2] 1. Alfredo Melani, architetto e storico dell’architettura, è noto, all’epoca di questo scritto, soprattutto per le numerose pubblicazioni sui caratteri stilistici dei monumenti. La citazione di Argan, in particolare, si riferisce con ogni probabilità al primo volume del manuale L’arte di distinguere gli stili edito a Milano da Hoepli nel 1885.

^[3] 2. Su questo tema tipologico e sulla definizione che ne dà in chiusura di paragrafo, si veda, per un approfondimento riferito anche ai casi citati, L. Basso Perressut, Il museo moderno. Architettura e museografia da Auguste Perret a Louis I. Kahn, Lybra Immagine, Milano 2005.

^[4] 11. Queste poche righe possono essere considerate centrali per l’esposizione da parte di Albini, non di una teoria conclusa, ma di una vera e propria poetica del progetto, che si esprime nell’allestimento in maniera del tutto particolare rispetto a quanto scritto precedentemente sull’architettura dei musei, e che, negli anni, ha fatto la fortuna critica di questo saggio, anche a dispetto della sua scarsa reperibilità. I termini qui usati di «atmosfera», di «tensione» e di «vibrazione» rimandano infatti a un’idea di spazio – molto vicina, tra l’altro, a quella descritta da Mario Praz nella sua Filosofia dell’arredamento (Documento, Librario Editore, Roma 1945) [in estratto in questo volume] – che all’epoca non sembra avere altri riscontri nel dibattito architettonico, pur risultando implicitamente centrale per il suo effettivo apprezzamento. [JL]

gna ai tesori artistici dei musei, ma sono loro mancati i mezzi materiali per sviluppare in tutta la sua estensione la funzione educativa dei musei. [...]

Ma se la funzione attiva del museo è di mediare il passaggio dell'opera d'arte dal singolo alla collettività come un tutto, bisogna specificare che non si tratta di una trasmissione di patrimonio, ma di funzione. E va aggiunto subito che la funzione culturale della società è inseparabile dalla sua funzione economica e produttiva. È comprensibile, quindi, che non pochi musei moderni, specialmente in America, ospitano vasti impianti scolastici e di lavoro, intesi a ristabilire il contatto tra il mondo dell'arte e il mondo della produzione, e nei quali gli allievi delle scuole d'arte e di mestiere studiano i procedimenti formali e tecnici, inventivi ed esecutivi, del passato³.

Il collegamento tra il museo e la scuola, in tutti i suoi gradi e livelli, è una delle esigenze più urgenti della cultura moderna; né certamente può attenuarsi, come oggi in Italia, con visite rare e svogliate, o peggio, con fastidiose quanto inutili esercitazioni di copia. L'attività specificatamente didattica che si svolge (o dovrebbe svolgersi) nel museo non può in nessun caso separarsi dalla funzione rigorosamente scientifica che consiste nell'analisi tecnica e storica, nella ricognizione e catalogazione degli oggetti, nello studio dei migliori procedimenti di restauro, etc. Il museo moderno si presenta così come un organismo strutturalmente anche molto complesso: oltre ai locali d'esposizione (principali e secondari) e agli indispensabili annessi, vi troviamo gabinetti di analisi, di restauro e fotografici, biblioteche ed archivi, sale di consultazione e aule di studio, officine e laboratori. Ed è proprio quest'attività, il cui raggio è larghissimo, che fornisce il fondamento funzionale dell'architettura del museo.

Poiché quest'attività complessa, scientifica e didattica, ha sempre la sua conclusione nelle sale di esposizione, essa costituisce la determinante dell'ordinamento, cioè della scelta delle cose da esporre e di quelle da esporre con maggior rilievo, della successione dei gruppi, dell'accostamento delle opere. Questo è, certamente, il compito specifico dei dirigenti tecnici, ma è anche il tracciato sul quale dovrà costruirsi il progetto dell'architetto. Non v'è un tipo ideale di ordinamento: più precisamente, l'ordinamento ideale è quello che si presta ad essere continuamente scomposto e ricomposto, e la struttura architettonica ideale è quella che si presta a flettersi secondo le necessità d'ogni tipo di ordinamento. L'architettura del museo non è completa finché non è completo l'ordinamento del museo, poiché le determinazioni di tutte le condizioni di spazio, luce e colore sono, esclusivamente, le opere d'arte: in nessun caso, più che nel museo, l'architettura deve sapersi subordinare e, perfino, dissimulare per mettere in valore, cioè in una dimensione e in una luce conformi, l'opera d'arte.

Né può essere altrimenti. In ogni museo «vivo» le raccolte sono in continuo sviluppo, e i nuovi acquisti determinano necessariamente spostamenti nell'ordinamento; l'attività scientifica e didattica stessa, portando continuamente a rettifiche di attribuzioni e di date, implica una continua rettifica nella successione degli oggetti. Un museo che fissasse il sito di ogni oggetto, e sia pure nel migliore dei modi, sarebbe sicuramente il peggiore dei musei: un museo inerte invece che un museo vivo.

Da qualche tempo a questa parte (e il fenomeno meriterebbe d'essere attentamente studiato) si sono moltiplicate le mostre d'arte antica, con materiali prevalentemente tratti dai musei. Ci si è mai chiesti perché le mostre attraggono il pubblico molto più dei musei? Evidentemente perché, nella mostra, la presentazione degli oggetti è più vivace e stimolante, gli accostamenti più persuasivi, i confronti più stringenti, i problemi più chiaramente delineati. Naturalmente, non siamo entusiasti di questa pletora di mostre, che di certo non giova alla conservazione delle opere; né crediamo che i modi di presentazione, suggestivi e talvolta spettacolari, cui di rado ricorrono gli allestitori, possano essere trapiantati pari pari nei musei. Ma l'esperienza delle mostre può far progredire di molto le nostre vedute in fatto di museografia; indurci a studiare ordinamenti che mettano a fuoco taluni problemi critici, a muovere continuamente il materiale del museo per suggerire nuovi accostamenti e confronti⁴. Accadrebbe allora che i musei finirebbero per surrogare le mostre (o meglio: finirebbero di essere surrogati dalle mostre) o che le mostre verrebbero organizzate, con quanti vantaggi è inutile dire, nelle sale stesse dei musei. Siamo persuasi che il museo dell'avvenire non avrà un ordinamento fisso e che la sua vita «pubblica» sarà formata da cicli di mostre, perlopiù allestite coi materiali stessi del museo (ma combinati in modo sempre diverso in rapporto alle diverse tesi che si vogliono dimostrare), e che la nobiltà dell'ordinamento permetterà al museo di seguire con viva aderenza gli sviluppi degli studi critici. Non può esistere dunque un tipo architettonico o strutturale costante⁵. Ciò che dovrebbe determinare quella struttura sarebbe l'ordinamento (cui corrisponde il «giro» dei visitatori); ma se il museo non può aver un ordinamento, né un «giro» costanti, non può avere una struttura fissa. Il museo ideale sarebbe, infine, un immenso vano vuoto da poter suddividere mediante elementi mobili, in larghezza, lunghezza ed altezza, a seconda delle necessità espositive; e tutto pieno di luce, da potersi regolare e modulare secondo l'ampiezza degli spazi e le ore del giorno. Dopo il museo-tempio avremo dunque il museo-capannone? Siamo contrari al secondo come al primo: protagonista, «abitante» del museo è l'opera d'arte: un valore, dunque, estremamente qualificato e specifico, che non tollera d'essere inserito in uno spazio inqualificato e generico. Senza dire che una struttura fissa, per quanto ridotta al mini-

mo dei muri portanti e dei vari piani è, per un museo di qualche ampiezza, inevitabile. Ma come prevedere per ogni oggetto la misura spaziale, l'illuminazione, l'ambiente coloristico più propizio, se gli oggetti, o almeno la maggior parte di essi, non hanno un collocamento fisso?

Precisiamo che non crediamo ai valori «neutri» né per quanto riguarda la dimensione e la configurazione degli spazi, né per quanto riguarda l'illuminazione e i colori: uno spazio «neutro» è soltanto uno spazio senza forma, una luce neutra è soltanto una luce scialba; quanto ai colori, un grigio può essere, in rapporto alle tonalità di un dato dipinto, più offensivo d'una tinta accesa. E non crediamo neppure ai cosiddetti «valori ideali»: l'opera d'arte è un fatto concreto, che vuol essere contenuto ed ambientato in uno spazio e in una luce concreti. [Walter] Gropius, il cui rigore razionalistico è noto, ha parlato a questo proposito di *fleeting occurence*⁶ precisando che un'opera d'arte non può essere sottratta alle modulazioni e variazioni di luce delle varie ore del giorno: è assurdo pensare un museo con una luce ferma e innaturale, d'acquario. Quante volte proprio un lieve, improvviso mutare di luce non ci ha permesso di cogliere in un'opera d'arte un valore, una qualità, un accento che ci erano, fino a quel momento sfuggiti?

Il collocamento di un'opera è una definizione critica in atto, equivale all'interpretazione e alla rivelazione di quelli che sono, a nostro giudizio, i suoi valori estetici, è un modo di dimostrare e comunicare il nostro giudizio: e come tale compete, senza dubbio, allo storico dell'arte; ma poiché viene manifestato attraverso l'inquadramento architettonico, la sua espressione è compito dell'architetto, che perciò è il collaboratore diretto del direttore del museo.

Mi si dirà, come può l'architetto prevedere e predisporre i futuri spostamenti dell'ordinamento, le successive mostre a lunga durata che formeranno i cicli vitali del museo? E come può immaginarsi una struttura che, senza essere inqualificata e generica, si presti a quella continua scomposizione e ridistribuzione degli spazi interni?

A quest'ultima domanda è facile rispondere che l'architettura moderna ha ormai sufficiente esperienza delle suddivisioni modulari da poter disegnare uno spazio che si presti ad ogni possibile suddivisione e articolazione senza smarrire la propria originaria qualità formale (si veda, per esempio, il nuovo padiglione della Galleria d'Arte Moderna di Milano, di [Ignazio] Gardella⁷). Alla seconda, si risponde che, se non può esistere – come tipo costante – un'architettura del museo, l'attuale sviluppo delle esigenze e delle attività museografiche rende ormai necessaria l'opera di un architetto specializzato, il quale attenda a tutti gli apprestamenti necessari per la presentazione delle opere, per l'allestimento delle mostre, per la revisione degli ordinamenti, ed anche – eventualmente – diriga il lavoro delle officine e dei laboratori interni. Com'è impossi-

bile concepire il *tipo* dell'*architettura del museo*, così è facile definire la figura, la *forma mentis*, la funzione specifica dell'*architetto del museo*. Se l'architettura del museo non può essere che un'architettura in continuo divenire, è chiaro che l'opera dell'architetto non può fermarsi al progetto iniziale e alla direzione dei lavori costruttivi, ma deve svilupparsi con la vita stessa del museo, assisterla in tutti i suoi atti. Già [un']altra volta abbiamo proposto che questa nuova specializzazione professionale trovasse il suo posto nei programmi dell'insegnamento universitario e nei ruoli dell'amministrazione dei musei; ma non ci pare inopportuno ripeterla dalle pagine di una rivista d'architettura, come espressione di una necessità ugualmente legittima ai fini della tutela artistica e dello sviluppo della moderna architettura.

i. Alcune grandi mostre recentemente allestite da architetti di sicuro gusto moderno dimostrano quanto profitto si possa trarre, da quelle rassegne provvisorie, per la più stabile sistemazione dei musei. Basterà rammentare la mostra dell'arte cinese, allestita da [Carlo] Scarpa in Palazzo Ducale a Venezia, e quella di pittura italiana del Seicento, ordinata da [Franco] Albini a San Paolo, in Brasile. Tanto Scarpa che Albini hanno anche affrontato problemi specificamente museografici, e di tanto maggior impegno in quanto si sono trovati a dover creare un ambiente moderno in edifici antichi: Scarpa ha allestito la pinacoteca di Palermo, Albini la pinacoteca di Palazzo Bianco a Genova. L'uno e l'altro hanno avuto a che fare con direttori preparatissimi, esigenti, intransigenti (Caterina Marcenaro a Genova, Giorgio Vigni a Palermo): e l'accordo tra lo storico dell'arte e l'architetto è stato perfetto anche se le due soluzioni, di Genova e di Palermo, sono molto diverse tra loro. Scarpa ha sfruttato al massimo, nell'ordinamento del Museo, la sua esperienza di geniale allestitore di mostre d'arte antica: per ogni opera ha inventato una «soluzione» felice, di ogni oggetto ha fatto il vertice di una prospettiva immaginaria. Albini, invece, ha sfruttato al massimo, nell'allestimento della mostra di San Paolo (come già nella mostra d'arte moderna italiana a Stoccolma) l'esperienza fatta nel Museo. A San Paolo, Albini si è anzitutto proposto di mantenere intorno alle opere (pitture del Seicento provenienti da musei italiani) l'atmosfera, lo spazio del museo: ma animando la successione degli ambienti, suddividendo e articolando gli spazi, secondo il suggerimento che gli era porto dalla successione delle opere, dagli accostamenti e dai rapporti di scuola o di corrente che gli ideatori della mostra si erano proposti di sottolineare. Il movimento di pareti divisorie, che tuttavia conserva sempre un certo «modulo» spaziale e luminoso, e la aperta articolazione degli ambienti, dimostrano come, anche nell'allestire una mostra temporanea, Albini abbia avuto di mira il museo: e cioè non l'opera singola, «montata» come un gioiello nel castone, ma una ideale successione di opere, una continuità di sviluppo nel quale ogni opera viene a trovare, quasi spontaneamente, il suo posto giusto.

[Giulio Carlo Argan, *Problemi di museografia*, in «Casabella Continuità», n. 207, 1955, pp. 65-67]

3. Questo è un tema che interessa da vicino quello affrontato da altri (cfr. G. Pagano, *Parliamo un po' di esposizioni*, in «Casabella Costruzioni», volume XIX, nn. 159-160, 1941, s.p.) [in estratto in questo volume] relativo alle grandi esposizioni, visto che il primo museo di questo tipo, quel South Kensington Museum di Londra poi rinominato Victoria and Albert Museum nel 1899, nasce come prosecuzione diretta – e soprattutto grazie ai profitti ricavati in quell'occasione – della Great Exhibition del 1851. In questo senso, il museo in oggetto può anche essere considerato un riferimento essenziale per la storia dell'allestimento, in quanto per la prima volta si propone di offrire alla vista degli spettatori una visione integrale e completa degli oggetti ospitati, anche attraverso il progetto di teche pensate allo scopo.

4. Qui Argan espone un nodo critico fondamentale, intendendo che l'esperienza delle mostre, per sua natura temporalmente limitata, può suggerire nuovi sistemi curatoriali, conservativi o allestitivi per mantenere il museo «vivo», attraverso la strutturazione di un discorso che non viene stabilito una volta per tutte, ma che è invece pensato per essere riformulato di continuo. In questo senso, quindi, se si accetta la sua ipotesi di «museo come scuola», si deve considerare anche quella di «mostra come scuola» per una tale idea di museo. Si veda, a tale proposito, la nota di chiusura dello stesso Argan che fornisce esempi molto pratici in materia.

5. In riferimento a quanto appena scritto, Argan dà la sua definizione tipologica di museo moderno, che è, in ultima analisi, del tutto anti-tipologica, e strutturata invece sulla variabilità temporale della mostra come elemento caratterizzante il futuro di questi spazi.

6. La citazione di Argan si riferisce a ciò che Walter Gropius sostiene sull'illuminazione dei musei nei suoi scritti degli anni Trenta, secondo cui «oggi, qualsiasi galleria museale può essere illuminata artificialmente con un effetto migliore di quello possibile con la luce naturale; e, inoltre, può sempre mostrare ogni oggetto in quell'aspetto migliore che con la luce naturale è solo un evento fugace». Ma questo è un errore, secondo lui, poiché «la migliore luce artificiale disponibile, pur cercando di esaltare ogni qualità dell'opera esposta, è comunque statica. Non cambia. La luce naturale, invece, cambiando continuamente, è viva e dinamica». W. Gropius, *Scope of Total Architecture*, Harper & Row, New York 1955, p. 40 [T.d.C.].

7. Il riferimento qui è al Padiglione d'Arte Contemporanea di Milano, progettato tra il 1947 e il 1950 da Gardella insieme a Costantino Baroni, e inaugurato proprio nel 1954, anno in cui appunto Argan scrive.

[JL]

Giuseppe Samonà

Un contributo alla museografia 1956

L'impegno di costruire un museo coinvolge problemi delicati, che hanno tutti una radice comune nel rapporto fra pubblico, ambiente e opere esposte. Si è molto scritto e molto operato in questi ultimi anni per l'ordinamento museografico delle ope-re d'arte: se queste debbano essere raggruppate per scuole o tendenze, o se si debba coordinarle in modi non esplicitamente cronologici, ma più efficaci a fermare spiritualmente l'atten-zione, se si debbano mettere in valore taluni aspetti della cul-tura di un'età, non sempre rivelati da opere singole quanto da gruppi di opere che valorizzino l'opera unica e poeticamente più espressiva, e via dicendo.

Fra gli studiosi specialisti in materia museografica, ab-biamo oggi in Italia alcune personalità altamente qualificate, spiriti colti e sensibili, spregiudicati nel giudizio critico, aperti e comprensivi dei vari problemi, non solo estetici e storici, ma anche psicologici verso il grande pubblico, che sempre più si interessa alle opere d'arte. Non a caso si sono potuti creare musei come quello di palazzo Bianco a Genova, che è un esem-pio di perfetta collaborazione fra architetto e storico ordina-tore. Questo, come altri esempi eccellenti in Italia, dimostrano quanto sia preziosa la collaborazione fra i due artefici di un museo, quando siano animati dalla stessa finezza spirituale e da analoga sensibilità artistica. Una collaborazione che richie-de l'incontro non discordante di due esigenze, quella dell'arti-sta e quella del critico, abbastanza aperte e comprensive dei reciproci bisogni spirituali, affini in apparenza, ma nel profon-do generate da differentissimi motivi emozionali¹.

L'artista è, in definitiva, il creatore del museo. L'abilità e la perizia dello storico consistono nella chiarezza con cui egli sa dare all'architetto un'idea abbastanza precisa e circostanzia-ta delle finalità museografiche che vuol raggiungere in quel determinato caso e per quel determinato tema, e nel piegarci in parte alle esigenze creative dell'architetto. Queste esigenze sono quasi tutte rivolte a trovare un contatto umano fra le ope-

re esposte e il pubblico, attraverso una particolare atmosfera dell'ambiente, che, al contrario di quanto si pensa, è sempre un ambiente emotivo, e non neutra cornice alle opere di arte. Un ambiente impegnato a trovare nell'atmosfera della sala, nello spazio raccolto fra due quinte, quel rapporto con l'ope-ra per cui essa si riveli con valori penetrati da un giudizio che è vivo della nostra cultura, e perciò storicamente impegnato ad agire emotivamente sulla massa dei visitatori. L'architetto crea quest'ambiente per quel tanto che in lui agisce la fantasia come pubblico che contempla².

L'idea di un ambiente, in cui solo l'opera d'arte sia visibile e il resto è fatto in modo da non esistere per il visitatore, è quasi un paradosso di una certa cultura storica e tecnicista smentita da tutta la vecchia e la nuova architettura dei musei. È un'idea priva di senso comune, ma che ha avuto un certo seguito per-ché sorta come forma di reazione giustificata alle caratteriz-zazioni di ambiente del tutto esteriori, che si fondarono in un recente passato sulle rievocazioni stilistiche dell'epoca in cui furono create le opere esposte³. Contro questo storicismo alla rovescia si è giustamente reagito, ma l'artista architetto, quel-lo vero, ha travalicato le idee paradossali di uno spazio escluso dall'opera, e ve lo ha incluso con una penetrazione assai più acuta e sensibile dei suoi valori in rapporto a quelli dell'opera d'arte.

Oggi, i valori spirituali dell'opera d'arte, nei buoni musei, si rivelano più evidenti, perché trovano nello spazio in cui l'opera vive una dimensione proporzionata alla pienezza espressiva del soggetto rappresentato. L'ambiente, in taluni casi, riesce in maniera perfetta a sensibilizzare i rapporti dimensionali tra un determinato genere di opere e l'ambiente in cui sono esposte e a rendere più esplicita l'evidenza di una particolare tecnica museografica negli effetti che vuole ottenere con un determi-nato ordinamento.

mentre i due, in maniera cautelativa, propendono per un equo bilanciamento di queste professionalità, Samonà si spinge a dichiarare, senza mezzi termini, che, al di là di tutto, è l'architetto a essere il vero «creatore del museo», in quanto è solo attraverso la modulazione ambientale che si arriva a creare «un contatto umano fra le opere esposte e il pubblico» e, quindi, ad assolvere alla prima e più importante missione museale.

2. In questo passaggio fondamentale, che sembra quasi voler sistematizzare l'allora inedita posizione albiniana in materia, Samonà chiarisce per quale via debba avvenire il contatto fra pubblico e opera, che lui ascrive a una dimen-sione essenzialmente «emotiva». Per l'autore, infatti, nella creazione di un allestimento museale, non è semplicemente la definizione di un determinato ambiente a contare, ma quella di un ambiente caratterizzato da una «partico-lare atmosfera», che sappia esprimere i termini entro cui un'opera del passato si rivela viva per la cultura contemporanea. Il che richiede all'architetto non solo di immaginarsi «come pubblico che contempla» prima che come artista, ma anche di prestare un'attenzione specifica a quelle componenti percettive ed esperienziali dello spazio che, pur essendo parte integrante della cultura degli interni, sono ancora piuttosto aliene a quella architettonica. A questo pro-posito, per un primo riferimento ai concetti di atmosfera e di ambiente come

Oggi, il museo del Castello Sforzesco aggiunge un nuovo e originale contributo a questo particolare mondo delle cose dell'arte, che è l'ambiente di un museo. Un ambiente nuovo alle espressioni della nostra civiltà, quasi immaginario ieri, ma che si va sempre più impegnando in una dimensione espressiva, di cui gli architetti [Lodovico] Belgiojoso, [Enrico] Peressutti e [Ernesto Nathan] Rogers danno in questo museo del Castello Sforzesco l'elevata misura dei valori raggiunti⁴. [...]

L'unità raggiunta nell'opera dimostra quanto sia stato efficace alla compiutezza espressiva dei valori architettonici ripristinati, l'essere coinvolti in una precisa finalità di funzioni spiritualmente vive. Ogni lavoro eseguito nelle strutture è di-ventato infatti vivo perché gli architetti hanno saputo piegarlo a esprimere particolari significati corrispondenti alle funzio-ni museografiche⁵, pur conservando una meditata coerenza stilistica con il linguaggio dell'opera storica. Per converso, gli elementi architettonici del Castello e le misure spaziali del suo organismo hanno suggerito efficaci soluzioni figurative nell'in-sieme e nel dettaglio delle opere eseguite, che, se in qualche caso possono apparire troppo variate e traboccanti, sono tut-tavia, secondo noi, pienamente giustificate dall'impegno as-sunto di far rivivere quasi popolarescamente questo mondo dell'arte milanese di un tempo, che nel museo ritrova un nesso vitale, perché con tanta vivezza di tinte si rappresenta.

Chi sa cogliere con sereno equilibrio i valori che hanno ispirato l'opera degli artisti e dell'ordinatore, ritrova in tutto lo svolgimento del discorso museografico una coerenza perfetta a questo duplice impegno: da una parte dosare l'attenzione in rapporto al valore di opere così eterogenee per caratteristiche di soggetto e per diverso livello artistico, studiandone il coordi-namento reciproco e la disposizione più adatta; dall'altra ren-dere così animato l'interno delle sale, che lo spazio vastissimo non appaia vuoto invaso in cui proporzione, armonia, grandiosità si contemplino col freddo distacco con cui guardiamo tante opere del passato e le ammiriamo come espressioni di una vita lontana da noi.

L'idea ardita di portare all'interno della prima sala il por-tale arcuato trecentesco della Pusterla dei Fabbri centra acutamente questa esigenza animatrice dello spazio interno, qui moltiplicato da una successione di valori prospettici in se-quenza longilinea. Non si tratta della trovata brillante di costi-tuire con questo setto una separazione non ottusa fra vestibolo d'ingresso e museo vero e proprio, ma più di questo significa localizzare sul fatto plastico imponente della Pusterla un'emo-zione che la fa balzare viva dal suo isolamento, come protago-nista di una ben determinata rappresentazione prospettica e animatrice di uno svolgimento puntuale di soggetti figurativi che ha la sua prima pausa solenne nell'arca di Bernabò Viscon-ti, collocata nella seconda sala come in un proprio ambiente per la giusta mi sura dello spazio che le si è lasciato intorno.

parametri fondamentali per il progetto di interni, oltre al già citato precedente di Albini, si vedano quelli di Giuseppe Pagano (*Parliamo un po' di esposizioni*, in «Casabella Costruzioni», volume XIX, nn. 159-160, 1941, s.p.) e di Carlo Mollino (*Utopie e ambientazione*, in «Domus», nn. 237-238, 1949, pp. 14-19 e 20-25) [en-trambi in estratto in questo volume].

3. Cfr. G.C. Argan, *op. cit.*, p. 67.

4. Da qui in poi, l'articolo prosegue con il racconto e l'analisi del progetto in questione – presentato dagli stessi autori sul medesimo numero della rivista (BBPR, *Il riordino dei musei del Castello Sforzesco*, in «Casabella Continuità», n. 211, 1956, pp. 50-77) -, in cui Samonà, coerentemente con i principi preceden-temente esposti, unisce una disamina attenta degli aspetti compositivi dell'in-tervento dei BBPR – come difficilmente si può trovare in altri testi critici riferiti all'allestimento – a un'inedita attenzione per le sue componenti atmosferiche e percettive. Per un inquadramento del progetto nell'opera dei BBPR, si veda E. Bonfanti, *Arredamenti ed esposizioni*, in E. Bonfanti, M. Porta, *Città, museo e ar-chitettura. Il Gruppo BBPR nella cultura architettonica italiana 1932-1970*, Hoepli, Milano 1973, pp. 65-70 [in estratto in questo volume].

5. Funzioni per cui i BBPR si avvalgono della consulenza di Costantino Baroni.

L'apertura dei grandi vani arcuati che unisce le prime sale in unico ambiente non avrebbe conseguito questa necessaria unità, senza l'ausilio vivace e dinamico dei rapporti spaziali in sequenza prospettica creati dal moltiplicarsi dei momenti fi-gurativi in uno spazio che mai esaurisce la sua continuità, al-trimenti frazionata dalla duplice cesura ben percettibile degli archi che avrebbe interrotto l'unità linguistica del discorso mu-seografico.

In questa unità sentiamo nitidissimo il predominio espres-sivo di rapporti spaziali coordinati. Vi si riconosce uno studio minuzioso e fortemente creativo, che ha operato fissando o al-lineando contro parete al punto giusto attorilievi su larghi sfon-di lignei, collocando a mezz'aria, su ritti di varia forma, sculture a tutto tondo e capitelli e urne, disponendo frontalmente, in zone intermedie sul pavimento, lapidi marmoree dolcemente inclinate, quasi a fermare appena la fuga dello spazio. Tutto questo conclude e definisce episodi spaziali fra loro articolati, più piccoli e più grandi, ma tutti misurati nell'invaso delle sale e percettibili in ogni zona di esso, come ideali unità elementari di soggetti coerenti, a cui è data compositiva fusione collocando in modo opportuno un pezzo che per carattere e per vigoria plastica emerge sugli altri.

Si è detto che il linguaggio delle sovrastrutture create dagli architetti per sostenere, incorniciare, attaccare contro parete le singole opere sia troppo ecletticamente vincolato a un fatto di gusto, e che la loro ben nota raffinatezza fantastica li abbia spinti troppo in là a strafare nel campo arredamenti-stico, oltrepassando quel rigore che sarebbe stato necessario infondere all'accompagnamento in sordina delle suppellettili estranee al soggetto delle opere d'arte⁶. Che ci sia in queste suppellettili d'acconciatura una ricerca ricca di diversi accen-ti linguistici, è un fatto incontestabile, ma che sia eccessiva e non unitaria mi sembra criticamente errato. Penso che l'errore dipenda da una impostazione mentale falsata dai riferimen-ti a un certo tipo di ambiente museografico assai lontano da questo del Castello Sforzesco e che perciò di questo trascura gl'impegni di un discorso che si vuol fare in lingua parlata, per-ché ritenuto il mezzo più adatto a illustrare un materiale vivo per la sua storia e non tutto artistico con l'A maiuscola, ma non per questo meno interessante [...]. Senza dire che suppellettili in legno, in ferro, in pietra, se pure sono impiegate in varia fog-gia e con diverso vigore plastico, vogliono sempre individuare un fatto d'attrezzatura vissuta, in cui l'elemento espressivo si impegni a sottolineare i valori artistici o storici dei singoli pez-zi, a riscaldare di una emozione necessaria la pietra scolpita, il frammento avulso da una originaria unità più complessa di cui faceva parte. È proprio qui il caso di dire che gli architetti han-no voluto fermamente impegnarsi a complementare l'ambien-te intorno ai singoli episodi figurativi, con altri di loro creazione che riuscissero, e quasi sempre riescono, a conferire una più

^[1] 6. La critica di aver messo in secondo piano le opere in favore del coinvolgi-mento emotivo del pubblico, di cui è già possibile avere sentore quando Sa-monà scrive, viene formalizzata pochi mesi dopo da Antonio Cederna (Il regista invadente, in «Il Mondo», n. 41, 1956, pp. 9-10). A questo proposito, soprattutto rispetto al carattere della confutazione di Samonà, perfettamente in linea con quanto esposto nell'introduzione, si veda M. Labò e R. Pane, Dibattito sul Mu-seo del Castello Sforzesco a Milano, in «L'Architettura, cronache e storia», n. 33, 1958, pp. 152-163.

animata ricchezza di contenuto atmosferico intorno ad ogni opera o gruppo di opere, richiamandovi intorno quel tanto di attenzione che il soggetto richiede, creando cioè un rapporto più evidente fra opere quasi sempre frammentarie, atmosfera e pubblico.

Con questo spirito, perciò, vanno considerate e giudicate le due più audaci sistemazioni create dagli architetti: quella per sistemare la michelangiolesca Pietà Rondanini, e l'altra ideata per la Sala delle Asse. La prima, pensata con acuta percezione di rapporti spaziali, si avvale degli effetti ricavabili da un mutamento di livello nello spazio chiuso, e trae espressione sia dalla dinamicità fisica dello incedere attraverso ripiani degradanti, sia dalla lentezza di questo incedere quando la scala è ampia e vi predominano le pause dei ripiani, sia dall'effetto psicologico di scendere a un piano più basso, sia, infine, dalla disposizione mistilinea di questa scala, che fa ruotare lo spazio e prepara alla visione finale dell'opera michelangiolesca presentata dal rovescio a chi viene e la scopre con un'emozione improvvisa, ma accolta dall'ambiente quasi sacrario che gli architetti hanno creato per la misura dell'opera, come invito al raccoglimento e al silenzio. Ambiente in forma di nicchia, in giusto rapporto all'opera d'arte che include e ottimamente accordato per colore di materia che è la pietra serena di un grigio pacato. L'insieme, se pure suggerito da un involontario e comprensibile impulso intellettualistico, è così bene espresso dalla perizia architettonica con cui gli architetti hanno saputo tradurre in realtà viva le implicazioni letterarie, da caratterizzare un fatto creativo di elevato livello, mai tuttavia soverchiante l'opera michelangiolesca, e al contrario isolandola in un ambiente suo, che ne mette senza artificio in rilievo la sublime poesia.

Si inganna terribilmente chi pensa che si tratti di improvvisazione o di facile scenografia; il tormento di uno studio minuzioso è invece, chiaro in ogni pietra, in ogni più piccolo dettaglio o rapporto di questa sistemazione, secondo il mio pensiero, sensibilissima. Osservate, nella zona che precede il recinto, la pausa figurativa che esso determina, osservate la sapiente collocazione della statua distesa di Gastone di Foix, osservate ancora la sua giusta consonanza col degradare dei ripiani scalari e l'armonia con cui vi si contrappone l'ardita verticalità predisposta per il gustoso busto della Mora; e certamente sentirete quanto sia stata esigente la poetica degli artisti e quale sensibilità plastica abbia saputo creare nell'atmosfera, prima della zona di silenzio che include la grande opera d'arte⁷.

Più difficile da capire è l'arditezza dell'arredo a labirinto ligneo nella leonardesca Sala delle Asse, ove non si ponga mente alla necessità architettonica di riempirne per intero lo spazio con qualcosa di solido e di esteso che eludesse il contrasto fra la magnifica volta dipinta e le nude pareti. Questo riempire è stato per gli artisti un creare vibrazioni che fossero all'unisono

con la complessa vibratilità dell'intreccio della volta, uno scandire con elementi plastici di quinte lignee verticalmente striate e involventisi⁸. Forse qualche esuberanza avrebbe potuto, qui, essere riveduta, soprattutto nella sequenza dei fanali emergenti dal bordo superiore delle quinte. Ma è riserva, la mia, probabilmente legata a un rigore letterario di cui in questo museo non si trovano rispondeenze percettibili in rapporto al suo forte impegno di comunicatività illustrativa. Una comunicatività legatissima a particolari significanze espressive, di cui in ogni sala e per ogni tema gli artisti sanno trovare la nota giusta⁹. [...]

Questo senso di comunicazione nel museo si serve di ogni pretesto per scoprirsi, per legare con un tenace vincolo espressivo tutti i percorsi; ne è altro esempio chiarissimo l'improvviso aprirsi, da uno squarcio nel muro della Sala degli Scarlioni, di un passaggio ad una chiostrina pittorescamente racchiusa fra alte muraglie, su cui si addossa una scaletta che conduce fino al fondo del fossato, dove è disposta un'elegante fontana cinquecentesca. L'insieme è creato con la volontà di mutare lo stato d'animo del pubblico, che, avendo vissuto la emozione unica e intensa della Pietà, trova in questo ambiente più descrittivo e romantico il modo di riequilibrarsi con una realtà più tangibile. [...]

Particolare significato spaziale assume il grande salone con gli arazzi trivulziani, disposti secondo un percorso mistilineo, che corregge la casualità delle finestre e condensa il suo vivace linguaggio figurativo nell'interno dell'invaso, eludendone il vuoto che si sarebbe creato con una collocazione degli arazzi contro pareti, propria di molte celebri sale dei nostri monumenti, che per questa impossibilità d'animare le onde intermedie dell'ambiente danno un senso di distacco e di gelo al riguardante.

Un'osservazione particolare meritano le prime sale di questo piano superiore, dove sono esposte le collezioni dei mobili suddivise in quattro scomparti. Qui gli architetti hanno cercato di creare un'espressione ambientale che si discostasse dalle facili e arbitrarie sensazioni di falso interno vissuto. Sarebbe stata questa una disposizione sbrigativa e forse di superficiale effetto, ma contraria ad ogni senso vivo di una critica impegnata, un eludere le caratteristiche museografiche assunte sia nella tecnica del discorso illustrativo, sia nella configurazione del linguaggio plastico che ne accompagna lo svolgimento. Perciò anche in questo caso gli artisti sono ricorsi a una ricerca di valori che potessero ricomporre appropriate dimensioni spaziali per ogni singolo gruppo di mobili, evitando quasi sempre la netta collocazione contro parete. In ogni sala lo spazio è suddiviso e definito per gruppi di mobili in unità dimensionali di differente peso. [...] L'insieme è assai piacevole, e realizzato in maniera abbastanza efficace ai fini didattici a cui è in parte destinato.

Forse non è sempre convincente il coordinamento fra taluni dei gruppi esposti, [...] ma si tratta di impressioni fuggevoli che non mutano il giudizio assai favorevole sulla coerenza e la sensibilità del linguaggio usato anche per questo soggetto così diverso dagli altri e forse più degli altri difficile da sistemare, evitando rievocazioni o affastellamenti da bottega d'antiquario.

A visita compiuta, sentiamo d'aver goduto senza stancarci, perché un'ideale e coerente dosatura di spazi, creando una dimensione sempre appropriata alle opere esposte, ci ha guidato sala per sala. Chi ha l'occhio più esperto intende e valuta l'impegno minuzioso con cui gli architetti hanno saputo tradurre in linguaggio vivo e meditato tutta quella strumentalità di mestiere che sul piano del gusto sarebbe stata solo la trovata più o meno felice e che qui invece rivela, attraverso i caratteri di una forte personalità, l'elevato livello artistico dell'opera tutta e il grande interesse della nuova esperienza museografica compiuta. Nuovi problemi di linguaggio sono stati posti, a cui gli architetti hanno dato una soluzione che sul piano critico rappresenta, fuor di dubbio, un contributo efficace alla caratterizzazione dell'organismo complesso di un museo moderno.

[Giuseppe Samonà, *Un contributo alla museografia*, in «Casabella Continuità», n. 211, 1956, pp. 51-68]

7. Con questa descrizione della sistemazione della Pietà Rondanini, Samonà dà un saggio in forma narrativa di quali siano le risultanti atmosferiche di precisi rapporti compositivi. Il fatto, poi, che nel capoverso successivo usi la seconda persona plurale per invitare i lettori a confermare la sua analisi non fa che sottolineare ancora una volta quel carattere esperienziale a cui intende dare voce.

8. Sull'uso del termine «vibrazione» accoppiato a quello di «atmosfera», si veda ancora una volta F. Albini, *op. cit.*, *passim*.

9. In questo passaggio, Samonà riprende uno dei temi centrali della letteratura italiana sull'allestimento – quello che vede in esso una disciplina di servizio e di occasione – e ne sottolinea la necessità rispetto all'obiettivo essenziale di questo tipo di intervento – che lui identifica con il termine «comunicatività» – di fronte alla quale ogni pretesa di «rigore letterario» passa in secondo piano. [JL]

Agnoldomenico Pica

Esposizioni

1960

Agli inizi del Novecento, ma più nettamente dopo la prima guerra mondiale, non tanto lo stile, il gusto, l’ordine della esposizione mutano, quanto il più intimo senso di questa. Dopo, diciamo, un secolo e mezzo di storia, di storia densa e trionfale, l'esposizione, nata nella infatuazione del «Progresso» e della tecnica, ma cresciuta come fenomeno prevalentemente commerciale, essenzialmente mercantile perfino nel caso dei parigini «Salons» d’arte, viene assumendo compiti e postulando fini di natura squisitamente spirituale, compiti e fini che aveva, prima, del tutto ignorato, non solo, ma le ambizioni spirituali, culturali, didascaliche, idealmente propagandistiche tendono a diventare dominanti e, talora, esclusive!. [...]

Il diverso senso e il nuovo valore che [...] hanno assunto le esposizioni, hanno trovato la loro puntuale corrispondenza non solo in ordinamenti nuovi e in una concezione prima inedita, della mostra, ma proprio in un nuovissimo stile della esposizione, in quella che potremmo chiamare una sorta di nuova icastica espositiva. Non è che, prima, nell'Ottocento, l'arte nuova non fosse intervenuta in queste manifestazioni [...]. E sarebbe appena il caso di ricordare come alcuni dei più celebri «luoghi comuni» di ogni storia della architettura moderna siano proprio nati come edifici per esposizioni² [...]. Sennonché, appunto, si trattava di edifici per esposizioni e non d'altro [...] [in cui] il pretesto funzionale, offerto dall'occasione, si esauriva nella creazione di un vasto spazio coperto – il tema eterno dell’architettura – senza che codesto spazio interno fosse condizionato da un’idea compositiva. Compiuto l’edificio, effimero o no, architetti, artisti, e spesso anche tecnici rimanevano fuori dall'uscio abbandonando lo spazio che avevano concluso alle prodezze di ordinatori commerciali e di generici fioristi e tappezzeri, lo jato fra esterno e interno, nel migliore dei casi, non poteva essere più stridente. [...]

Nel complesso padiglione costruito a Colonia nel 1914 per uffici e macchine, [invece] Walter Gropius per primo aveva pro-

L'Esposizione internazionale d'arte di Colonia nel 1914, a sinistra: l'ingresso, a destra: l'ala per gli uffici

Il brano qui riportato, che con tutta probabilità rappresenta il primo tentativo di definire una storia organica dell’allestimento, è un estratto della lunga introduzione di Pica al volume di R. Aloï *Esposizioni, architetture, allestimenti* (Hoepli, Milano 1960) – la prima monografia italiana che presenta una vasta raccolta di progetti espositivi dagli anni Venti agli anni Quaranta del Novecento – che verrà poi ripubblicata in forma ridotta anche in S. Polano, *Mostrare. L’allestimento in Italia dagli anni Venti agli anni Ottanta*, Lybra Immagine, Milano 1988, pp. 561-569.

1. La storia delle esposizioni non è omogenea come a prima vista può sembrare. Inizialmente, dal 1851, anno della grande esposizione di Londra, esse rappresentano il luogo in cui lo stato dell’arte della scienza e della tecnologia può incontrare l’industria manifatturiera e i suoi potenziali clienti. Mentre in seguito, dall’esposizione di New York del 1939, *Building the World of Tomorrow*, il senso di queste manifestazioni si evolve dal punto di vista culturale di pari passo con l’idea stessa di museo. Sul tema, oltre a Giuseppe Pagano (cfr. *Parliamo un po’ di esposizioni*, in «Casabella Costruzioni», nn. 159-160, 1941, s.p.) [in estratto in questo volume], per un’introduzione generale, si veda il di poco precedente di A. Perilli, a cura di, *Esposizioni*, in *Enciclopedia Universale dell’Arte*, Istituto per

posto una diversa permeabilità, anche fisica, fra esterno e interno e una rigorosa coordinazione fra gli spazi, così che anche l’interno risultasse coerentemente condizionato.

La proposta di Gropius, né poteva essere altrimenti a quel tempo, moveva unicamente da una nuova coscienza della funzionalità dell’edificio, così come, più tardi, nel 1921, la piccola ma notevolissima mostra dei Costruttivisti³ a Mosca proponeva una nuova organizzazione degli spazi interni soltanto in vista di una nuova estetica e di una inedita valutazione plastica.

Funzionalismo e nuova plasticità battevano dunque alle porte, ma soltanto in quanto esigenze di stile, e non ancora come fondamentali impegni concettuali.

A Parigi, nel 1925, nella «Exposition internationale des Arts Décoratifs» il padiglione dell’Esprit Nouveau di Le Corbusier rappresentava la cellula di una casa d’affitto, era cioè, benché di grande incidenza per la nuova architettura, soltanto un «oggetto esposto», quello dell’Austria di Josef Hoffmann stabiliva prestigiosamente il confluire della Sezession nel funzionalismo e pareva trarre partito dalla lezione di Gropius del 1914, ma il padiglione dell’URSS per merito di Constantin Melnikoff [sic], costituiva forse la prima affermazione, non più soltanto estetica ma anche concettualmente essenziale, di quello che oggi si direbbe un nuovo corso per le esposizioni. Tutto ciò rispondeva esattamente alla direzione delle forze in gioco. [...] l’URSS a Parigi aveva soltanto da dichiarare, propagandare, imporre ideali sociali e sistemi politici. L’interesse commerciale e gli stimoli economici cedevano il passo a una manifestazione di ideale prestigio, a una rappresentazione di idee che si proponeva di riuscire attraente, impressionante e, infine, persuasiva⁴.

Il *battage* mercantile dava il posto ad ambizioni di natura filosofica e sociale, la pubblicità lo dava alla propaganda politica.

L'Esposizione internazionale d'arte di Colonia nel 1914, a sinistra: l'ingresso, a destra: l'ala per gli uffici

la Collaborazione Culturale, Venezia-Roma, Sansoni, Firenze 1959, vol. V, coll. 42-54. Anche se, in questo articolo, Pica tenta di rintracciare – in modo particolarmente interessante – le radici del cambiamento di rotta delle grandi esposizioni in esperienze precedenti a quella newyorkese, focalizzandosi non tanto sul cambiamento istituzionale, quanto su quello culturale.
2. Qui, nel passo omesso, Pica si riferisce a una serie di edifici che vanno «dal Crystal Palace di Joseph Paxton eretto a Londra nel 1851 alla Torre Eiffel e al Palais des Machines di Cottancin e Dutert costruiti a Parigi nel 1889, dai padiglioni di Raimondo D’Aronco a Torino nel 1902 al Teatro del Werkbund tedesco edificato da Henri van de Velde a Colonia nel 1914».
3. La mostra a cui fa riferimento l’autore, una delle prime che porta alla definizione della poetica costruttivista, viene organizzata al Caffè dei Poeti di Mosca nel 1921, con i contributi, tra gli altri, di Alexander Rodcenko, Boris Ioganson e dei fratelli Vladimir e Georgij Stenberg.
4. È questo un passo piuttosto interessante dell’articolo, in quanto Pica, con il riferimento al padiglione di Mel'nikov, ascrive a un cambiamento architettonico – e quindi culturale – gran parte della responsabilità di quel cambiamento istituzionale più ampio che si va a consolidare con l'Esposizione Universale del 1939.

Al commercio e alla stessa infatuazione «progressista» della tecnica e dell’industria subentrava una forma di apologia e di apostolato, i cui fini, ancorché concretissimi, erano postulati ben al di là della immediata contingenza temporale.

Fu un caso, e proprio un caso non ufficiale, che questo programma rivoluzionario, ambizioso e, in certo modo, astratto, trovasse in Melnikoff e negli artisti russi che non avevano ancora avuto la sventura di imbattersi nelle ufficiali sciocchezze obbligatorie del realismo socialista, l’energia sufficiente e la fantasia per tradursi in quel capolavoro che fu il padiglione russo del ’25 a Parigi.

L’espressionismo tedesco, ripensato attraverso il costruttivismo dei Tatlin e dei Vesnine⁵, e attraverso la ricostruzione volumetrica degli Archipenko⁶ e, perfino, la immaginazione coreografica dell’allora recente balletto russo, convennero a creare quel clima sorprendente, un poco esaltato e allucinatto, che una propaganda aggressiva chiedeva in sostituzione di una accesa eloquenza tribunizia. Che se l’eloquenza avrebbe potuto essere più analitica e meno tentata dalle ambiguità, questo linguaggio delle immagini, delle allusioni plastiche e grafiche, degli spazi animati da ritmi impensati, delle audaci strutture, aveva il vantaggio di essere, d’un subito e da chiunque, intelligibile.

La Werkbundsiedlung di Stoccarda del 1927⁷, l’esemplare Siedlung Dammerstock⁸ di Karlsruhe del 1929, come le costruzioni nel Parco di Milano della V Triennale nel 1933 e come il più tardo QT8 milanese ideato da [Giuseppe] Pagano nel ’36 e attuato da [Piero] Bottoni nel ’47⁹, sono fatti che appartengono piuttosto alla storia della architettura e della urbanistica che a quella delle esposizioni.

Medesimamente, a noi sembra, medesimamente sebbene ad altro titolo, non entrano nel discorso che stiamo facendo i palazzi per esposizioni, come la «Casa dell’Arte» costruita a Oslo nel 1930 da Gudolf Blakstad e Herman Munthe Kaas o come il milanese Palazzo dell’Arte di Giovanni Muzio o come, assai più tardi, il superbo Palazzo eretto a Torino da Pier Luigi Nervi per le periodiche mostre dell’automobile [...], essendo chiaro che non partecipano di quel certo gusto dell’effimero e dello sperimentale che è proprio della architettura delle esposizioni. Né si intende implicare nell’aggettivo di effimero alcunché di deteriore, trattandosi di una qualità o modo di essere inerente allo «sperimentale».

Del resto queste architetture da esposizione e da fiera, destinate a durare poche settimane o pochi mesi, non sono poi molto diverse da quelle architetture sognate che attrassero l’acume di Joseph Ponten¹⁰, architetture progettate e non mai costruite. Forse proprio qui si nascondono e ardono, l’immagine non è nostra ma di Carlo Mollino, i più veri e scottanti «grandi amori» degli architetti.

L'Esposizione internazionale d'arte di Colonia nel 1914, a sinistra: l'ingresso, a destra: l'ala per gli uffici

L'Esposizione internazionale d'arte di Colonia nel 1914, a sinistra: l'ingresso, a destra: l'ala per gli uffici

L'Esposizione internazionale d'arte di Colonia nel 1914, a sinistra: l'ingresso, a destra: l'ala per gli uffici

L'Esposizione internazionale d'arte di Colonia nel 1914, a sinistra: l'ingresso, a destra: l'ala per gli uffici

L'Esposizione internazionale d'arte di Colonia nel 1914, a sinistra: l'ingresso, a destra: l'ala per gli uffici

L'Esposizione internazionale d'arte di Colonia nel 1914, a sinistra: l'ingresso, a destra: l'ala per gli uffici

5. Si tratta, naturalmente, di Vladimir Tatlin, noto come autore, nel 1919, del progetto per il Monumento alla Terza Internazionale, e di Leonid, Viktor e Alexander Vesnin, autori, fra gli altri, del progetto per la sede moscovita del giornale «Leningradskaja Pravda» nel 1924.

6. Alexander Archipenko (1887-1964), scultore ucraino.

7. Quartiere sperimentale meglio conosciuto col nome di Weißenhof.

8. Quartiere progettato da Walter Gropius.

9. Per approfondimenti su Biennali di Monza e Triennali di Milano, si veda A. Pansera, *Storia e Cronaca della Triennale*, Longanesi, Milano 1978.

10. Scrittore tedesco (1883-1940) suggestionato dall’espressionismo, famoso anche, oltre che per le numerose novelle, per testi di architettura e di paesaggio.

Nel 1928 Le Corbusier, a Parigi, con il padiglione Nestlé a struttura metallica smontabile, e poco dopo Luciano Baldesari con il padiglione «Vesta» a Milano¹¹, indicavano con sicurezza come i concetti di una coerente continuità esterno-interno potessero, anzi dovessero ormai entrare anche nelle mostre commerciali. È quanto, da allora, avvenne sempre con maggiore rigore in quelle fiere campionarie che, con crescente energia e latitudine, venivano soppiantando le esposizioni nei settori mercantili e industriali.

Ancora nel 1928, a Colonia, nella esposizione internazionale della «Pressa»¹² Giovanni Muzio e Mario Sironi riproponevano con autorità e vivezza il tema della propaganda politica, mentre, non molto diversamente per quanto riguarda l’assunto, Mies van der Rohe con il padiglione tedesco a Barcellona nel 1929 attuava, in quel suo indimenticabile capolavoro, una delle più significanti e pungenti espressioni del germanesimo, con quel tanto di eroico e puntiglioso nitore tecnico e quel tanto di romantica aspirazione a una sognata atticità che ne costituiscono gli elementi più segreti e costanti. Altrettanto, in questo senso, si potrebbe forse dire di Gunnar Erik Asplund per gli estrosi padiglioni della mostra di Stoccolma del 1930¹³, sennonché questi sembrano di gran lunga più incidenti per la decisa spinta para-razionalista, immessa nella architettura europea del tempo, che agli effetti di cui stiamo trattando.

La «Galleria della Grafica» allestita da Muzio e Sironi a Monza nel 1930¹⁴ stabiliva il più alto raggiungimento non già di una tecnica, ma propriamente di un’arte espositiva in cui l’oggetto esposto e l’ambiente si saldavano in un inscindibile fatto espressivo.

Ormai niente di più lontano dall’originario emporio anonimo e indifferenziato; la mostra, come una ben definita opera d’arte, attingeva la qualità di creazione unitaria in cui l’oggetto cessava di essere un episodio casuale per diventare una precisa parola precisamente articolata e modulata in quel tessuto discorsivo e, spesso, polemico o apologetico o esegetico che voleva essere l’esposizione.

Più tardi si cominciò a lamentare non sappiamo che prevalenza del contenente sul contenuto, quasi una nuova lite fra contenutisti e calligrafi. Anche recentemente abbiamo udito alti lai per questa pretesa iugulazione perpetrata dagli allestitori di mostre ai danni degli oggetti e dei «prodotti» esposti.

Non si esclude che qualche prevaricazione o qualche eccessiva, e magari goffa, preoccupazione formalistica abbia talora potuto forzare la mano a qualche allestitore, ma in linea concettuale, codesti timori e codeste proteste sembrano destinati soltanto a rivelare l’esistenza di settori in cui ancora non si sono intuiti il senso, il valore, la misura di questa profonda rivoluzione che ha mutato l’attività dell’ esporre da fenomeno

L'Esposizione internazionale d'arte di Colonia nel 1914, a sinistra: l'ingresso, a destra: l'ala per gli uffici

L'Esposizione internazionale d'arte di Colonia nel 1914, a sinistra: l'ingresso, a destra: l'ala per gli uffici

L'Esposizione internazionale d'arte di Colonia nel 1914, a sinistra: l'ingresso, a destra: l'ala per gli uffici

L'Esposizione internazionale d'arte di Colonia nel 1914, a sinistra: l'ingresso, a destra: l'ala per gli uffici

L'Esposizione internazionale d'arte di Colonia nel 1914, a sinistra: l'ingresso, a destra: l'ala per gli uffici

L'Esposizione internazionale d'arte di Colonia nel 1914, a sinistra: l'ingresso, a destra: l'ala per gli uffici

L'Esposizione internazionale d'arte di Colonia nel 1914, a sinistra: l'ingresso, a destra: l'ala per gli uffici

L'Esposizione internazionale d'arte di Colonia nel 1914, a sinistra: l'ingresso, a destra: l'ala per gli uffici

L'Esposizione internazionale d'arte di Colonia nel 1914, a sinistra: l'ingresso, a destra: l'ala per gli uffici

L'Esposizione internazionale d'arte di Colonia nel 1914, a sinistra: l'ingresso, a destra: l'ala per gli uffici

L'Esposizione internazionale d'arte di Colonia nel 1914, a sinistra: l'ingresso, a destra: l'ala per gli uffici

L'Esposizione internazionale d'arte di Colonia nel 1914, a sinistra: l'ingresso, a destra: l'ala per gli uffici

L'Esposizione internazionale d'arte di Colonia nel 1914, a sinistra: l'ingresso, a destra: l'ala per gli uffici

L'Esposizione internazionale d'arte di Colonia nel 1914, a sinistra: l'ingresso, a destra: l'ala per gli uffici

L'Esposizione internazionale d'arte di Colonia nel 1914, a sinistra: l'ingresso, a destra: l'ala per gli uffici

passivo e semplicemente ricettivo in operazione attiva, volontaria e propulsiva.

Non esistono più «prodotti», «manufatti», «oggetti» da far vedere e, separatamente, ambienti o vetrine, che in bell'ordine li contengano, esistono invece, e urgono, un discorso da concludere, un'idea da dimostrare e difendere, una programma da illustrare, una teoria da indicare e saggiare¹⁵ [...].

In quella singolare composizione, o meglio messa in scena, che è una mostra, evidentemente non importa più se i risultati che si postulano, e cioè determinate emozioni e determinate reazioni da provocare nel pubblico, siano ottenuti con singoli oggetti esposti e catalogabili, e magari smerciabili, o con una certa disposizione e graduazione dei singoli pezzi, o grazie ad accorgimenti di mero allestimento, o in fine con il concorso di tutti questi elementi. Proprio allo stesso modo che nell'allestimento di uno spettacolo teatrale nessuno si chiederà se l'effetto scenico, e quindi l'emozione nel pubblico, debbano essere suscitati piuttosto dalle luci, o dagli scenari o dai costumi.

Dove il concetto nuovo della esposizione concepita come discorso, e cioè come eloquenza, in questo caso politica, è integralmente ripreso dalla proposta russa del '25, è, naturalmente, nella Mostra della Rivoluzione fascista tenutasi a Roma nel 1932¹⁶.

Fatalmente, non solo il concetto, ma anche qualcosa degli atteggiamenti era ripreso, e con prestigio maggiore, sia per una più lunga e più ricca maturazione, sia perché sull'impaccio di un costruttivismo ancora programmaticamente polemico largamente prevalevano, in Italia, gli stimoli di un espressionismo suggerito forse dalle esperienze tedesche, ma liberato dalle scorie romantiche e come trascolorato sia dalla vitale violenza futurista, sia dal tenace ardore del primo razionalismo italiano.

La «Galleria dei Fasci» di Mario Sironi¹⁷, il sacrario dei martiri di Adalberto Libera e Antonio Valente¹⁸, le sale di Marcello Nizzoli e quella di Giuseppe Terragni difficilmente potranno mai classificarsi altrimenti che al primo posto nella storia recente delle esposizioni, proprio per il grado di emotività raggiunto in una rigorosa unità di discorso o, se si voglia, dacché un po' c'era, di declamazione.

Quasi a contrappunto, nella medesima occasione e nel medesimo luogo, Leo Longanesi e Mino Maccari sembravano introdurre nell'ambito delle esposizioni, il sapore di una talquale ironia¹⁹, espresso attraverso un gusto per la grafica che doveva avere conseguenze lontane e che, allora, a fianco dell'altrui tono eroico poteva anche assumere uno strano sentore di ideale surrealismo, non certo senza incidenza negli sviluppi futuri, in un mondo ormai avviato alla ricerca di stimoli emotivi, di fermenti spettacolari e, proprio, di *shock*.

A Milano nel '33 la Triennale, specialmente per la mediazione di Sironi, trasferiva sul piano della polemica culturale e di costume, gli elementi della mostra della Rivoluzione, sennonché l'influenza di Gio Ponti e, più, lo spirito dei primi razionalisti sembravano, sebbene in divergenti direzioni, dirottarne il vigore espressivo a vantaggio di più sostanziali e, almeno apparentemente, più urgenti ricerche.

Il conflitto più o meno manifesto di diverse correnti o anche soltanto inflessioni di gusto, si compone, all'indomani della V Triennale e proprio nello spirito della Mostra della Rivoluzione, in quella manifestazione interamente felice che è la Mostra della Aeronautica italiana ordinata da Giuseppe Pagano nel 1934²⁰.

Il tema dell'esaltazione politico-guerresca, che a Roma aveva trovato accenti efficacissimi, ma talora inclini a una certa truculenza, sembra ricevere qui più intensa espressione proprio nella cosciente misura degli effetti e in una sorta di contenuto calore che rimarranno esemplari. La «Sala di Icaro» di Pagano²¹ e, anche meglio, quella ormai celeberrima delle «Medaglie d'oro»,²² in cui Marcello Nizzoli e Edoardo Persico genialmente adducevano l'insegnamento di Gropius, costituiscono raggiungimenti sicuri ai quali è giusto allineare per la sottigliezza della interpretazione, la «Sala dei Precursori» di Luigi Figini e Gino Pollini²³.

Il gusto più squisitamente grafico, che Herbert Bayer²⁴ aveva magistralmente espresso a Berlino nel '30 in occasione della Mostra del Werkbund, riemerge a Milano, con assai meno rigore, nella Mostra dello Sport²⁵ ove taluni accenni di surrealistica ironia ebbero piuttosto il valore di suggestioni che di conclusioni.

A Bruxelles, l'Esposizione universale del '35, dominata dalla mole piuttosto rozza del grande «Palais du Centenaire» rappresenta, in generale, un momento di stasi, se non proprio di involuzione del gusto. Alla piattezza dell'andamento generale reagivano tuttavia con coerente nitidezza Jean De Ligne con il padiglione delle Usines Remy, Victor Bourgeois con l'elegante Ristorante Leopoldo e, con particolare estro, Adalberto Libera, Mario De Renzi e Ettore Rossi con i padiglioni italiani²⁶.

In tutt'altro clima di gusto, la Triennale del '36²⁷ con Pagano, Sironi, Arturo Martini, riassume con singolare energia, e diremmo in un momento di felice equilibrio, i fermenti espressionistici e le aspirazioni megalografiche, derivanti dalle esperienze di Melnikoff e della Mostra della Rivoluzione, con i sempre più esigenti e rigorosi schemi di un razionalismo italiano che, fra l'insegnamento di Gropius e l'esempio di Le Corbusier, si veniva tracciando una propria strada.

Nella loro «Introduzione alla mostra della abitazione» [Gian Luigi] Banfi, [Lodovico] Belgioioso, [Enrico] Peressutti e [Ernesto Nathan] Rogers proponevano, non senza estro, un

esempio di mostra programmatica e propagandistica, propagandistica in senso culturale e sociale mentre Guido Frette e Pagano, con la «Mostra dei materiali edilizi e delle strutture», e Franco Albini e Giovanni Romano con quella della «Anticaoreficeria italiana» offrivano due esempi, difficilmente superabili, di mostre in cui l'oggetto, tutt'altro che pretermesso, anzi studiosamente valorizzato, entrava con naturalezza e secondo le leggi di una stringente necessità compositiva nell'insieme.

Due esempi in cui l'antico sistema a emporio era forzosamente, e giustamente, riconvocato in causa ma nel medesimo tempo coordinato in una più compiuta e complessa unità compositiva.

Nei riguardi della mostra dell'oreficeria va riconosciuto come gli autori avessero saputo rinunciare alla originalità della invenzione, che palesemente si rifaceva a Nizzoli e Persico, per ottenere un risultato di tale prestigio da definitivamente concludere l'esperienza precedente.

Nella medesima esposizione la sezione svizzera, allestita da Max Bill, in un gusto tra neoplastico e di grafica pura, raggiungeva effetti di alta emotività, tanto da sembrare il primo momento in cui si riuscisse a tradurre, senza più residui, la icastica violenza dell'espressionismo, su un piano di rigorosa e nitida attualità, quasi un tentativo, certo molto felice, di tramutare in termini tecnici, o sia pure para-tecnici, la turbolenza e il melodrammatico tumulto delle scenografie pittoriche che erano ancora piaciute alle generazioni del primo Novecento.

Infine il Salone della Vittoria di Nizzoli, Palanti, Persico con le sculture di Lucio Fontana proponeva, con monumentale fermezza, una esposizione senza nulla da esporre, una mostra unicamente declamatoria, anzi altamente declamatoria, senza retorica.

Dalle esperienze delle Triennali milanesi escono, dopo il '36, le mostre romane del Circo Massimo. Urbanisticamente definite dalla naturale disposizione suggerita dall'antico tracciato, queste mostre sono riuscite tutte di puntuale efficacia rappresentativa. Benché due di esse, quella del «Tessile» e quella del «Minerale», avessero espressamente un tema merceologico, nel senso quasi ottocentesco, finirono ad assumere tutte il tono, distaccato e consequenziale, che a quella delle «Colonie Estive» seppero conferire Libera, De Renzi e Guerrini, e cioè, un aspetto e un valore di illustrazione unitaria che, evitando qualsiasi meschinità episodica da mostra campionaria, concludevano alla definizione di spazi, luci, colori e strutture essenzialmente espressivi.

Sarebbero da ricordare, a questo proposito, alcuni allestimenti di [Angelo] Bianchetti e [Cesare] Pea²⁸, il padiglione di Luigi Moretti²⁹ e, soprattutto, quello delle Forze armate nella Mostra del Minerale dovuto a De Renzi³⁰, in cui le strutture ad archi parabolici in traliccio di legno furono magistralmente im-

piegate assai anni prima che diventassero di moda nel mondo anglosassone.

Sempre a Roma, anzi in Vaticano, in questo torno d'anni riuscì di particolare e suggestiva chiarezza la mostra internazionale della Stampa cattolica ordinata da Gio Ponti.

Fra le ultime imprese che precedettero la seconda Guerra mondiale la Mostra leonardesca del '39 a Milano, nata e creata fra dubbi e incertezze, allo stesso modo della Triennale del '40 non offerse salvo rare e certo notevoli eccezioni, grandi risultati.

Un giudizio non molto dissimile, di massima, si avrebbe a dare delle due grandi esposizioni internazionali a Parigi nel '37 e a New York due anni dopo. Sennonché la prima, con il padiglione spagnolo di Sert, illustrato dalla «Guernica» di Picasso, e quello svedese di Sven Ivar Lind, presentò qualche motivo di alto interesse e, con il bellissimo padiglione finlandese di Alvar Aalto, propose uno dei più sicuri e influenti modelli al post-razionalismo che stava ormai maturando nella architettura europea.

Quanto alla Esposizione di New York, la «New York World's Fair» intitolata avveniristicamente e ottimisticamente a «The World of tomorrow», vi è da ricordare che essa fu largamente danneggiata sul piano organizzativo sia dalla concorrentza della contemporanea «World's Fair of the West» o «Golden Gate International Exhibition» di San Francisco, sia dal precipitare degli eventi internazionali.

Con tutto questo basterebbe alla celebrità della ultima esposizione internazionale alla vigilia della Guerra la invenzione singolare, seppure un poco ingenua, del *Trylon* (obelisco) e della *Perisphere* di Wallace Kirkman Harrison e J. André Fouilhoux³¹. L'invenzione di codesta struttura estremamente gratuita, che riprendeva in nome della «Democrazia» la tradizione ottocentesca e lievemente retorica del motivo dominante centrale, può essere opinabile, è però da riconoscere come sia giunta, in qualche modo, a creare una plausibile e monumentale equivalenza moderna a quanto aveva rappresentato, nel 1889, la torre Eiffel, il che è ben lontano dall'essere riuscito, disgraziatamente, ai più recenti creatori dell'*Atomium* di Bruxelles³².

Meglio che nelle troppo vaste e dispersive esposizioni di Parigi e di New York, brillanti risultati stilistici erano raggiunti nel '39 dalla «Schweizerische Landesausstellung» di Zurigo³³, in cui gli schemi elementari del razionalismo europeo sembravano ormai arricchirsi nella dialettica di una più libera fantasia, concedendo all'estro dell'invenzione un credito almeno eguale a quello che si era, fino a pochi anni avanti, esosamente riservato alla tecnica e alla funzionalità.

Al di là della violenta cesura imposta dalla Seconda Guerra mondiale, l'avventura delle esposizioni e delle mostre

^[1] Si tratta della già ampiamente citata Mostra dell'Aeronautica italiana tenutasi al Palazzo dell'Arte, a cui anche Pica partecipa. Per approfondimenti, si veda A.M. Mazzucchelli, *Stile di una mostra*, in «Casabella», n. 80, agosto 1934, pp. 6-9.

^[2] Con la sua grande spirale in lamiera d'acciaio che sale fino a un'altezza di tredici metri.

^[3] Con la sua griglia ideativo-espositiva che diventa supporto visivo e libero strumento compositivo per la narrazione.

^[4] Contenente tutti gli studi e i tentativi italiani fatti a partire da Leonardo da Vinci fino agli ultimi aerostati dell'inizio del XX secolo.

^[5] Artista e grafico austriaco (1900-1985) che studia al Bauhaus sotto la supervisione di Vasilij Kandinskij e Lászlò Moholy-Nagy.

^[6] Mostra dello Sport italiano, Palazzo dell'Arte, Milano, 1935.

^[7] Per una trattazione più approfondita di queste opere, si veda A. Pica, *Nuova architettura nel mondo*, Hoepli, Milano 1936.

^[8] V Triennale, intitolata *Continuità-modernità*.

^[9] Quelli, in particolare, per la Mostra del Tessile di Roma del 1939.

^[10] Quello per la mostra delle Colonie Estive, tenutasi al Circo Massimo nel 1935.

^[11] Mostra autarchica del minerale italiano al Circo Massimo, 1938.

^[12] Rispettivamente un'affusolata asta a forma di ago di più di duecento metri d'altezza e un grande globo di più oltre sessanta metri di diametro.

^[13] Progettato dall'architetto André Waterkeyn per l'esposizione di Bruxelles del 1958.

^[14] Di nuovo, si veda E. Gentili, *op. cit.*
^[15] [JL]

è ripresa, diremmo, con non infiacchita intensità, fino a culminare, come sforzo organizzativo, costruttivo ed espressivo, nella «Exposition internationale et universelle» di Bruxelles del 1958.

Sarebbe impossibile affermare che il carattere, il gusto, lo stile delle esposizioni di questi ultimi anni siano, rispetto agli anni che vanno dal '20 al '40, radicalmente mutati, tuttavia motivi, ordinanze, misure, ritmi, inflessioni di gusto si sono venuti via via e insensibilmente modificando fino a raggiungere espressioni inedite le quali tuttavia non sarebbero state possibili né giustificabili senza le esperienze di ante guerra. Il padiglione costruito a Bruxelles da Reima Pietilä per la Finlandia nel 1958 discende da quello che Aalto eresse a Parigi nel '37, né quello stupendamente nitido di Sverre Fehn per la Norvegia, pure a Bruxelles, si spiegherebbe senza l'esempio del padiglione tedesco di Mies van der Rohe a Barcellona nel 1929, allo stesso modo che molti dei montaggi e delle presentazioni attuali pagano lontanamente, e magari inavvertitamente, il loro tributo all'espressionismo di Sironi, al razionalismo di Terragni e perfino a certe soluzioni futuriste di [Enrico] Prampolini.

Forse è da dirsi che il periodo più recente come del resto è naturale, conclude, e in più di un caso felicemente, le proposte, i tentativi, le speranze, le ambizioni degli anni scorsi, con quel tanto di libertà e talvolta di audacia, che, allora, erano spesso impedito o intralciato dall'esterno all'interno [...], per la pubblica sfiducia che tutte le cose nuove comportano e [...] per il freno rigoroso e talora veramente inibitorio imposto da una polemica che le attuali correnti post-razionaliste hanno da tempo accantonato.

Questo modo moderno della esposizione valendosi della fotografia, della grafica e della scenotecnica di avanguardia, della moderna illuminotecnica è riuscito a incastonare nell'ordine cartesiano del primo Le Corbusier e nella astratta purezza dei ritmi architettonici le suggestioni potenti dell'espressionismo e l'ironia allusiva del surrealismo, ed è giunto proprio a creare una sorta di particolarissima e specializzata regia spettacolare, regia talmente suggestiva, raffinata, attenta che ha finito per farsi affidare perfino il riordino dei Musei d'arte antica.

In effetti il problema del museo non è sostanzialmente altra cosa da quello della esposizione, non vi è dunque da meravigliarsi se, specialmente in Italia e del resto con ottimi risultati non si è esitato ad applicare anche al museo la tecnica della esposizione [...].

Il discorso sulla attuale organizzazione architettonica dei musei è naturalmente un altro, implicando tutta un'altra serie di problemi [...]. Qui ci premeva soltanto notare come, ormai senza sforzo e anzi con spontaneità, l'arte e la tecnica della esposizione siano potute entrare nel museo e nella galleria d'arte il che, ove ancora occorresse, chiarirebbe veramente *ad abundantiam* quale e di quale incidenza sia stato il mutamento che nell'allestimento della esposizione, la modernità, in questi ultimi quarant'anni, ha operato.

[Agnoldomenico Pica, *Esposizioni*, in Roberto Aloï, *Esposizioni, architetture, allestimenti*, Hoepli, Milano 1960, pp. 5-38]

Leonardo Savioli

Il problema degli allestimenti

1972

La possibilità offertami [...] di allestire [...] mostre [...] ha costituito per me una forma di entusiasmante esperienza'; esperienza che, pur distaccandosi di un poco da quella vera e propria dell’architettura e dell’arredamento che hanno evidentemente scopi, mezzi durata, consistenza diverse, mi hanno offerto tuttavia una nuova inusitata, imprevedibile forma di sollecitazione nella meccanica della conformazione degli spazi.

Forma di sollecitazione che, pur essendo propria e caratteristica degli allestimenti, si è poi per riflesso riversata anche, mediante un filtraggio, una sedimentazione, una mediazione, nella stessa aggregazione degli spazi nell’architettura, là dove la problematica dello spazio è, come dicevamo, ovviamente diversa.

Intanto, come primo punto di grande positività degli allestimenti, si deve ben notare l’intervallo breve di tempo, anzi la mancanza di intervallo addirittura tra progetto e realizzazione che invece esiste, ed in modo esasperante, nell’architettura; dove siamo ovviamente obbligati a realizzare lentamente un oggetto e dopo varii anni da quando è stato pensato. Questa mancanza di intervallo di tempo, ti mette subito in una sorta di corto circuito tra te e l’oggetto stesso, tra il segno e la materia, tra il disegno e la vita stessa².

Questo *corto circuito*, debbo dire, ribalta addirittura la concezione dello spazio il quale si conforma, appunto, per conformazione diretta, quasi senza intermediari; spazio che, comunque venga concepito, risente direttamente della gestualità, della creatività, della immaginazione diretta, come una membrana organica; con tutti i pregi e forse anche con tutti i difetti di una membrana organica: emanazione cioè delle tue stesse mani, dei tuoi stessi gesti, dei tuoi stessi atti.

Oserei dire che l’operazione di allestimento, per quanto un'altra cosa, è per alcuni aspetti però affine a certe operazioni dell'*environment figurativo*³; e questa figuratività che nell’operazione architettonica moderna generalmente, ma a

torto, segue come conseguenza passiva una infinità di altre operazioni cosiddette preliminari (la tecnica, la prefabbricazione, il metodo, la funzione ecc.; a questo proposito del punto di collocazione dei problemi figurativi debbo dire che la ricerca formale proposta in questi mediocri termini ha portato ad una assoluta banalità della forma, oppure per reazione, ai più esasperati formalismi), qui invece si colloca contemporanea-mente e si propone subito di pari passo in equilibrio con le altre componenti come una delle componenti vitali. Si colloca, a me sembra, come una serie di centinaia di immagini concentrate in una, come una sequenza di intersezioni spaziali che si dispongono lungo un percorso, come un filmato di immagini, ora appena velate, ora addirittura violente; come, infine, una sorta di filmato architettonico⁴. Questo filmato architettonico, appunto, che non è cinema, che non è teatro, che non è scenografia, che non è scultura o pittura, che non è nemmeno architettura nel senso più vero della parola, è stato poi, almeno per me, un mezzo penetrante per la comprensione, l'organizzazione, la strutturazione, la meccanica dello spazio architettonico, pur avendo questa altre leggi, come si è detto prima.

Un altro punto di eccezionale interesse negli allestimenti è la provvisorietà; la quale a prima vista potrebbe sembrare un elemento negativo, invece, se bene interpretato è assai positivo. Qui però occorre subito fare, anche al di fuori degli allestimenti stessi, una precisazione su ciò che si debba ritenere o almeno su ciò che io ritengo cosa da rimanere e tramandare e cosa invece provvisoria da distruggere.

Le nuove organizzazioni spaziali nel territorio, la città del futuro, i nuovi quartieri, gli appartamenti, gli oggetti, secondo me saranno ampliabili, modificabili, consumabili e quindi anche distruttilibili; distruttilibili nel senso in cui, esaurita la loro specifica funzione – e questo lo dico a tutte le scale – saranno appunto distrutti e sostituiti da altri.

Ciò è quello che non rimarrà.

cui questo viene affrontato – per avvicinarsi maggiormente a quanto scritto da Franco Albini in *Le funzioni e l'architettura del museo* («La Biennale di Venezia», n. 31, 1958, pp. 25-31) [in estratto in questo volume in versione estesa], oltre che al suo personale approccio all'argomento.

2. Qui Savioli introduce un tema molto interessante rispetto alla temporalità dell'allestimento, che non riguarda solo il suo ciclo di vita, ma anche la quasi totale coincidenza fra il tempo del progetto e quello della realizzazione che, dal suo punto di vista, ha un impatto ancora maggiore su un modo di progettare che si avvicina maggiormente a quello delle arti plastiche.

3. Il termine, la cui introduzione viene attribuita a un'intervista del 1958 dell'artista americano Allan Kaprow, prende informalmente piede nel decennio successivo nel contesto degli allestimenti museali e delle installazioni artistiche, per identificare uno spazio costruito o allestito in modo da costituire un ambiente immersivo, strutturato secondo principi formali riconoscibili e spesso dotato di una forte carica comunicativa, simbolica o narrativa. Mentre questo saggio di Savioli – oltre a essere sicuramente il più influente – sembra essere il primo in cui esso compare nel contesto architettonico italiano.

4. In quest'altro passo fondamentale del testo, Savioli ribadisce la centralità della ricerca formale rispetto alle questioni tecnico-funzionali da cui spesso, in

158

159

Ma ciò non rimarrà nel senso più strettamente materiale, fisico, oggettuale; rimarrà invece e sarà tramandato, di consumo in consumo, di distruzione in distruzione, di iterazione in iterazione, il messaggio, il significato, il valore esistenziale che appunto dovrà invece volta volta arricchirsi, aggiungersi, assommarsi, come sempre più ampia e viva esperienza, alla vita che si rinnova. Si che l'oggetto nuovo che si crea e si ripropone di continuo sarà appunto sempre nuovo ma anche conterrà, testimonierà, assommerà per intero la somma dell'esperienza degli oggetti distrutti e quindi delle vite trascorse.

Ciò che rimarrà: cioè questa sorta di «eternità» tramandata e consegnata attraverso oggetti provvisori, distruttibili, distrutti; una «eternità» non degli oggetti di per sé ma del valore contenuto negli oggetti stessi e che una volta distrutti viene consegnato alla vita.

Ora, la provvisorietà degli allestimenti che durano appunto un breve periodo di tempo, tende proprio per questo a far maggior somma di significati, a far più ricche complessità di valori, a far tesoro insomma di simboli e segni, affinché, proprio perché è cosa destinata a distruggersi presto e da fruire rapidamente, si tramandi e si collochi bene impressa nello spettatore questa testimonianza; specie se questa testimonianza testimonia appunto un tempo trascorso [...].

Insomma gli allestimenti, per la loro precarietà, sollecitano la ricerca, forse più che altri complessi che oggi costruiamo stabilmente, di segni di valori, di «memorie» che appunto nella memoria dello spettatore si debbono più rapidamente collocare⁵.

È l'allestimento, anche in questo senso, una sorta di grande lezione di psicologia dello spazio, una specie di lettura prossemica alla rovescia.

[Leonardo Savioli, *Il Problema degli allestimenti*, in Leonardo Savioli e Danilo Santi, a cura di, *Problemi di architettura contemporanea. L'architettura delle Gallerie d'arte moderna*, G&G, Firenze 1972, pp. 258-259]

campo architettonico» è fatta dipendere, e la specifica idea di forma a cui lui si riferisce, che sembra darsi come un felice condensato delle già citate posizioni abbiniane sull'esperienza spaziale e di quelle maggiormente strutturaliste di Luigi Moretti (cfr. *Strutture e sequenze di spazi*, in «Spazio», n. 7, 1953, pp. 9-20 e 107-108) [in estratto in questo volume].

5. In chiusura, riprendendo il tema più canonico della provvisorietà degli allestimenti, Savioli sottolinea un altro punto fondamentale, rispetto al modo in cui questa temporalità costringe il progettista ad accentuare la significatività e la comunicatività di un certo costruito spaziale. La quale, a sua volta, riguarda ancora quell'idea di figuratività cinetica a cui egli accenna in precedenza e che, pur non ricadendo ancora in un ambito disciplinare specifico, è essenziale «per la comprensione, l'organizzazione, la strutturazione, la meccanica dello spazio architettonico» in senso lato.

[JL]

Ezio Bonfanti

Arredamenti ed esposizioni

1973

Si è già fatto cenno qui – ed altri autori, fra cui ricordiamo ancora [Giulio Carlo] Argan, [Alberto] Samonà e [Manfredo] Tafuri, ne hanno parlato con acume – del significato che acquista, specialmente nell'Italia settentrionale, l'occasione degli allestimenti e degli arredamenti¹. Sono evidenti i motivi di interesse che riguardano sia il tipo di committenza, sia il valore dimostrativo che soprattutto le esposizioni possiedono e che fa prediligere queste occasioni agli architetti moderni che si sentono sempre impegnati in una «battaglia».

Un altro aspetto di notevole importanza è costituito dalla frequenza e dalla rapidità di queste occasioni. L'attività edilizia è scarsa (soprattutto rispetto alle ambizioni) e implica tempi lunghi. Arredamenti e allestimenti comportano invece una quasi contemporaneità di concezione e realizzazione. Questo può importare meno ad un Gardella², che anche negli arredamenti (si veda quello della Villa Borletti) aspira palesemente a raggiungere miesianamente valori «assoluti». Ma l'aspetto della tempestività ha invece notevole importanza per una concezione «eraclitea» come quella dei BBPR³, col suo «rapido susseguirsi di dare e avere, di creazione e di critica».

Daremo un ragguaglio piuttosto rapido di questo settore d'attività, che non può tuttavia essere trascurato perché esso venne, anche dai BBPR, caricato di una funzione dichiarativa e documentaria notevole. Sappiamo, fra l'altro, che questo campo d'attività interessò sempre molto Ernesto Rogers, al punto che si potrebbe parlare di una specie di vocazione⁴: un fatto che corrisponde al suo rifiuto, spesso ribadito, di una distinzione fra occasioni minori e maggiori, fra scoria e crema della professione.

Un'occasione, anche, per tentare di scavalcare quella specie di fossato che, nonostante molte intenzioni diverse, correva persistentemente fra l'architettura e le altre forme d'arte. Il tentativo doveva premere in particolare a Rogers, la cui vo-

cazione architettonica era stata meno netta di quella dei soci, e che giovanissimo a pittura e scultura aveva dedicato brevi note critiche per «Le arti plastiche» di Vincenzo Costantini⁵. È difficile sintetizzare la natura delle difficoltà che si interponevano fra architettura e arti «figurative»; in genere i critici più qualificati, anche e specialmente fra i fautori dell'architettura moderna, erano per formazione e convinzione critici «a tutto campo». [...] La saldatura viene tentata insistentemente su due piani: da un lato si ha la immissione di «opere d'arte» nell'architettura (e su questo punto ritorneremo poco più avanti), dall'altro si rintraccia il tentativo di un «genere» intermedio, come viene considerato, o fatto divenire, quello delle esposizioni, delle architetture pubblicitarie, di una certa gamma di arredi⁶. Avvengono allora, quasi a espiazione di quelle dissonanze, le collaborazioni fra [Edoardo] Persico e [Marcello] Nizzoli⁷, le scelte dei BBPR per artisti come [Fausto] Melotti e [Lucio] Fontana, ecc.; ma anche qui, senza la determinazione che una motivata piena solidarietà esigerebbe: non solo per le esclusioni, ma per l'incoraggiamento, in certi artisti che – come Fontana – battono contemporaneamente strade diverse, delle loro valenze «figurative» (si pensi al salone d'Onore della VI Triennale di Persico), nonché per i ricorrenti «ritorni», o le commissioni (si pensi alla contemporanea collaborazione del gruppo comasco con Nizzoli e [Mario] Sironi per il Palazzo del Littorio)⁸.

Che quello delle esposizioni fosse un terreno d'incontro lo dimostra proprio il fatto che concretamente vi si cimentassero, da un lato, *gli artisti*, scegliendo di superare la tradizione del bozzetto scenografico, o della decorazione applicata (come svolta, anche magistralmente, per esempio da Sironi a Monza o dai neofuturisti) per arrivare all'architettura «in senso proprio»: così il torinese [Luigi] Chessa – con [Umberto] Cuzzi e [Carlo] Turina – a Monza nel 1930 (dove si era avuto il precedente, per questo aspetto abbastanza analogo, di Giandante

Il brano qui riportato di Ezio Bonfanti è un estratto del capitolo *Arredamenti ed esposizioni*, pubblicato originariamente nel libro, curato con Marco Porta, *Città, museo e architettura* (Hoepli, Milano 1973), dedicato espressamente all'opera dei BBPR. Di notevole interesse è il fatto che il saggio, pur essendo incentrato solo sull'esperienza dello studio milanese nel campo dell'allestimento, utilizzi questo caso specifico per riflettere su una più ampia tendenza caratterizzante l'intero contesto italiano. Per i dovuti confronti, si veda, in questo senso la sua ripubblicazione nell'antologia critica curata da Sergio Polano (*Mostrare. L'allestimento in Italia dagli anni Venti agli anni Ottanta*, Lybra Immagine, Milano 1988, pp. 577-583).

1. È interessante notare, in apertura, come Bonfanti consideri consimili i temi dell'arredamento e dell'allestimento, in quanto – come implicitamente spiegato nel paragrafo che segue – pur avendo caratteristiche funzionali, simboliche ed espressive sostanzialmente diverse, condividono le stesse ragioni e caratteristiche produttive. Fra gli autori citati da Bonfanti, oltre ai testi di Argan e Samonà, si veda anche M. Tafuri, *Aufklärung II. Il museo, la storia, la metafora (1951-1967)*, in Id., *Storia dell'architettura italiana 1944-1985*, Einaudi, Torino 1982, pp. 56-108.

2. Si tratta, naturalmente di Ignazio Gardella (1905-1999), una delle figure fondamentali del panorama italiano del XX secolo, e il progetto milanese a cui Bonfanti accenna qui (1933-1934) è uno dei suoi primi.
3. Com'è noto, il gruppo BBPR è composto da Gian Luigi Banfi (1910-1945), Ludovico Barbiano di Belgiojoso (1909-2004), Enrico Peressutti (1908-1976) ed Ernesto Nathan Rogers (1909-1969).
4. Durante la direzione di «Domus» (1946-1947) e «Casabella Continuità» (1953-1965), Rogers pubblica numerosi editoriali e saggi sui temi dell'allestimento espositivo, dell'arredamento e della «casa dell'uomo» come ambiente totale e comunicativo (cfr. in particolare *La casa dell'uomo*, in «Domus», n. 205, 1946, pp. 12-3). Ma l'interesse per il tema, testimoniato anche da straordinarie opere di allestimento come quello per il Museo Castello Sforzesco di Milano (1956-1963), è comunque comune a tutto il gruppo, come per esempio dimostrato dall'articolo di L. Belgiojoso, *L'evoluzione del metodo espositivo nelle passate Triennali*, in «Casabella», n. 203, 1954, pp. 72-77.
5. Periodico edito tra il 1927 e il 1929, e appunto diretto da Costantini.
6. È interessante qui notare come Bonfanti riconduca il tema degli allestimenti a una specifica sottocategoria di quello che in termini generali può essere definito come «sintesi delle arti» e che, come anche lui specifica, normalmente

X nel 1927⁹⁾, o Manlio Rho, a Villa Olmo nel 1938; d'altro lato, gli architetti, effettuando qualche volta vere e proprie «uscite dall'architettura» in una direzione plastico-pittorica inequivocabile: così [Giuseppe] Terragni, nella sala O alla mostra della Rivoluzione fascista o [Cesare] Cattaneo con [Mario] Radice per la fontana alla Triennale del 1936; o Rogers e soci nella mostra della Scenografia cinematografica¹⁰⁾ (e non è forse casuale che questo massimo avvicinamento all'astrattismo avvenisse a Como, e in occasione di un invito di Rho e amici). [...]

L'aspetto più interessante relativo al settore, e che dipende dalle caratteristiche di abbondanza e tempestività rilevante, è il fatto che esso ci fornisce un diagramma piuttosto fedele e sensibile degli orientamenti riscontrabili nel gruppo BBPR anche quando opera nella dimensione edilizia, spesso addirittura precedendoli e specificandoli¹¹⁾. Possiamo così riconoscere un primo periodo nel quale soprattutto gli arredamenti dimostrano un'intenzione di controllo, di rigore, che sfocia spesso in una certa pesantezza e staticità. [...]

Questa impostazione, prevalente almeno fino al 1936 negli arredi, è però sempre meno seguita dopo la Camera per giovani sposi sportivi (un agghiacciante tema di quella Triennale) allorché vengono progressivamente abbandonate le soluzioni con larghe pause di vuoto, e ad elementi allineati e scanditi, soluzioni che hanno qui il loro acme – ma in una forma nuova – nella sala della Coerenza. Le esposizioni partono da un'impostazione già nettamente diversa. Ciò appare nettamente, per il contrasto con le composte soluzioni di arredamento coeve, fin nelle esposizioni del 1934 e 1935 (mostra Aeronautica; mostra dello Sport; mostra del Mare a Trieste). Il tema della mostra si presta a dar sfogo ad una componente della ricerca del gruppo che abbiamo già rilevato: si tratta infatti di soluzioni squisitamente narrative, come appare in particolare alla mostra Aeronautica del 1934, dove viene fatto di confrontare alla astratta sala di Nizzoli e Persico le sezioni ordinate dei BBPR, piene di grandi e piccoli oggetti, esibiti nella loro concretezza, esaltati con artifici patetici e tocchi naturalistici (gli aeroplani appesi inclinati, quasi colti in virata, le bandierine infisse nella ghiaia della sala dei GUF alla mostra dello Sport, la voliera con gli uccelli impagliati nella sala del Volo a vela ecc.). È molto chiara, in queste occasioni, la particolare versione pragmatica del razionalismo dei BBPR, contrapposta alla «posizione» dei Pagano, dei Terragni, dei Figini e Pollini, che non poche volte, consapevolmente o no, forzatamente o no, erano andati deviando su posizioni «classiceggianti».

I BBPR alternano in queste esposizioni una gamma piuttosto ampia di toni. La narrativa si esprime in toni dimessi, come nella mostra dello Sport, e in quelli più esagitati che culminano nella sala dei Primi voli, ma vi è costante la rinuncia a plasmare e trasformare completamente lo spazio (come

avveniva invece nella sala citata di Nizzoli e Persico, ma anche in soluzioni di Albini, di Figini e Pollini, di Terragni ecc.). Con la eccezione della mostra del Mare, e fino alla sala della Coerenza, vediamo un impegno scenografico tipicamente episodico, centripeto. L'ambiente nel suo complesso viene accettato così come è dato, con le sue dimensioni, le sue forme, i suoi colori, perfino le sue luci. L'intervento è ridotto ad un commento, talvolta ostentatamente fatuo, come la ringhiera «viennese» della sala dei Primi voli.

Nel 1936, col padiglione Bozzi e Crippa¹²⁾ e la sala alla VI Triennale¹³⁾, compaiono alcuni motivi nuovi. Non tanto, all'interno del padiglione, l'impiego del reticolo tridimensionale di supporto (anticipato timidamente sul piano, e con caratteristica irregolarità, alla mostra del Mare); quanto, da un lato, l'invenzione del muro ondulato che schermo il vecchio padiglione, e dall'altro la ricerca, alla Triennale, di una più intensa drammaticità, con tratti ossessivi, per la ripetizione regolare e scandita delle bianche sagome di Melotti. Emerge cioè una più diretta volontà di colpire l'attenzione, una ricerca di eccezionalità che non è senza rapporti con le invenzioni architettoniche di Pila, di Opicina, di Gornate e, l'anno successivo, del monumento per piazzale Fiume e del palazzo per l'Eur¹⁴⁾. Se per il muro del padiglione Bozzi e Crippa che, con le sue bucatie circolari, nasconde e rivela nello stesso tempo la vecchia costruzione retrostante, si può pensare ai setti della Villa Morpurgo [Trieste 1933], è però più diretto il riferimento alle arti figurative. [...]

Il muro sforato del padiglione Bozzi e Crippa, più quindi che essere riferito a qualche soluzione pubblicitaria analoga (per esempio al contemporaneo padiglione di [László] Moholy-Nagy all'esposizione Aeronautica di Londra [1940], o alla mostra dei Metalli non ferrosi di [Walter] Gropius e [Joost] Schmidt, del 1934, per l'effetto del buco circolare in una superficie curva), va considerato un tentativo di impiegare, per una volta senza intermediari, forme delle arti figurative: con un chiaro riferimento, qui, ad [Hans] Arp o più indirettamente a Le Corbusier pittore, mentre a Villa Olmo si può cogliere un nesso – tramite i comaschi stessi e Melotti – soprattutto con alcuni artisti del Bauhaus, da Moholy-Nagy, ad [Josef] Albers, a [Joost] Schmidt e *in primis* al ben conosciuto [Xanti] Schawinsky.

Ben presto questi riferimenti si complicheranno, e in certa misura si perderanno entro una estensione di questo orientamento che investe via via il disegno di ogni elemento degli arredi. Questa tendenza si concluderà con aspetti quasi iperbolici di complicazione e di macchinosità, contrastata per qualche anno da orientamenti di segno opposto. [...]

È la stessa tensione fra rigore razionalista e tendenze eversive che, più o meno negli stessi anni, abbiamo segnalato per i progetti a scala edilizia, e le cui soluzioni più dialettiche sono, nel settore di cui ora ci occupiamo, la sezione della

Scenografia cinematografica alla mostra di Villa Olmo e il padiglione Navigante alla Esposizione Internazionale di Parigi [1937] (dove senz'altro i BBPR, e in particolare Rogers che soggiornerà per un mese a Parigi, resteranno impressionati dalla «tenda» di Le Corbusier, la cui eco si ritroverà anche molto più tardi nel padiglione di Stupinigi, del 1953). In entrambi questi casi un impianto preciso e ordinato si complica: con invenzioni consapevolmente «gratuite» (la ridda di alti pennoni e sartie di Parigi, sottolineata dall'immissione «a caso» delle plastiche di Fontana), con un sovrapposto e antitetico disordine (la sistemazione interna di Parigi), con espedienti apertamente scenografici e suggestivi (gli ipnotici giochi di luci, proiezioni ed ombre sulle inquietanti forme astratte di Como). [...]

A proposito di questa costante dei BBPR che è la «macchinosità», Giorgio Piccinato ha notato come «l'invenzione di un congegno architettonico-spaziale sia stata sempre in fondo oggetto del loro interesse», e ha indicato con precisione un procedimento che incontreremo ancora: «il dettaglio stesso tende, in tal modo a surrogare l'architettura». Che il dettaglio surroghi l'architettura non avviene solo nella forma della macchinosità, che è d'altronde una tendenza avvertibile anche in altri architetti negli stessi anni (si veda per esempio la libreria a ripiani di cristallo appesi di Albini, del 1944)¹⁵⁾. Altri motivi fanno capolino: quello paradossale, quasi prampoliniano, della «lingua» che serpeggia fra pavimento e soffitto nello schizzo di Rogers per il negozio Crippa; ma soprattutto l'accentuazione della vocazione narrativa che sfiora toni longanesiani nella sala del Verde nella città alla VII Triennale (1940), dove, entro un'atmosfera intensamente evocativa, si indulge al realismo sentimentale degli spezzoni di lampione e delle panchine, che commentano tabelle e diagrammi. Non è un caso che questo regresso coincida con la VII Triennale, la Triennale di [Marcello] Piacentini, nella quale i razionalisti «limitati a una presenza marginale, ordinarono le sezioni e le sale che potevano essere più utili ed efficaci per la loro polemica». Qui i BBPR tornano alla fonte delle loro concezioni espositive, si riallacciano alle mostre dello Sport e dell'Aeronautica, commentando le quali avevano scritto nel 1935: «...la mostra della Rivoluzione fascista ha impostato chiaramente il principio del compito politico-sociale delle esposizioni, immergendo ogni oggetto in un'atmosfera poetica»; atmosfera che è necessaria a persuadere e a comunicare: «Poesia, ecco il mezzo che ognuno respira, artista, tecnico, pubblico»¹⁶⁾.

[Sigfried] Giedion, commentando le esposizioni ordinate da [Walter] Gropius, ha rilevato come, con l'eccezione di due episodi soltanto, tutte abbiano per tema la residenza, debbano essere considerate quali manifesti di un nuovo modo di vita; cioè come tutte facciano parte di un discorso coerente e compatto che Gropius portava avanti ad ogni occasione. Po-

che cose come le parole appena citate dei BBPR, omaggio ad una funzione persuasiva non meglio specificata, potrebbero essere in contrasto con lo spirito delle esposizioni di Gropius. E infatti più tardi e in una diversa occasione Rogers stesso vide chiaramente questa differenza identificabile appunto in un'ennesima contrapposizione fra Gropius e Le Corbusier.

Il contrasto rilevato non riguardava certo solo i BBPR, ma tutta la cultura architettonica italiana, per la quale si potrebbe dire, a proposito di mostre, quasi il contrario di quello che vale per Gropius: cioè che si celebrò ogni cosa, dalla rivoluzione fascista a Icaro, dal più leggero dell'aria all'anticaoreficeria, e solo occasionalmente (anche se preferenzialmente) si illustrò e sperimentò la funzione dell'architettura moderna. E poche cose come questo contrasto illustrano più efficacemente, in sintesi, il dislivello fra il Razionalismo italiano e le più mature e fondate formulazioni del Movimento moderno in Europa.

[Ezio Bonfanti, Arredamenti ed esposizioni, in Ezio Bonfanti, Marco Porta, Città, museo e architettura. Il Gruppo BBPR nella cultura architettonica italiana 1932-1970, Hoepli, Milano 1973, pp. 65-70]

si esplica nel coinvolgimento di artisti all'interno di opere di architettura. Per una panoramica a tal proposito, si vedano E. Crispolti, a cura di, *La sintesi delle arti*, Laterza, Roma-Bari 1979; L. Piccioni, *Sintesi delle arti. Il progetto moderno fra arte e architettura*, Quodlibet, Macerata 2019; E. Boeri, R. Dulio, a cura di, *Dopo la sintesi delle arti. Dialoghi e rapporti tra artisti e architetti nel Novecento*, numero monografico di «Studi e ricerche di storia dell'architettura», vol. 8, 2020.

7. Si veda ancora una volta la celeberrima Sala delle Medaglie d'Oro alla Mostra dell'Aeronautica Italiana del 1934.

8. Il passo si riferisce al Concorso di secondo grado per il Palazzo del Littorio a Roma, del 1937, progetto mai realizzato, ideato da Giuseppe Terragni con il gruppo composto da Antonio Carminati, Pietro Lingeri, Ernesto Saliva, Luigi Vietti, e con la collaborazione dei pittori Marcello Nizzoli e Mario Sironi

9. Giovanni Giandante o Giandante X, pseudonimo di Dante Pescò (1899-1984), pittore, scultore e architetto.

10. All'interno della Mostra del Teatro Italiano di Villa Olmo, tenutasi nel 1937.

11. Il saggio è infatti una lunga analisi delle opere allestitive ed espositive dei BBPR, che Bonfanti, da qui in poi, esamina nel dettaglio, in relazione alla più ampia cultura architettonica e artistica, sia italiana che internazionale.

15. Con tutta probabilità, si tratta della cosiddetta libreria «Veliero», realizzata da Albini in un unico esemplare espressamente per la sua casa, che però è del 1938.

16. Questo è il passaggio fondamentale di un testo che – come viene specificato negli ultimi capoversi – dopo aver esaminato l'evoluzione dell'approccio dello studio milanese al tema – da un'iniziale «staticità» a una ricercata «macchinosità» – arriva a farne lo specchio di una più ampia concezione nazionale nell'interpretazione di un'idea di razionalismo che, tanto quanto è distante da quella del Movimento Moderno, è anche perfettamente adatta a descrivere il carattere distintivo di un approccio italiano al progetto – poetico e persuasivo – sia esso di arredamento, di allestimento o di architettura.

[JL]

Germano Celant

Una macchina visuale 1982

Nell’arco di un decennio, l’arte e l’architettura si sono trasformate da produttrici di illusioni a ricettacoli di illusione¹. Alla messa in cantiere di argomenti di contemplazione e di rappresentazione, hanno preferito il piacere di essere ammirate ed effigiate. Il ruolo si è invertito, invece di far vedere e percepire spazi ed immagini, per risultare quindi strumenti di mediazione verso il reale, l’arte e l’architettura si lasciano «vedere». Concentrano sulla propria apparenza e superficialità ogni sguardo e si traducono in spettacolo di un’esistenza culturale, la cui realtà si dispiega non tanto nel procedere concreto, quanto nel «teatrale», così da rendersi identiche a fondali e facciate¹.

Non lavorando più sul rilevamento degli inganni visuali e ambientali, sono diventate opere di inganno, dove l’irreale e il rappresentato stanno al posto del modo di essere sostanziale. E poiché la scelta tende all’inattività, si potrebbe affermare che l’arte e l’architettura stanno proponendosi come «ready-made»: operazioni linguistiche «già fatte», la cui unica giustificazione di esistere sta nella semplice presenza più che nella complessa decostruzione e discussione dei propri linguaggi. Il processo in corso è quindi di autosuggestione: ci si riavvolge in se stessi con la giustificazione di un’analisi del passato e del flusso storico. Al contrario, la situazione è quella di dichiararsi «esterni» al proprio fare, eroi assoluti di un procedere che – come tutti i comportamenti narcisistici – muore di illusione e si glorifica nell’illusione di specchiarsi, almeno nell’Idea. Ma tutti sappiamo che il pensiero non può salvarsi altro che nella pratica e siccome l’unica rimasta, in questa condizione storica, è quella dell’esaltazione di ciò che non esiste, il sistema dell’arte e dell’architettura ha inventato la fuga nel territorio ideale, dove i linguaggi vivono una condizione illusoria, basata sulle folgorazioni e le rivelazioni di una cultura a venire.

Siamo in pieno percorso cerimoniale: qui conta il trave-stimento e il potere dell’immagine, sorgenti di una figurazione futura, quasi ultraterrenaⁱⁱ. La memoria dell’idealismo, di no-

stalgica ascendenza, non è lontana, ed è qui che prende forza l’apparato effimero dello spettacolo. Questo mantiene in vita e sostiene l’idea di un’identità operativa e di una catalogazione della totalità dei processi, che sono però scomparsi. Quanto si produce è allora una successione di «vedettes» che stimolano il desiderio ma non soddisfano i bisogni. Infatti bastano solo a se stesse, poiché il piacere deriva dall’essere riconosciute, cioè dall’essere mostrate.

Attraverso la mostra, il fenomeno di apparenza si costruisce un territorio reale, prende la parola per supporre o affermare come già finita ogni emissione concreta. La superficie disegnata o dipinta, il progetto abbozzato e il modello si sostituiscono all’edificare, quasi la stesura in acquerello o in grafite o in compensato prevalesse sulla realizzazione. Questo procedere [...] è stato assunto con l’alibi della negazione creativa e improduttiva dell’architetturaⁱⁱⁱ. Ora, l’arte e l’architettura si sono sempre esaltate nella negazione, ma questa era di ordine problematico, poteva corrispondere a una crisi della funzione pubblica o personale dell’architettura, ma non era un veicolo di spettacolarizzazione e di consumismo. Il proliferare del «mo-strismo» da parte delle istituzioni pubbliche tende infatti ad affermare l’apparenza del fare, pertanto la negazione dell’agire artistico ed architettonico si rivela favorevole a una pratica che vive sulla «manifestazione», su un processo che non ha alcun fine o scopo, altro che se stesso². L’attuale economia della cultura vive su questo sistema, dove il principale prodotto è rappresentato dal mostrare e dal mostrarsi. Con la prevalenza della mostra sull’attività, l’arte e l’architettura si stanno formulando secondo le richieste spettacolari, spesso tematiche, dei musei e delle gallerie, degli editori e delle riviste, delle Biennali e delle Triennali. La pratica lascia il posto ad una costruzione di immagini e di progetti, la cui ragione d’essere è di provare l’esistenza dell’arte e dell’architettura, come pensieri che hanno perso però la loro funzione agente.

Germano Celant, 1982, "Una macchina visuale", olio su tela, 150x150 cm, collezione privata.

 The Language of Post-Modern Architecture di Charles Jencks (Rizzoli, New York 1977) e di Dopo l'architettura moderna di Portoghesi (Laterza, Roma-Bari 1980). Si spiega così un incipit che, per affrontare il tema delle mostre d'arte, sembra quasi una divagazione polemica, ma che serve invece a inserire l'interpretazione critica dell'autore nel dovuto contesto culturale. 2. Questo passaggio sul «mostrismo» – ossia sulla tendenza a trasformare l'arte e l'architettura in un puro spettacolo fatto solo per essere ammirato nella sua superficie scenica -, fortunatissimo termine qui introdotto per la prima volta da Celant, oltre a essere di notevole attualità, richiama molto da vicino quanto scritto da Eugenio Gentili Tedeschi a proposito di «esposizioni delle esposizioni» e di «esposizioni per le esposizioni», per descrivere la realtà di quasi quarant'anni prima (cfr. *Organicità e decorativismo nell'allestimento delle mostre*, in «Metron», n. 10, 1946, pp. 60-64) [in estratto in questo volume]. Qui, però, Celant non si limita a denunciare la deriva di una tendenza esclusivamente estetica, ma decostruisce in poche righe un sistema istituzionale in cui la promozione culturale è diventata un vero e proprio circuito economico autoreferenziale.

Gli apparati pubblici fanno vedere che i linguaggi esistono, ma li spingono sempre più ad esprimersi in forma di comunicazione scritta e disegnata, dipinta e modellata. Così che si vedano, ma non manifestino alcun effetto, se non quello di essere mostrati. La loro occupazione è quindi di esistere quali beni culturali da consumarsi in superficie: su muro, su pagina e su schermo.

L’azione si accompagna altresì ad un divismo culturale, che vede nella cerimonia espositiva il valore sociale, dove tutto è sospeso in attesa dell’acclamazione. Ne consegue una ricerca di perfezionamento del trucco e del maquillage, in cui la maschera domina sul vissuto^{iv}. È il principio della facciata, dove l’articolazione strutturale si trova rimpiazzata da un’immagine che esiste al di sopra e nel contempo si fa conoscere come unica realtà. Questo sviluppo, che sottomette l’attore al fondale, trasferisce tutto il valore della ricerca al metodo della sua spettacolarizzazione. Se la formulazione delle intenzioni si fa essenziale, la vera forza diventa la tecnica espositiva. Ora, se il contenuto sta nella forma dell’esposizione e la dimostrazione è affidata alla maniera con cui si mostra, il pretendente all’originalità diventa la macchina visuale dell’allestimento.

Calcolato come «servizio», con e su cui costruire una serie di paradigmi che impostino la lettura dell’opera, l’allestimento con le diverse filosofie del mostrare è assunto a «testo», luogo linguistico in cui l’arte e l’architettura occupano un ruolo reale nella vita sociale. Evidentemente le condizioni della creazione allestitiva non sono affatto identiche né all’arte né all’architettura, vivono di entrambe poiché il metodo espositivo deve, mediante l’organizzazione degli spazi e la composizione dei materiali visuali, fornire uno spettacolo «plastico». Tuttavia l’articolazione dell’allestimento, elemento motore della messa in mostra, si differenzia, così da rappresentare in sé una forma d’opera moderna, in cui il testo – spaziale e visivo – ha una parte importante. Se ciò è vero, sembra giunto il momento di prenderlo in considerazione sia dal punto di vista scientifico che storico. L’interesse per la sua applicazione non spinge però ad imporlo quale unica definizione, quanto a riconoscerlo come terreno di comunicazione e a precisarlo sotto forma di «disciplina del mostrare»³.

Che cos’è l’allestimento nel corso della storia? Nell’Ottocento è l’evocazione di un luogo o di un ambiente, preferibilmente di stampo borghese o museale, fatto con mezzi pittorici e volumetrici tradizionali. Dai Salons parigini alle Expo Universali, dal 1863 al 1902, via Vienna e Bruxelles, fino alle Biennali di Venezia e all’Esposizione di Torino, l’allestimento è decisamente un procedere ornamentale ed illustrativo⁴; indica un percorso o una situazione particolare [...] ma rimane sempre ancorato alla tradizione della pinacoteca classica o del deposito d’antiquariato. [...]

La concezione espositiva che attraversava le sale dei musei quanto delle mostre nell’Ottocento [...] era tipicamente

«quantitativa». I quadri e le sculture si accumulavano indiscriminatamente sulle pareti e sui supporti a pavimento, gli uni accanto agli altri, senza intervallo tra cornice e cornice⁴. I limiti o i confini si toccavano e la sala sembrava tappezzata da un muro pittorico. L’assenza di pausa tra i singoli artefatti sembrava indicare l’interesse a potenziare un elemento con l’altro al fine di creare un’unità organica ideale, quella dell’universo artistico.

È chiaro che l’intento era quello di dare priorità al linguaggio, più che al singolo fraseggio, tuttavia una certa articolazione doveva porsi. In ogni caso il codice dell’allestimento non era palese, il visitatore era quindi portato a percepire il tutto, piuttosto che a interpretarlo⁵. In fin dei conti, il metodo quantitativo si rifiutava di selezionare la rappresentazione o di suggerire una selezione. Questa era data dal processo di accumulo, per cui la galleria era vista come uno spazio inondato, da pavimento a soffitto, da opere. Forse, con l’avvento delle prime esposizioni universali, e specialmente con i padiglioni particolari di [Gustave] Courbet e di [Édouard] Manet, all’Expo del 1867, il metodo espositivo si affina. Dovendo porre l’accento sulla singolarità, la messa in mostra si indirizza ad un’esposizione «articolata», e quindi lineare, delle opere. Con il comune denominatore dell’unico autore, come prima del «gruppo» dei rifiutati o degli impressionisti, si istituisce un rapporto connettivo tra i vari artefatti; la firma o la tipicità di produzione diventano «costanti» che rendono omogenea la raccolta. Essa appare quale insieme, definito e incorniciato.

Gli accostamenti assumono la funzione di descrivere una sequenza o un periodo o una caratteristica dell’iter operativo dell’artista. Lo spazio tra quadro e quadro, seppur sempre segnato dal limite primario della cornice, inizia ad assumere un significato di carattere analogico, storico-cronologico, tematico e ambientale. [...]

L’intervallo parietale o spaziale tra artefatto e artefatto (il «territorio» del singolo quadro), istituisce automaticamente una connessione linguistica, nel senso che la sua regolarità o la sua progettazione mettono in rapporto i termini visuali e volumetrici della mostra. La sua scansione estende le connessioni e crea una fraseologia espositiva, dove gli oggetti possono procedere per somiglianza quanto per contrario. [...]

Su questo intervallo che nel tempo ha divorato la cornice, il muro, l’ambiente e l’architettura, si è costituito l’universo del discorso allestitivo⁶.

L’idea di una totalità non indifferenziata, ma ordinata secondo un percorso, che va dal discorso personale al tracciato storico-teorico, fonda una metodologia del mostrare, per cui le funzioni del dove e del come allestire giungono a identificarsi con costanti specifiche, non generalizzate. [...]

Tuttavia, sino ai primi del Novecento, il massimo grado di associazione e di distinzione degli insiemi, formati da quadri e oggetti, si caratterizza secondo le contrapposizioni semplici della tradizione e del moderno, degli accademici e dei rifiutati

Il brano qui riportato è un estratto dell'articolo di Germano Celant Una macchina visuale. L'allestimento d'arte e i suoi archetipi moderni, pubblicato sul numero monografico di "Rassegna" dedicato agli allestimenti (n. 10, 1982) e contemporaneamente inserito, in versione inglese, nel catalogo della VII mostra Documenta di Kassel, dello stesso anno. Testo diventato celebre per la definizione di «mostrismo», con cui Celant critica le tendenze contemporanee nel campo, l'articolo è in realtà un notevolissimo tentativo di individuare uno specifico statuto disciplinare relativo al «mostrare», basato più su un'interpretazione linguistica e spaziale dell'allestimento che sulla sua natura figurativa.

^[1] Essendo l’articolo del 1982, Celant descrive un decennio particolarmente delicato per la cultura architettonica, che passa in brevissimo tempo da un periodo di riflessione strutturalista sul proprio fare – di natura marcatamente etica – a una fase sostanzialmente opposta di «disimpegno» che, pur essendo anch’essa basata su un’idea di architettura come linguaggio, arriva a risultati completamente diversi. Basti pensare, per esempio, ai progetti presentati alla prima Biennale di Architettura di Venezia del 1980, diretta da Paolo Portoghesi, o alla pubblicazione in sequenza di Learning from Las Vegas di Robert Venturi, Denise Scott Brown e Steven Izenour (The MIT Press, Cambridge MA 1972), di

^[2] Si veda qui quanto scrive Franco Albini a proposito dello spazio fra le opere e del ruolo della cornice in Le funzioni e l'architettura del museo («La Biennale di Venezia», n. 31, 1958, pp. 25-31) [in estratto in questo volume in versione estesa].

^[3] Si pensi, per esempio, alla notissima critica di Paul Valéry nei confronti di questo tipo di allestimento, contenuta in Le problème des musées (pubblicato originariamente in «Le Gaulois», 4 aprile 1923), in Œuvres, tomo II, Pièces sur l'art, Gallimard, Paris 1960, pp. 1290-1293.

^[4] Questa frase costituisce il principio metodologico con cui Celant prova a costruire questa storia essenziale, guardando all’allestimento non come dispositivo di complemento o di supporto dell’opera, ma come spazio fisico e interpretativo che si stabilisce fra una e l’altra, e che, tra l’altro, gli permette di superare quella superficiale concezione esclusivamente figurativa che lui critica in apertura. Sui precedenti in questo senso, si veda in particolare F. Poli, Ambienti, l’arte verso lo spazio, Mazzotta, Milano 1977.

per poi passare ai raggruppamenti di tendenza [...]. I risultati espositivi non sono ancora analitici, gli insiemi si formano per simpatia linguistica. [...]

Le soluzioni espositive rimangono invece abbastanza tradizionali: il territorio murario, sempre ricoperto da drappeggi o realizzato in materiali mobili, era definito dall'asse ottico che delimitava la percezione delle opere con le decorazioni che, per un metro circa, salivano dal pavimento e scendevano dal soffitto. [...]

La situazione non cambia man mano che si sviluppano le avanguardie storiche, anche se il «nuovo spirito» dell'arte cerca di trasporsi negli enunciati espositivi. Nel 1905, al Salon d'Automne di Parigi, i Fauves compiono un salto «tematico»⁷. Oltre a presentarsi come gruppo, tendono a spettacolarizzare una costante operativa: l'ingrediente principale è il materiale cromatico. Il tentativo è di polarizzare al massimo l'attenzione del pubblico per indirizzarlo verso un fuoco specifico. Per distinguersi e rendere visibile la loro diversità, i Fauves oltre a mettersi in mostra come ricercatori, enfatizzano un «motivo», vale a dire rappresentano una «scena» dell'arte.

Considerate le loro intenzioni, si può dedurre che l'allestimento fosse considerato un semplice accessorio, una sorta di sfondo che doveva scomparire nella coscienza e nel campo di percezione del visitatore. [...]

Il significato di partenza dell'Armory Show, nel 1913, è opposto⁸.

Qui è il dispositivo a dover emergere, poiché la manifestazione tende a partecipare il pubblico americano della rivelazione «moderna». Pertanto la gigantesca sala d'armi newyorkese non può assoggettarsi alle piccole motivazioni artistiche. L'allestimento è quindi destinato a dominare. E poiché il vero soggetto della mostra sta al di là della semplice presentazione degli artisti (fossero pure [Pablo] Picasso e [Henri] Matisse, [Paul] Cezanne e [Paul] Gauguin, [Odilon] Redon e [Vasilij] Kandinskij), quanto nell'allargamento culturale ed educativo di un pubblico, tale attitudine a dilatare gli spazi mentali si riflette nella struttura ambientale. [...] Ma questa estensione ambientale non sembra sufficiente. Tutte le opere fluttuano su grandi superfici, a parete e a pavimento. Si dispongono cioè come vette d'iceberg e forzano l'orizzonte visuale dell'Armory. [...] Inoltre, l'evidenziazione dell'opera, che viene tolta dalla massa di artefatti prodotti in studio, definisce una zona di selezione, critica o economica, linguistica o tematica, che sottrae l'opera al suo contesto storico e produttivo, così da collocarla in un limbo astratto. L'infinita superficie bianca della galleria ideale non è lontana.

Ma prima di passare alla pagina potenzialmente acromatica, l'attore del muro rimane ancora la «decorazione», esplicita nei motivi visuali e nelle superfici materiche delle tele, dei velluti e dei parati. Prima di essere strappati e azzerati, questi segni sono «partecipati» al fine di comprenderli nella ricerca artistica. La loro sensibilizzazione avviene mediante l'irradia-

zione dei colori e delle linee, dai quadri alle pareti. Secondo i disegni futuristici di [Giacomo] Balla – «il progetto di arredamento futurista» (1918) e la Festa futurista in Casa Depero (1923) – la superficie muraria è in sintesi con la superficie pittorica. Vale a dire che le pareti non incorniciano più il dipinto, ma sono «dipinti». Tutto lo spazio è quindi percorso da un cromatismo che attivizza ogni dettaglio dell'architettura interna. [...]

L'allestimento è quindi speculare, l'ambiente è il riflesso dell'arte e viceversa. [...] La continuità interattiva crea solo campi estetici dove gli elementi coabitano e interagiscono. Qualsiasi accumulo equivale all'altro, quello che importa sono le relazioni.

Nel 1921, alla Gallerie Sturm di Berlino, Ivan Puni accumula opere in maniera imprevedibile. Invece di allinearle sull'asse ottico, [...] le disperde per tutte le superfici della galleria a soffitto, a porta, a finestra, a pavimento e a parete. Rifiutando la disciplina allestitiva, ricopre ogni elemento architettonico con lettere, disegni, figure, numeri, dipinti e forme geometriche. Il risultato è una costellazione visuale, in cui coesistono le aree verbali, visive e ambientali.

L'impatto è polifunzionale, Puni introduce una diversa considerazione delle relazioni spaziali tra oggetto e superficie muraria. Sottolinea i valori posizionali del lavoro d'arte: la funzione della distanza e della vicinanza percettiva, il ruolo attivante della struttura muraria, la possibile alterazione dei suoi valori ottici e la capacità dell'artista, come del visitatore, di comprendere le relazioni dimensionali e ambientali dei segni artistici, compresi tra cornice e tela. [...]

Essendo radicale, il trapasso dall'opera d'arte all'ambiente, nell'ambito dell'arte russa tende a escludere ogni posizione precostituita e ristretta, pertanto ogni artista si spinge al di là delle coordinate tradizionali e tenta un ampliamento comunicativo, a cui non sembrano estranee le tecniche di informazione pubblica, atte a raggiungere un gran numero di persone.

[...] A Berlino, in occasione della Grande Esposizione del 1923, [El] Lisitskij e Kandinskij non si presentano con merci artistiche, quali quadri e sculture, disponibili a entrare nel mercato occidentale, ma tentano di offrire esempi ambientali che introducano un «concreto monismo di percezione del mondo e di prassi» ([Boris] Arvatov). «In quell'anticaglia che è il padiglione delle mostre al Lehrter Bahnhof, ospite della Expo», [...] El Lisitskij sembra rendersi conto che la prassi di esporre oggetti è significativa perché ha un significato totale che non può essere frantumato, ma considerato come un tutto «fatto di 6 superfici (pavimento, 4 pareti, soffitto) che devono ricevere una forma»^{vi}. [...]

Il risultato è l'Ambiente dei Proun del 1923, che porta a estreme conseguenze la coincidenza tra le macchine visuali dell'arte e dell'allestimento. [...]

L'ambiente dei Proun riflette proprio sull'oggetto ultimo dell'allestimento artistico. Controlla livello dietro livello, risale tutta la fenomenologia dello spazio e fa sì che il progetto abbia

il sopravvento sulla materia architettonica, così da sottoporla al processo contemplativo e creativo. È quindi la prova di una conquista, sulla cui estensione si modificherà la storia delle macchine per mostrare. [...]

Nell'istituire una corrispondenza diretta tra i sistemi linguistici dell'arte e dell'architettura, questo ambiente totale si distingue dai precedenti per la sua indipendenza da ogni ragione arredata e oggettuale, tanto da poter essere considerato il primo esempio di arte ambientale pura o di allestimento artistico. Non meraviglia quindi che Lisitskij dal lavoro pionieristico di Berlino passi, nel 1926, ad un ambiente per mostre d'Arte di Dresda⁹ [...].

[Qui] la svalorizzazione dell'ancoraggio parietale, caratteristico di tutta l'architettura moderna, libera l'allestimento degli artefatti da vincoli statici. Subentra una concezione spaziale nuova, basata su forme e su collocazioni sciolte da impedimenti. La caduta del recinto murario apre infatti un abisso di argomentazioni espositive: i quadri, le sculture, iniziano a muoversi nel vuoto. Escono dalla rappresentazione bidimensionale dell'anteriore/posteriore, verticale/orizzontale e si avviano a ruotare nello spazio.

L'unilateralità del vedere e del mostrare l'artefatto non poggia più sulla frontalità parietale, ma trova argomenti in una «percezione sferica». L'opera esposta viene messa in evidenza da tutti i lati. Quest'adattarsi dell'oggetto ad una visione dinamico-temporale si costruisce di fatto a partire dalle esperienze cubiste, continua con le forme appese e rotanti dei costruttivisti, ma trova la sua completa teorizzazione e progettazione solo a partire dal Bauhaus, che arriva a definirne il carattere globale e razionale della «figurazione funzionale» del prodotto. I suoi criteri di analisi danno corso ad allestimenti, il cui grado di astrazione respinge ogni referenza al contesto architettonico ed evidenzia le proposizioni in mostra. [...]

Le conseguenze di un allestire «astratto» dal contesto architettonico rende esplicito il significato autonomo del muro. Quindi se Balla, Puni e Lisitskij avevano cercato di piegare le superfici parietali all'arte, l'atteggiamento complementare sarà quello di dichiararle in tutto incompatibili all'uso artistico, per esaltarlo nella sua esteticità. [...]

Questa precisa consapevolezza della funzionalità «artistica» della parete è rilevante ai fini di una storia dell'allestimento. L'assioma purista è, a partire dagli anni Venti, la matrice dell'immagine archetipa della sala espositiva, moderna e contemporanea.

La circostanza ambientale in cui mostrare l'arte oggi non può essere altro che «l'ideale cubo bianco»¹⁰. Quell'insieme di pareti nude, il cui splendore e la cui memoria prevalgono su qualsiasi corpus artistico, ma quietano le perturbazioni extrartistiche. La galleria «ideale» crea infatti un contenitore asettico, pieno di bambagia ottica, in cui il visitatore/collezionista può percepire l'arte come materia incontaminata e vergine, disposta quindi ai suoi desideri. [...]

Tra i pochi a reagire al riduttivismo e al minimalismo delle macchine allestitive «astratte» furono i surrealisti. Per loro lo stato della contemplazione era percorso da turbe e ossessioni, incubi e visioni. Non poteva quindi rapportarsi ad una condizione afisica e asensoriale, quanto comprendere l'assordante rumore dell'eros e della tattilità, del viscerale e dell'organico. Più che una passeggiata nel vuoto, una loro mostra risultava un viaggio nelle viscere dell'inconscio. [...] Si giustifica quindi la loro ostilità all'ibernazione parietale, poiché questa gelava l'occhio e la partecipazione. Al riquadro pulito e delimitato di un quadrato su pagina bianca, i surrealisti preferivano la violenza della macchia e dello strappo, e al suo bagliore contraponevano le tenebre. [...]

In questo tipo di allestimento, l'arte occupa tutti gli intervalli e gli artefatti si intrecciano insieme. Anche il visitatore non è lasciato a riposo, gli interni gli inibiscono la passività: scende e sale, tocca e reagisce. La mostra esclude l'appiattimento e richiede partecipazione. Ogni piega espositiva nasconde una «minaccia» ottica, per cui lo spreco e il riposo del corpo attento non sono permessi. [...]

Le stesse componenti drammatiche e scenografiche ricorrono nella galleria Art of This Century di Peggy Guggenheim, in New York, disegnata da [Frederick] Kiesler nel 1942. [...] I mille allestimenti in uno di Kiesler segnano un'ulteriore tappa della convergenza tra arte ed architettura, i cui rapporti, a partire dagli anni Cinquanta, si incanaleranno sui binari della disfunzione e della funzione. Nel primo caso, la pluralità dell'espressività spaziale e strutturale tenderà a rendere indiscernibili i termini tra arte ed architettura. L'eterogeneità dei materiali, delle forme, dei colori, delle superfici, dei linguaggi visivi, si ritroverà all'interno di entrambe, nella tradizione che va da Lisitskij a Kiesler, per un accordo che confonda le reciproche posizioni. Una situazione di attraversamento, in cui gli allestimenti simulano una azione equivoca, perché interscambiabile con l'arte. Si travestono e si mettono in mostra. Fine della parentesi. Oppure, nell'altro caso, funzionano da parentesi¹¹. Si propongono quali architetture impalpabili ed invisibili. Si smaterializzano e cercano, con le loro pareti nude, di non interferire con il feticcio esposto. Sono quindi schermi di protezione, la cui funzionalità, da Gropius a Kandinskij, è basata sull'assenza. È un oscillare tra differenza e indifferenza.

^[1] La presenza del passato, (a cura di P. Portoghesi), Biennale di Venezia, 1980.

^[2] J. Baudrillard, La précession des simulacres, in «Traverses», Paris 1978.

^[3] G. Celant, Architettura radicale, in New Italian Landscape, Museum of Modern Art, New York, 1972.

^[4] La presenza del passato... cit.

^[5] Ottant'anni di allestimenti alla Biennale, a cura di G. Romanelli, Biennale di Venezia, 1977.

^[6] E. Lisitskij, Ambiente dei Proun, da «G 1», Berlino, luglio 1923 (trad. it. da El Lisitskij, Editori Riuniti, Roma, 1967, pag. 354).

^[7] Germano Celant, Una macchina visuale. L'allestimento d'arte e i suoi archetipi moderni, in «Rassegna», n. 10, 1982, pp. 6-11]

^[8] Il passo si riferisce alla Room for Constructivist Art progettata da El Lissitzky per l'Internationale Kunstausstellung di Dresda nel 1926.

^[9] Il termine, all'epoca di questo articolo, è già stato reso popolare da Brian O'Doherty attraverso il suo notissimo saggio Inside the White Cube. The Ideology of the Gallery Space, apparso originariamente su «Artforum» nel 1976 e poi ripubblicato come opera monografica dalla University of California Press (Berkeley-Los Angeles 1986).

^[10] Da notare ancora, in quest'ultima metafora che Celant usa per descrivere le due tendenze predominanti, l'insistenza sul concetto di «intervallo», di «parentesi», con cui l'autore prova a trasportare sul piano spaziale un discorso interpretativo troppo spesso relegato su quello esclusivamente figurativo.

^[11]

Francesco Dal Co

Mostrare, allestire, esporre

1988

Concludendo il brevissimo saggio *Zum Thema. Ausstellungen*, pubblicato nel 1928 su «Die Form», [Ludwig] Mies van der Rohe sostiene che compito delle «esposizioni del futuro» sarà quello di «intensificare la nostra vita»¹. Non è possibile analizzare con agio in questa sede una simile affermazione. In maniera succinta sino all'ovvietà, Mies, infatti, riassume così temi e problemi enunciati nel corso del dibattito che attraversa la cultura architettonica tedesca sin dalla seconda metà dell'Ottocento, giunti poi a maturazione in seno al Werkbund, al cui organo di stampa Mies affida quella scarna riflessione, allorché si appresta a realizzare per l'esposizione di Barcellona uno dei suoi più conturbanti capolavori². Ma ciò detto, in che senso le parole dell'architetto tedesco possono introdurre [...] una sorta di «storia del mostrare» [...]?

A ben vedere, l'«intensificazione della vita» si identifica in generale con l'esperienza che ogni esposizione mira a realizzare, cogliendo indirettamente la componente dinamica. L'esperienza che si può compiere nella forma-esposizione, infatti, tende a riflettere i caratteri della ritualità moderna che il convenire di «cose» e pubblico in uno spazio progettato per mostrare presuppone e stimola. Il coinvolgimento del progetto architettonico in tali pratiche ha origini relativamente recenti. Senza con ciò voler enunciare alcuna precisa presa di posizione storiografica, si può sostenere che la particolare modalità progettuale ora in questione, giunge ad esplicitarsi in concomitanza delle prime esposizioni universali ottocentesche, per poi godere di particolari fortune nei primi anni del Novecento³. Templi dedicati al culto delle merci, le esposizioni del XIX secolo sono luoghi di raccolta, ove si esercitano tensioni espansive e si risolvono «le energie di accrescimento» delle masse contemporanee. Questa tensione all'accrescimento fa sì che l'orizzonte di ogni esposizione moderna sia l'«universalità». Nei confronti di questa natura espansiva il progetto interviene in maniera selettiva. Anche il più celebrativo programma archi-

tettonico si pone infatti con finalità di «intensificazione», e pertanto, di selezione rispetto ai dati estensivi e quantitativi che lo spettacolo espositivo mira a celebrare. Se il progetto è una strategia di selezione funzionale, la logica espositiva si estrinseca come energia cumulativa. Il progetto, quindi, coincide con un'esperienza che tende a trasformare un movimento tassonomico-cumulativo in una selezione critico-interpretativa⁴.

Ciascuna mostra, inoltre, si configura come spazio del raccogliere, ove si compiono un'accelerazione della percezione e una intensificazione dell'osservazione. Distrazione e intensità sono i poli tra i quali si muove ogni pratica del mostrare. «Oggetti» provenienti da mondi, geografie, storie, processi diversi vengono ri-montati per essere poi esibiti; ad essi si dà così convegno in un ambiente che ospitandoli ne cancella le tracce, ne confonde la provenienza, ne annulla le specificità sotto maschere che ne interpretano i «rapporti». Esporre, quindi, è un estraniare, mentre il progetto di una mostra coincide con una alienazione prevista in vista di uno sradicato riappaesamento⁵.

Quanto viene collocato nella dinamica espositiva è privato delle proprie radici e acquista nuovi significati e dimensioni. La compresenza è componente decisiva per questo processo. Il progetto espositivo, da questo punto di vista, mima quanto usualmente accade nel funzionamento dei musei, a conferma delle analogie che si possono rilevare tra le ragioni proprie delle istituzioni museali e quelle degli ambienti espositivi genericamente intesi. Nei musei, *luoghi* privilegiati tra gli ambienti rappresentativi della modernità, vengono accolti i residui di esperienze trascorse, reperti approdati alla sopravvivenza storica. Ordinati dalle tassonomie museali, tali «documenti» vengono riappaesati dall'istituzione che ne valorizza i contenuti di memoria a prezzo della loro definitiva alienazione⁶. La compresenza opera nel museo alla medesima maniera in cui agisce all'interno di una esposizione, così come si è accennato,

eliminando qualsiasi residua «numinosità» e cancellando ogni inquietudine dall'affiorare della «contemporaneità dell'inattuale». Allorché il mostrare diviene oggetto del progetto, «tutto» si offre all'omogeneità di un tempo deresponsabilizzato, non molteplice, ordinato in risolte successioni. All'esperienza recata dall'inattuale che irrompe nella contemporaneità, vengono sostituiti surrogati che cancellano le tracce di quella stessa esperienza.

Il mostrare tende a divenire l'unica esperienza ammessa dall'esibire, a discapito del senso che «il mostrato» conserva. L'arbitrio, pertanto, è il «contenuto» indichiabile di ogni evento espositivo. Il potere di sradicamento, che il progetto moderno alimenta, trova così una particolare occasione per esercitarsi trattando lo spazio metaforico dell'esporre. Tenzialmente si potrebbe dire che al mostrare è estraneo «il prendersi cura», poiché il mostrare implica la riduzione del mostrato ad apparenza⁷. Soggettive, radicali decisioni critiche possono solo contrastare queste aporie del progetto. Allorché l'intelligenza critica del progettista si esercita *contro* l'aspirazione del progetto a compiersi come unica esperienza ammesa dal mostrare; allorquando il progettista opera «contro» il progetto in difesa del progettato, allora il mostrato può coincidere con una manifestazione di quel particolare prendersi cura racchiuso in ciascun «disegno».

Se il moderno concepisce «l'esporre» nei termini di una restituzione panottica dell'«universale», il mostrare può coincidere, in rarissimi casi proprio come Mies ha dimostrato a Barcellona, con l'approntamento di un'«apertura», di un vuoto predisposti per accogliere quanto destinato ad *adornarne* la costitutiva differenza. Così il progetto, in questo caso pratica in attesa dell'ornamento, rivela, applicandosi al tema dell'esibire, una sostanziale convergenza con l'arredare. Anche da questo punto di vista viene allora confermata l'ambigua relazione che esiste tra «mostra» e «museo». Se il museo è il tetto studiato per ospitare i relitti di un interminabile naufragio, la mostra è lo spazio ove «le cose arredano» (si prendono cura) dello spazio⁸.

La mostra è il palcoscenico ove gli oggetti vedono protrarsi la propria patologia di moribondi – ove le cose, cioè «vivono» ancora a differenza di quanto accade per i «documenti» che il museo accoglie. Tra *mostrare* e *allestire* vi è consanguineità, ma non coincidenza. Allestendo uno spazio essenzialmente lo si predispone per una attesa, destinata a venir sciolta dal mostrare. Nello scarto temporale che così si definisce, può trovare modo di realizzarsi quell'«intensificazione della vita» di cui parlava Mies van der Rohe. Se allestire è una predisposizione, è nell'atto del mostrare che la decorazione appare come arte della misura, come manifestazione della volontà che intende offrire e porgere le cose, sottolineandone l'autonomo valore. Allestire, in fondo, significa operare nel senso di «porgere», sebbene questa offerta non esaurisca «il mostrare» che trova

la propria realizzazione nel momento in cui il mostrare diviene un atto di apertura verso l'esperienza che ogni «oggetto» può possedere⁹. Per questa ragione le esposizioni e le mostre possono essere una piena espressione della sapienza progettuale quando si offrono quali luoghi di accelerazione della comunicazione, allorché realtà e apparenze, lontananza e prossimità, «quantità e qualità» per dirla ancora con Mies, si mostrano come protagonisti di continui conflitti.

Nel campo delle sistemazioni museali, degli allestimenti temporanei o effimeri di mostre, l'architettura italiana ha dato contributi decisivi. Franco Albini, Ignazio Gardella, Luciano Baldessari, i BBPR, Carlo Scarpa, Achille Castiglioni – basterebbero le opere realizzate da questi protagonisti nel secondo dopoguerra per autorizzarci a parlare di una sorta di «tradizione» specifica il cui lascito non dovrebbe andare disperso. A tal fine vi è molto è da fare nel campo della conservazione e della ricerca; moltissimo, poi, bisognerebbe fare affinché questo patrimonio trovi una adeguata valorizzazione nelle istituzioni preposte alla formazione degli architetti. L'istituzione di catetre specifiche per l'insegnamento dell'«arte del mostrare» nelle università sarebbe un atto dovuto nei confronti di una particolare cultura tanto ricca ma così esposta ai travisamenti perpetrati da numerosi e spesso sconsideratamente onorati epigoni¹⁰. Se il presente volume porterà un contributo alla più approfondita conoscenza di quella tradizione, agli sforzi tesi a valorizzarne i lasciti e alla conseguente necessità di considerare con occhi più attenti e critici quanto oggi accade in questo affascinante campo del progetto moderno, allora si potrà dire che il lavoro dedicato a questa ricerca non è stato inutile e la vastissima documentazione che qui viene presentata dimostrerà il proprio valore.

[Francesco Dal Co, Mostrare, Allestire, Esporre, in Sergio Polano, Mostrare. L'allestimento in Italia dagli anni Venti agli anni Ottanta, Lybra Immagine, Milano 1988, pp.10-17]

Il brano qui riportato è un estratto dell'introduzione di Francesco Dal Co al nottissimo volume di Sergio Polano sul Mostrare. L'allestimento in Italia dagli anni Venti agli anni Ottanta (Lybra Immagine, Milano 1988), vero caposaldo degli studi italiani in materia. Piuttosto essenziale e succinto, il testo rappresenta in realtà un contributo fondamentale per l'individuazione di uno statuto disciplinare nel campo, costruito come una sorta di glossario ragionato di alcuni termini ricorrenti, come «esporre», «mostrare» e «allestire». Di particolare interesse, poi, per il presente contesto di pubblicazione, è anche la connessione con il progetto di interni in senso lato, stabilita attraverso una declinazione originale dell'idea di «cura».

- Cfr. L. Mies van der Rohe, *Zum Thema. Ausstellungen*, in «Die Form», n. 4, vol. 3, 1928, p. 121.
- Si tratta, ovviamente, del suo Padiglione di Barcellona del 1929.
- Si veda, in questo senso, la periodizzazione ormai canonica proposta da Eugenio Gentili Tedeschi (cfr. *Organicità e decorativismo nell'allestimento delle mostre*, in «Metron», n. 10, 1946, pp. 60-64), successivamente ribadita da Germano Celant (cfr. *Una macchina visuale. L'allestimento d'arte e i suoi archetipi moderni*, in «Rassegna», n. 10, 1982, pp. 6-11) [entrambi in estratto in questo volume].

- Questa frase rappresenta una straordinaria definizione del ruolo del progetto all'interno di una più ampia strategia di messa in mostra, che, oltre a rendere conto del contributo essenziale della cultura architettonica in materia, costituisce una prima distinzione fra l'idea di «esporre» e quella di «mostrare».

5. Quanto contenuto in questo capoverso e nel seguente, invece, rappresenta una seconda forma di distinzione fra le categorie citate che, se nel primo caso corrisponde a un «estraniamento» dell'opera e a una sua collocazione secondo un'ottica esclusivamente cumulativa, nel secondo caso si configura come un'opera di «riappaesamento» all'interno non del contesto originale, ma di un ordine di un discorso di natura interpretativa con cui si stabiliscono nuovi significati e relazioni.

6. A tal proposito, si veda P. Valéry, *Le problème des musées* (pubblicato originariamente in «Le Gaulois», 4 aprile 1923), in *Œuvres*, tomo II, *Pièces sur l'art*, Gallimard, Paris 1960, pp. 1290-1293.

- Questa è un'altra notazione essenziale che, in un'ottica operativa, può anche essere assunta come base per una distinzione fra il progetto di allestimento e quello più generale di interni a cui il primo è generalmente ricondotto, in quanto, a partire dalla lezione heideggeriana in materia, ogni azione identificabile con un'idea di abitare – ovvero ciò di cui il progetto di interni si occupa – si configura come un «prendersi cura». A tal proposito, si veda C. Norberg-Schulz, *L'abitare. L'insediamento, lo spazio urbano, la casa*, Electa, Milano 1984, pp. 15-19.
- Cosa che, rispetto a quanto scritto nella nota precedente, potrebbe essere tradotta nel fatto che il museo rappresenta un progetto di architettura, mentre una mostra rappresenta un progetto di interni propriamente detto. Senza contare poi, in relazione alla malleabilità semantica del termine «cura», che mentre nel museo prevale la logica dell'ordinamento in una mostra prevale quella della «curatela».

- Di nuovo, un'altra distinzione sostanziale fra l'idea di allestire come arte del «porgere» e l'idea del mostrare come «apertura» di campo nei confronti dell'esperienza che l'opera può offrire. Sulla prima definizione, per ulteriori approfondimenti, si veda in particolare M. Borsotti, *Tutto si può narrare. Riflessioni critiche sul progetto di allestimento*, Mimesis, Milano-Udine 2017.

10. Qui torna l'idea di uno statuto disciplinare specifico, a cui già Germano Celant fa riferimento (cfr. G. Celant, *op. cit.*), da riconoscere, però, anche in sede accademica, a partire proprio dalle basi teoriche fornite dal presente saggio e dalla rassegna presente nel volume che lo ospita (S. Polano, *op. cit.*).

[LJ]

Luca Basso Peressut

Note per una ricerca sull’allestimento museale 1990

«*L’Homme dans le temps et dans le lieu. Exactement l’œuvre humaine reportée à l’époque de sa création et dans les lieux qui l’ont vu naître. L’œuvre, Le lieu, Le temps. Comment synchroniser cet exposé par une visualisation instantanée?*»¹

Luca Basso Peressut

L'itinerario babelico e interminabile dell'ideale visitatore del *Musée Mondial* di Le Corbusier che totalizza sapere e spazio architettonico-espositivo in museo «ove tutto è *uno* (l'uomo)», e dove tutto è *innumerevole* (le opere della passione umana)», ripropone metaforicamente le coordinate di una necessaria ri-collocazione unitaria della riflessione sul rapporto tra museo e allestimento nel binomio architettura ed esposizione, alla luce dei nuovi statuti dell'istituzione museale contemporanea.

Si tratta, in buona sostanza, di ritrovare i paradigmi su cui costruire, criticamente, la centralità della correlazione esposizione/architettura come fatto disciplinare nei confronti della *Babele* di linguaggi, sperimentazioni, eteronomie e utopie dell'universo espositivo contemporaneo. Un universo sempre più disarticolato in sezioni e sottosezioni specialistiche e tecnico-professionali il cui «design» frantuma in rivoli e abbagli d'occasione l'unità di un *discorso* in grado di rendere comprensibili forme e significati della composizione d'assieme della triade *Città, Architettura, Museo* nella sua naturale ricaduta sulle forme dello spazio allestito².

Questo significa operare a partire dall'assunzione di alcuni concreti dati di fatto. Da un lato la strutturale perdita di centralità dell'istanza espositiva nell'insieme delle funzioni dell'organismo Museo (uno spazio fisico che oggi, come è noto, può rappresentare solo un decimo del totale della superficie museale) a fronte di un crescere quasi esponenziale della quantità delle collezioni che quasi tutti i musei si trovano ad acquisire – e dunque a stivare in magazzini, «repositori» o sedi decentrate. Dall'altro la definitiva messa in mora della funzione pedagogi-

Luca Basso Peressut

Il brano riportato, successivamente rielaborato e ripubblicato in versione estesa (cfr. *Allestimento, museo. Per un'architettura dell'esporre*, in M. Mastropietro, a cura di, *Progettare mostre. Dieci lezioni di allestimento*, Lybra Immagine, Milano 1991, pp. 138-155) è un estratto dell'articolo con cui Luca Basso Peressut apre il quinto numero della rivista «Exporre» (1990), dedicato all'architettura dell'esporre, nel tentativo di ricondurre nel campo museografico il discorso più ampio relativo a quello delle esposizioni. L'allestimento, infatti, è qui considerato nella sua dimensione museale, a sua volta affrontata secondo una prospettiva marcatamente architettonica, che si esplica secondo una dualità fra «scena fissa» e «architettura nell'architettura» di assoluta originalità nel campo in questione – oltre che di notevole rilevanza per la cultura degli interni -, in particolare nel suo rapporto con l'evoluzione contemporanea dell'istituzione museale.

- Le Corbusier e Pierre Jeanneret, *Projet pour le Mundaneum*, in *Œuvre complète 1910-1929*, vol. 1, Girsberger, Zürich 1937, p. 196.
- Su questa triade, si veda il precedente L. Basso Peressut, *I luoghi del museo*, Editori Riuniti, Roma 1985.
- In questo capoverso e in quelli successivi, Basso Peressut introduce una serie di questioni relative all'evoluzione dell'istituzione museale che, oltre a es-

ca dell'istruire con il mostrare che il positivismo ottocentesco aveva posto a fondamento del ruolo sociale del Museo (e che ancora Le Corbusier con «ottimismo di volontà» ereditava assumendola nella propria personale *récherche*) e che oggi lascia il posto a una accelerazione della complessità di *media* di comunicazione e divulgazione, tecnologicamente più sofisticati e più sottilmente convincenti, e alla moltiplicazione dell'immagine che si sovrappone alla visione tradizionale del museo come *espressione d'ordine*³.

Un contesto dunque in cui il museo contemporaneo si fa veicolatore di una più articolata dimensione di fruibilità del *loisir* sociale e di aderenza ai modelli di consumo collettivo, in forme anche parossistiche e dal sapore transitorio e di moda [...]. Gli esempi più recenti, e in qualche modo anche più ricchi di fascino, di queste realtà museali si collocano in questa direzione che pone interrogativi sul significato che assume in questa dimensione di massa l'evento della visita di un museo. Evento in cui, al limite, la dimensione espositiva, cioè il rapporto-comunicazione con la materialità dell'oggetto, diventa quasi fatto sovrastrutturale, trascurabile anche in termini di strategia delle scelte di progetto architettonico. [...]

Al contempo, e in sintonia con questi ruoli, modi e funzioni che il museo svolge nell'ambito delle pratiche di acquisizione culturale all'interno del corpo sociale, si pone la già citata necessità di portare all'«esporre» la quantità di collezioni e reperti stivati in sempre più traboccanti depositi. Una condizione che porta a una crescente rarefazione del concetto di *esposizione permanente*, fissa e immutabile, per lasciare il posto a una inevitabile organizzazione per rotazione delle esposizioni (auspicata dai *board of trustees* dei musei nella direzione di proporre novità in grado di ricondurre più volte il pubblico a visitare i musei) e a una maggior circolazione di collezioni, opere, con incroci, spostamenti, ri-ordinamenti che ne diversifichino nel tempo le modalità di comunicazione e fruizione.

Luca Basso Peressut

sere ancora di strettissima attualità, risultano di notevole impatto per la sua caratterizzazione architettonica e allestitiva. Invece, però, di considerarle come dati problematici, l'autore le evidenzia come condizioni contestuali per la produzione di un nuovo spazio museale, che prenda forma a partire dalle note per una ricerca operativa elencate nella seconda parte dell'articolo.

4. Le Corbusier e Pierre Jeanneret, *op. cit.*, p. 196.

5. Il testo di Albini a cui Basso Peressut si riferisce (*Le funzioni e l'architettura del museo*, in «La Biennale di Venezia», n. 31, 1958, pp. 25-31) [in estratto in questo volume in versione estesa], viene da lui stesso ripubblicato in *I luoghi del museo*... cit., pp. 105-108.

6. Ognuna delle note elencate, nel testo originale, è corredata da una serie di immagini con cui Basso Peressut illustra gli aspetti che intende mettere in luce. In questo caso, rispetto alla continuità della tradizione nel museo, specialmente per quanto riguarda la coerenza tra progetto architettonico, ordinamenti e spazi espositivi, l'autore cita, in forma iconografica, la Salle dai *Précis des leçons d'Architecture* (vol. I, parte II, tav. 13) di Jean-Nicolas Luis Durand (1805-1819), la Glyptothek di Monaco di Baviera di Leo von Klenze (1816-1830) e l'ordinamento espositivo della pinacoteca dell'Altes Museum di Berlino di Karl Friedrich Schinkel (1828-1830).

Luca Basso Peressut

Per ultimo l'ancora irrisolta questione della *didattica in museo*, un coacervo di teorie, sperimentazioni, tentativi bene o male riusciti che si sovrappone in maniera pesante – soprattutto con le sue strumentazioni fisiche: pannelli, grafica, terminali più o meno interattivi... – alla volontà di «creare spazio architettonico» nella dimensione allestitiva della forma museo.

Ma se riteniamo che il museo rimanga pur sempre il *luogo* dell'accumulazione del sapere «spirituale e materiale», dove si sedimentano i prodotti dell'opera e del lavoro umano («*les œuvres de la passion humaine*»)⁴ per farli diventare strumenti della conoscenza ma anche scenari della vita culturale collettiva, va riaffermato il ruolo disciplinare del progetto dell'allestimento come fatto complessivo, globale dell'ambiente espositivo in museo nel senso che indicava Franco Albini, per cui «il primo avvicinamento all'opera d'arte è dato proprio dall'architettura»⁵.

Possiamo qui tentare una prima selezione sintetica per punti delle questioni da affrontare:

1. Necessità di una rilettura di quella «continuità della tradizione» che vede nel *museo classico* la messa a punto di una precisa coerenza e consequenzialità tra progetto architettonico, ordinamenti e allestimenti degli spazi espositivi (e in cui, in ultima analisi, fin anche il *decor* si fa elemento permanente dell'allestimento museale, ne definisce il carattere e la riconoscibilità di luogo deputato all'ostensione secondo una convenzionata organizzazione sociale della comunicazione culturale). Una lettura, questa, fatta in una prospettiva storica ma che ci permette di recuperare il senso profondo di un'istituzione che più di altre opera sul delicato rapporto fra ricerca scientifica e dimensione della memoria⁶.

2. La «sezione architettonica» vista come matrice generativa assoluta dello spazio espositivo nelle sue componenti spaziali e figurative, sintesi delle determinanti architettoniche e dei fattori tecnici (illuminazione, sistemi di allestimento...) e come applicazione di *teoria progettuale* che segna il permanere o il dissolversi di concettualità fondanti dell'architettura museale da più di un secolo⁷.

3. L'«icona» e lo spazio espositivo. La risposta progettuale dell'architettura nei confronti del valore di evento dell'oggetto esposto attorno a cui si costruisce l'insieme dei fattori che ne definiscono la qualità del modo di esporre sistemi di oggetti, fino all'estremo in cui l'architettura si fa «guscio» modellato nell'eccezionalità dell'allestimento unico, mirabile e definitivo⁸.

4. L'allestimento del «frammento» nell'architettura del museo dove l'*accrochage* degli oggetti/reperti diventa elemento di composizione dello spazio espositivo, come pure di un auto-allestimento interpretativo di un sistema di riferimento per la comunicazione dei caratteri della collezione ma anche di un atteggiamento progettuale che nell'eterotopia della composizione del frammento costruisce una specifica idea di architettura⁹.

Luca Basso Peressut

7. Sulla sezione architettonica come matrice generativa dello spazio espositivo, i riferimenti sono al Neues Museum di Berlino di August Stüler (1841-1855), al Guggenheim Museum di New York di Frank Lloyd Wright (1943-1959), al Kimbell Art Museum di Fort Worth di Louis Kahn (1967-1972) e all'ampliamento della Tate Gallery di Londra di James Stirling (1980-1987).

8. Sull'architettura che si fa guscio, si rimanda alla Sala dei Proun all'esposizione d'arte di Berlino di El Lissitskij (1932), ai Musei del Castello Sforzesco di Milano dei BBPR (1954-1956), al Tesoro di San Lorenzo di Genova di Franco Albini (1954-1956), al Museo di Castelvecchio di Verona di Carlo Scarpa (1957-1965) e all'Air and Space Museum di Los Angeles di Frank Gehry (1982-1984).

9. In questo caso, dal punto di vista progettuale, Basso Peressut si riferisce al John Soane Museum di Londra (1792-1833), al Museo di Gibellina di Francesco Venezia (1981-1987) e al progetto di ricostruzione del teatro di Sagunto di Giorgio Grassi (1985).

10. Sull'allestimento museale come *machine à exposer*, i riferimenti sono il progetto per un museo d'arte contemporanea a Parigi di Le Corbusier (1931), la Galleria di Pittura a New Canaan di Philip Johnson (1965), la Menil Collection a Houston di Renzo Piano (1981-1987) e la Galleria Nazionale nel Palazzo della Pilotta di Parma di Guido Canali (1970-1986).

5. Allestimento museale come *machine à exposer*: nell'utopia modernista di trasformare e standardizzare l'organizzazione e l'uso della tradizionale struttura comunicativa del museo il dispositivo, l'apparato, l'*automaton* diventano strumenti per l'invenzione di un diverso modo di fruire del rapporto fra utente e oggetto. La macchina espositiva crea così l'architettura del museo¹⁰.

6. La pianta libera, aspetto complementare della stessa istanza trasformativa, postula l'assoluta libertà di organizzare l'esposizione (o le esposizioni) in termini di funzionamento e funzionalità dell'organismo museale ma al contempo esprime un concetto di struttura compositiva dell'allestire che nello spazio vuoto si formalizza attraverso le relazioni figurali fra gli oggetti esposti «ad arte» e fra questi e il pubblico e/o un possibile panorama di sfondo¹¹.

7. La «scena fissa» come spazio interno del museo determinato nell'assoluta autonomia del fatto architettonico nella sua costruzione indotta da una più generale teoria dell'architettura e che perciò si pone ad anteriori rispetto al ruolo che l'oggetto svolge nella composizione d'assieme, sorta di «architettura nell'architettura» che crea un paesaggio in cui il dislocarsi del fatto espositivo si fa variabile non significativa dei parametri di progetto¹². [...]

8. Allestimento e comunicazione. Dalla ricostruzione di ambienti alla dissoluzione dell'ambiente nell'allestimento senza oggetti: le sintesi più estreme della comunicazione museale si «deformano» sia nei modelli dell'ambientamento, in cui la ricostruzione di situazioni che riproducono il reale dissolvono il museo come fatto architettonico nel «diorama» piuttosto che nell'allestimento del territorio, sia nella completa tecnologizzazione del messaggio comunicativo che sostituisce all'oggetto diversi media che ne trasmettono l'essenza (ma non la fisicità) per cui scompare il concetto di esposizione per fare spazio a una diversa organizzazione di luoghi della comunicazione didattica¹³.

Queste note programmatiche vengono proposte come nodi concettuali di un lavoro di ricerca orientato alla costruzione e messa a punto di un sistema conoscitivo-progettuale relativo all'«esporre» come fatto architettonico complesso e come riferimenti nell'architettura del museo e nella cui unità si possano misurare forze permanenti e non esornative dell'agire confrontato di una possibile «teoria dell'allestimento»¹⁴.

Luca Basso Peressut

[Luca Basso Peressut, *Architettura dell'esporre*, in «Exporre», n. 5, 1990, pp. 1-5]

Luca Basso Peressut

Luca Basso Peressut

Luca Basso Peressut

Luca Basso Peressut

Luca Basso Peressut

Luca Basso Peressut

Luca Basso Peressut

Luca Basso Peressut

11. Qui, l'autore si riferisce al progetto di museo per una piccola città di Ludwig Mies van der Rohe (1942), alla National Gallery of Art di Washington di I. M. Pei (1976-1978), e al progetto *Olivestone* di Joseph Beuys per il Museo d'Arte Contemporanea del Castello di Rivoli (1984).

12. Si vedano lo Schizzo per la sistemazione della sala centrale del Museo di Arte Occidentale di Tokio di Le Corbusier (1959), il Musée Picasso di Parigi di Roland Simounet (1976-1985), il Deutsches Architekturmuseum di Francoforte di Oswald Mathias Ungers (1979-1984), lo Staetdisches Museum, Moenchengladbach di Hans Hollein (1972-1982) e il Museum für Kunsthandwerk di Francoforte di Richard Meier (1979-1985).

13. In ultimo, sull'allestimento e sulla comunicazione didattica, si vedano il Children's Museum di Los Angeles di Frank Gehry (1980) e il Musée National des Sciences, des Techniques et des Industries di Parigi di Adrien Fainsilber (1980-1986).

14. Rispetto a questa posizione, sempre di Basso Peressut, si veda il successivo *Il museo moderno. Architettura e museografia da Auguste Perret a Louis I. Kahn*, Lybra Immagine, Milano 2005.

Luca Basso Peressut

Giampiero Bosoni

Nuovi allestimenti in Italia 1996

Occorre risalire al 1960, precisamente all’esemplare libro di Roberto Aloï *Esposizioni (Architetture – Allestimenti)*ⁱ per ritrovare il modello, primo e pressoché unico esempio in Italia, di una pubblicazione dedicata all’aggiornamento dello stato dell’arte del progetto espositivo. Non che da allora non ci siano stati dei buoni esempi, per quanto rari, di studi storici, a volte anche aggiornati, dedicati al tema degli allestimenti, soprattutto nel campo museale, ma appunto di ricerche prevalentemente storiche e di ambito museale s’è trattatoⁱⁱ. [...]

Ricordiamo che i temi dell’architettura provvisoria e dell’allestimento quali strumenti di ricerca, modelli progettuali, prototipi o manifesti di nuove tendenze creative, risultano una costante nel processo formativo delle avanguardie architettoniche e artistiche del ’900. Proprio in questo particolare spazio del progetto, per certi versi «senza tempo e senza peso», data la sua minor gravità architettonica, le avanguardie hanno trovato spesso un ideale limbo in cui concretizzare, libera da contaminazioni, l’espressione più pura di quella loro ricerca, non sempre paziente, ma anzi il più delle volte istintiva e repentina, proprio come certi allestimenti che l’hanno emblematicamente rappresentata.

Per questo si ritorna frequentemente a parlare dell’allestimento come luogo della sperimentazione; la *machine à montrer* come ideale strumento delle avanguardie per elaborare nuovi modelli dello spazio abitato, autentici manifesti di speranze progettuali; la mostra come opera aperta, frammento del discorso interrotto, in cui verificare i nuovi linguaggi, decifrare i nuovi codici, entro cui cristallizzare per un attimo l’utopia del progetto moderno. Così spesso si sono prefigurati nella storia dell’architettura, in particolare italiana e ancor più del ’900, ma anche dell’arte contemporanea, questi segni effimeri, transitori, apparsi come comete rivelatrici di nuove espressioni della forma, di nuove dimensioni dello spazio: visioni sublimi di un mondo ancora in nuce. L’allestimento si manifesta

quindi come l’istantanea testimonianza di un pensiero di una ricerca: frammento in vitro della complessità, luogo privilegiato per una lettura trasversale delle metanarrazioni sempre più spezzate e dissonanti. Sicuramente, al di là del riconosciuto valore di alcuni episodi, l’allestimento dello spazio espositivo appare in tal senso generalmente come il luogo *ante litteram* della complessità moderna dove si intrecciano in un caos dissonante le infinite voci della civiltà delle comunicazioni e del mondo della merce¹.

Quindi, innanzitutto, parlando di architettura provvisoria, ovvero nata per durare poco ed essere «consumata» a volte nel lasso di un giorno, lo studioso deve confrontarsi, soprattutto nelle fiere, con una sedimentazione continua di immagini, ogni anno diverse, negli stessi luoghi: una condizione che, data la frequenza delle modificazioni, induce paradossalmente quasi a uno studio iper-archeologico del sito, che si può condurre solo tramite l’iconografia sopravvissuta. D’altro canto queste architetture provvisorie, queste installazioni ambientali cosiddette effimere, hanno superato l’esame della storia conservandosi, se così si può dire, forse più intatte (nella memoria beninteso!) rispetto alla relativa fragilità di molte architetture, quelle «vere», costruite per durare, soprattutto del moderno, che il tempo ha sfigurato impietosamente soffocandone la primordiale luminosità, erodendone la materia, denunciandone semplicemente la loro necessaria temporalità. Una condizione naturale, per non dire appunto necessaria, quella della *firmitas* e dell’*utilitas* in architettura, ma una dimensione a cui sfugge consapevolmente il progetto espositivo, che ci rimanda come unica memoria, attraverso i rari documenti consegnati alla storia, immagini di architetture incontaminate, di rara purezza e paradossalmente, proprio per questo, forse si può dire: nate per essere eterne².

Guardare oggi alla ricerca degli spazi effimeri, in particolare della rappresentazione urbana, significa fare il punto sui

^[1] In questo passaggio, Bosoni riprende uno dei temi cardine della letteratura italiana sull’allestimento, ossia quello relativo alla libertà di sperimentazione che esso permette, e lo rielabora, però, secondo un approccio di ascendenza vagamente «radicale», che vede il progetto di allestimento non solo come laboratorio ma anche come cantiere di costruzione della città postindustriale. Sulla genealogia di questa visione, si veda F. La Rocca, a cura di, *Scritti presocratici. Andrea Branzi: visioni del progetto di design 1972/2009*, FrancoAngeli, Milano 2010; e per una sua esposizione sistematica, si veda A. Branzi, *Interni*, in *XXI secolo. Gli spazi e le arti*, Istituto per l’Enciclopedia Treccani, Roma 2010, pp. 523-532.

^[2] Qui Bosoni mette in luce un carattere fondamentale relativo alla temporalità del progetto di allestimenti che raramente viene messo in luce, ovvero quello della scarsità di materiale documentale che, proprio per la sua natura transitoria e, in un certo senso, di servizio, rende difficile lo sviluppo di analisi storiche capaci di informare uno statuto disciplinare pienamente fondato – qual è per esempio, di contro, quello architettonico. Allo stesso tempo, però, e piuttosto sorprendentemente, egli rovescia la consueta lettura negativa che normalmente si fa di questa scarsità (cfr. p.e. S. Polano, *Malcelate esibizioni*, in M. Mastropietro, a cura di, *Nuovo allestimento italiano*, Edizioni Lybra Immagine, Milano

valori simbolici ed espressivi dell’ultima frontiera del progetto moderno.

I luoghi della comunicazione commerciale (shopping center, padiglioni espositivi), di quella artistica (installazioni), di quella ricreativa (parchi di divertimento) e di quella culturale (musei, mostre), osservati attraverso la lente d’ingrandimento dell’opera interpretativa dell’architetto, dell’artista ambientale, dell’*exhibit designer* ci offrono un quadro di riferimento significativo dello stato attuale della ricerca creativa internazionale tesa al superamento dei tradizionali modelli di percezione dello spazio urbano e in alcuni casi anche di quello paesaggistico³. Si può osservare, per concludere, che ripercorrere le vicende della progettazione per gli spazi espositivi negli ultimi decenni a livello internazionale e in particolare in Italia, corrisponde pressappoco a fare il punto in generale sulla situazione della ricerca progettuale: dall’architettura alla grafica, dal design sino ad alcune punte della ricerca artistica. Inquadra­re oggi tutto questo recente sistema di relazioni costituisce certo un compito assai arduo, che, anche a volerlo affrontare nella sua completezza, sicuramente non ci permetterebbe di descriverne tutti gli episodi con toni entusiastici, a differenza, come si può immaginare, di quello che poteva valere per altri momenti storiciⁱⁱⁱ.

Infonde comunque una certa fiducia riconoscere il germogliare di certe invenzioni progettuali proposte da alcuni progettisti delle ultime generazioni che si cimentano con creatività e padronanza dei nuovi strumenti nella ricerca evolutiva dello spazio espositivo rapportato alla comunicazione multimediale, mentre rimaniamo piuttosto perplessi sulla incerta e vaga dimensione puramente scenografica di certe altre *mise en scène* più proprie allo spazio teatrale. Ma è caratteristico del progetto allestitivo avere diversi ingressi e altrettante uscite, tutte condizioni e caratteri che con diversi pesi e misure contribuiscono ad arricchire l’esperienza di una continua ricerca e verifica del concetto di spazio nel progetto contemporaneo. Anche per queste nuove generazioni vale il discorso della interdisciplinarietà del progetto e secondo la migliore tradizione vediamo giovani architetti, designer e grafici incrociare le proprie sperimentazioni in questo campo progettuale. Per alcuni appaiono molto forti le influenze esercitate dalle ricerche spaziali proposte dagli artisti concettuali e ambientali che definiscono nuove relazioni della fruizione comunicativa, per altri gli sviluppi della comunicazione multimediale e dell’informatica interattiva entrano prepotentemente in campo nei linguaggi sempre più complessi proposti nello spazio espositivoⁱⁱⁱ.

[...] Si possono esaminare alcuni casi emblematici delle diverse categorie in cui si declina il progetto espositivo a carattere provvisorio: dallo spazio fieristico commerciale, all’ambiente della mostra culturale, dall’evento scenico-mondano, allo strumento comunicativo propagandistico, dall’ambito

museale allo spazio aperto, talvolta a scala territoriale. L’approccio progettuale verso ciascuna di queste categorie può variare notevolmente passando dal rigore funzionale comunicativo alla maggiore attenzione verso il metodo costruttivo: chi lavorando con la sapiente ironia del gioco e chi esercitandosi in ricercati temi compositivi o a volte leziosi spunti decorativi. Ma sempre di allestimento, nella migliore tradizione italiana, si tratta: di un’idea di allestimento, che per dimensioni, qualità e continuità fa emergere l’esperienza italiana a livello internazionale.

A queste brevi considerazioni dedicate alla cultura progettuale che ha operato nello spazio espositivo è giusto accompagnare anche alcune note su quella particolare cultura materiale che ha sostenuto con specifiche caratteristiche, tipicamente italiane, il valore di questo ambito costruttivo. Sicuramente rimane ancora da mettere in luce la storia per lo più anonima delle maestranze che hanno realizzato e continuano a realizzare queste architetture provvisorie raggiungendo spesso risultati di grande qualità esecutiva partecipando in maniera fondamentale alla riuscita di questi particolari concetti spaziali. Si tratta per lo più di piccole e medie aziende con una specifica competenza organizzativa [...] e una ricchissima esperienza tipicamente artigianale in tutti i campi delle costruzioni e della lavorazione dei materiali⁴. Una testimonianza quindi che arricchisce ancora di più l’interessante corpo di valori progettuali e costruttivi messi in campo nel progetto delle architetture provvisorie in Italia.

^[i] Roberto Aloï, *Esposizioni. Architetture-Allestimenti*, Ulrico Hoepli Editore, Milano 1960. Con un saggio di Agnoldomenico Pica.

^[ii] Si ricordano fra gli altri: la ricchissima antologia di immagini e testi raccolti nel volume di Sergio Polano, *Mostrare. L’allestimento in Italia dagli anni Venti agli anni Ottanta*, Edizioni Lybra, Milano 1988; i dieci numeri della rivista «Progex. Design & architectures expositive» diretta da Giampiero Bosoni dal 1988 al 1994; alcuni interessanti libretti curati da Franca Semi per la Cluva università di Venezia e alcune recenti pubblicazioni curate da Antonio Piva e Fredi Drugman dedicate al tema del progetto museale.

^[iii] Alcuni di questi concetti sono stati già da me trattati in un quadro storico generale nell’articolo in inglese *Temporary Architecture. Exhibitions and Their Traditions* scritto nel dicembre 1993 per la rivista statunitense «Print. America’s Graphic Design Magazine», in occasione di un numero monografico *The Italian Issue*, curato da Paola Antonelli, interamente dedicato all’Italia.

^[4] Giampiero Bosoni, *Prefazione*, in Silvio San Pietro, *Nuovi allestimenti in Italia*, L’Archivoltò, Milano 1996, pp. 8-9]

^[1997, pp. 6-9], per evidenziare la maggiore capacità di persistenza formale – invece che materiale – di tale progetto – o almeno dei suoi migliori episodi.

^[3] Molto interessante, qui, è l’elenco che Bosoni fa degli ambiti in cui si sviluppa il progetto contemporaneo che, oltre a denunciare la propria presa di distanza da quell’ottica storicistica e museografica in cui normalmente si articola la riflessione sul tema, lo spinge a guardare in maniera sempre più convinta agli stessi meccanismi di produzione dello spazio urbano – quando non del paesaggio – contemporaneo. Sugli sviluppi di questa prospettiva critica, qui embrionalmente accennata, si veda, in particolare, L. Basso Peressut, G. Bosoni, P. Salvadeo, *Mettere in scena, mettere in mostra*, LetteraVentidue, Siracusa 2015.

^[4] Questo è un altro tema qui brevemente accennato, ma che nel giro di pochi anni diventerà centrale nell’inquadrare la specificità e la fortuna di quello che verrà definito il «sistema design» italiano. A questo proposito, si vedano M. Pizzi, M. Romanelli, *Il lungo fiume del design italiano. 1961-2011*, in «Abitare», n. 512, 2011, pp. 90-193; G. Cutolo, *Il Grande Fiume del design italiano*, in «Op. Cit. Selezione della critica d’arte contemporanea», n. 147, 2013, pp. 40-48.

Forino, Imma, *L'inquieto salotto*, in Renato Capozzi, Françoise Pamfil, a cura di, *La qualità oikogena dell'architettura. Lo spazio del soggiorno*, Edizioni Scientifiche Italiane, Napoli 2017, pp. 34-47.

-----, *La cucina. Storia culturale di un luogo domestico*, Einaudi, Torino 2019.

Rosa, Giancarlo, *Atlante dell'abitazione moderna 1901-2002*, Officina Edizioni, Roma 2019.

Cafiero, Gioconda, Flora, Nicola, Giardiello, Paolo, a cura di, *Costruire l’abitare contemporaneo. Nuovi temi e metodi del progetto*, Il Poligrafo, Padova 2020.

Lecce, Chiara, *The Smart Home. An exploration of how Media Technologies have influenced Interior. Design visions from the last century till today*, FrancoAngeli, Milano 2020.

Bassanelli, Michela, a cura di, *Abitare oltre la casa. Metamorfosi del domestico*, DeriveApprodi, Roma 2022.

Valenti, Alessandro, *Verso nuovi paesaggi domestici*, Sagep, Genova 2022.

Bassoli, Nina, a cura di, *Home Sweet Home*, Electa, Milano 2023.

Giardiello, Paolo, *Quattro stanze*, Cratèra, Napoli 2023.

Saitto, Viviana, *La casa ideale. Progetti domestici per «Domus» dal 1928 al 1945*, LetteraVentidue, Siracusa 2023.

Bassanelli, Michela, *Dispositivi e architettura. Lo spazio dinamico dell’abitare*, Postmedia Books, Milano 2024.

Bassanelli, Michela, Forino, Imma, a cura di, *Gli spazi delle donne. Casa, lavoro, società*, DeriveApprodi, Bologna 2024.

Ferrando, Davide Tommaso, *City of legends. Stanze, webcam e social network*, Krisis Publishing, Brescia 2024.

Fenomenologie dell’arredamento

Schiaparelli, Attilio, *La Casa fiorentina e i suoi arredi nei secoli XIV e XV*, Casa Editrice G.C. Sansoni, Firenze 1908, 2 voll.

Persico, Edoardo, *Due arredamenti*, in «La Casa bella», n. 42, 1931, pp. 23-25.

-----, *Una mostra a Milano*, in «La Casa bella», n. 57, 1932, pp. 25-31.

Marangoni, Guido, *Enciclopedia delle moderne arti decorative italiane*, 6 voll., Unione Tipografico-Editrice Torinese, Milano, Ceschina – Torino 1925-28.

Aloi, Roberto, *L'arredamento moderno*, Hoepli, Milano 1934.

Marangoni, Guido, *Arredo e abbigliamento, nella vita di tutti i tempi e di tutti i popoli*, Società Editrice Libreria, Milano 1937.

Pagano, Giuseppe, *Arte Decorativa Italiana*, Ulrico Hoepli Editore, Milano 1938.

De Renzi, Mario, *L'Architettura degli Interni, analisi critica, metodo e programma didattico*, Ars Nova, Roma 1943.

Rava, Carlo Enrico, *Arredamento contemporaneo*, Görlich, Milano 1946.

Sottsass, Ettore, *Mobili antichi e mobili moderni* (1949), in Id., *Per qualcuno può essere lo spazio*, Adelphi, Milano 2017, pp. 33-39.

Clementi, Alberto, *L'arte dell'Arredamento*, Società Editrice Libreria, Milano 1952.

Battisti, Emilio, *I mobili e la loro storia*, in «La casa. Quaderni di architettura e critica», n. 1, 1955, pp. 38-49.

Argan, Giulio Carlo *Il problema dell'arredamento*, in «La casa. Quaderni di architettura e critica», n. 2, 1956, pp. 5-10.

Battisti, Emilio, *I mobili e la loro storia. Dal Quattrocento al Neoclassicismo*, in «La casa. Quaderni di architettura e critica», n. 2, 1956, 36-50.

Cretella, Michele, *Introduzione allo studio dell'Architettura degli Interni e dell'Ar-redamento*, Libreria Editrice Treves, Napoli 1957.

Praz, Mario, a cura di, *Mobilio*, in *Enciclopedia Universale dell’Arte*, Istituto per la Collaborazione Culturale, Venezia-Roma, Sansoni Editore, Firenze 1963, coll. 466- 529.

Aloi, Roberto, *L'arredamento moderno*, Ulrico Hoepli Editore, Milano 1964.

Sottsass, Ettore, *Una stanza da letto (una stanza per l’amore)*, in «Domus», n. 426, 1965, 50-56.

Dal Lago, Adalberto, *Arredamento moderno*, Fabbri Editori, Milano 1966.

Sottsass, Ettore, *Una stanza nella stanza*, in «Domus», n. 457, 1967, 28-35.

Del Gaizo, Vittorio, *Arredamento*, in *Grande Enciclopedia, Antiquariato e Arreda-mento*, Editalia, Roma 1968, pp. 151-152.

Vianello, Gianni, a cura di, *Storia del Mobile*, Istituto Geografico De Agostini, Novara 1976.

Regazzoni Caniggia, Adelaide, *Profilo di tipologia dell’arredo*, Uniedit, Firenze 1977.

Lenza, Cettina, *L’iconizzazione del mobile*, in «Op. cit. Selezione della critica d’arte contemporanea», n. 48, 1980, pp. 29-59.

Alison, Filippo, D’Auria, Antonio, *Pranzo d'autore. Interni europei tra '800 e '900*, in Giorgio Origlia, a cura di, *Progetto mangiare*, Electa, Milano 1981, pp. 130-143.

Baroni, Daniele, *Il mobile contenitore. Forme, funzioni, attributi, significati*, in «Ot-tagono», n. 63, 1981, pp. 46-59.

D'Amato, Gabriella, *Continuità del Protorazionalismo*, in «Op. cit. Selezione della critica d’arte contemporanea», n. 55, 1982, pp. 5-15.

Mendini, Alessandro, *Arredare come esistere*, in «Domus», n. 624, gennaio 1982, p. 1.

-----, *Gli oggetti di domani*, in «Op. cit. Selezione della critica d’arte contempora-nea», n. 55, 1982, pp. 26-31.

Regazzoni Caniggia, Adelaide, *I mobili da riposto*, Alinea, Firenze 1982.

Wills, Geoffrey, Baroni, Daniele, Chiarelli, Brunetto, *Il Mobile. Storia, progettisti, tipi e stili*, Arnoldo Mondadori Editore, Milano 1983.

De Fusco, Renato, *Per una teoria dell’arredamento*, in «Casa Vogue», n. 150, 1984, pp. 80-85.

-----, *Design contro arredamento*, in «Casa Vogue», n. 151, 1984, pp. 85-90.

Scarpa, Carlo, *Arredare*, prolusione tenuta in occasione dell’inaugurazione dell’a.a. 1964-65 all'Istituto Universitario di Architettura di Venezia, ora in Francesco Dal Co, Giuseppe Mazzariol, a cura di, *Carlo Scarpa. Opera completa*, Electa, Milano 1984, p. 282.

De Fusco, Renato, *Storia dell’arredamento*, UTET, Torino 1985.

Lenza, Cettina, *Arredamento*, in *Grande Dizionario Enciclopedico Utet*, Torino, UTET, 1985, vol. II, pp. 292-301.

Alison, Filippo, *Il sistema degli arredi, generatore dello spazio interno e dell’inte-ro organismo architettonico*, in Laganà, Guido, a cura di, *Charles Rennie Mackin-tosh 1868-1928*, Electa, Milano 1988, s.p.

Bellini, Elena, Morteo, Enrico, Romanelli, Marco, *Storia di sedie. Italia dopo il 1947*, in «Domus», n. 708, 1989, pp. 94-95.

D’Amato, Gabriella, *Abitare tra gli oggetti*, in «Op. cit. Selezione della critica d’ar-te contemporanea», n. 74, 1989, pp. 16-25.

Regazzoni Caniggia, Adelaide, *L’organismo arredativo. Metodologia di analisi e lettura comparata*, Edizioni Kappa, Roma 1990.

D’Amato, Gabriella, *Storia dell’arredamento*, Laterza, Roma-Bari 1992.

Dell’Acqua Bellavitis, Arturo, *Piccolo è bello*, in «Ottagono», 1992, pp. 30-38.

Ottolini, Gianni, De Prizio, Vera, *La casa attrezzata. Qualità dell’abitare e rapporti di integrazione fra arredamento e architettura*, Liguori, Napoli 1993.

Bosoni, Giampiero, *Il moderno in piccolo*, in «Ottagono», n. 112, 1994, pp. 9-18.

Morteo, Enrico, *L’interno-abitacolo o dello spazio intermedio*, in «Rassegna», n. 58, 1994, pp. 73-79.

Montenegro, Riccardo, *Abitare nei secoli. Storia dell'arredamento dal Rinasci-mento a oggi*, Mondadori, Milano 1996.

De Fusco, Renato, *Arredamento*, in *L’universo del corpo*, Istituto della Enciclo-pedia Italiana, Istituto Poligrafico dello Stato, Roma 1999, vol. II, pp. 317-323.

D’Amato, Gabriella, *L’arte di arredare. La storia di un millennio attraverso gusti, ambienti, atmosfere*, Bruno Mondadori, Milano 2001.

Forino, Imma, *L’interno nell’interno. Una fenomenologia dell’arredamento*, Alinea Editrice, Firenze 2001.

De Fusco, Renato, *Teorica di arredamento e design*, Liguori, Napoli 2002.

De Giorgi, Manolo, *Tessere di un interno italiano. 1911-1965*, in «Abitare», n. 432, 2003, pp. 248-250.

Finessi, Beppe, *Case attrezzate*, in «Abitare», n. 435, 2004, pp 48-49.

Finessi, Beppe, a cura di, *La casa morbida. Tra arte e design*, Corraini, Mantova 2014.

Forino, Imma, *Un'altra soglia. La finestra abitata*, in Ludovico Maria Fusco, Vi-viana Saitto, *Lo spazio della soglia*, Edizioni Scientifiche Italiane, Napoli 2016, pp. 44-51.

Ottolini, Gianni, *Stanze Manifesto*, in Beppe Finessi, a cura di, *Stanze. Altre filo-sofie dell’abitare/Rooms. Novel Living Concepts*, XXI Triennale di Milano, Marsi-lio, Venezia 2016, pp. 38-53.

Cafiero, Gioconda, *Conformazione e trasformazione degli spazi interni*, in «Op. cit. Selezione della critica d’arte contemporanea», n. 158, 2017, pp. 27-37.

Bassanelli, Michela, *“In praise of Fabric”. Italian Interior Design and Its Women*, in «Raddar», n. 2, 2020, pp. 164-177.

Canepa, Simona, *Diaframmi, arredi, sistemi. Per una casa flessibile*, in Michela Bassanelli, Imma Forino, Marco Lucchini, Luca Lanini, a cura di, *Per una nuova casa italiana. Prospettive di ricerca e progetto per la post-pandemia*, Pisa Univer-sity Press, Pisa 2023, pp. 185-191.

Beretti, Giuseppe, *Storia del mobile italiano dal XIV al XIX secolo*, Silvana Edito-riale, Milano 2025.

Filosofie dell’allestimento

Pagano, Giuseppe, *L’architetto e le esposizioni*, in «Casabella Costruzioni», vol. XIX, nn. 159-160, 1941, pp. 2-3.

-----, *Parliamo un po’ di esposizioni*, in «Casabella Costruzioni», vol. XIX, nn. 159-160, 1941, allegato.

Gentili, Eugenio, *Organicità e decorativismo nell’allestimento delle mostre*, in «Metron», n. 10, 1946, pp. 60-64.

Argan, Giulio Carlo, *Il Museo come scuola*, in «Comunità», n. 3, 1949, pp. 64-66.

Longhi, Roberto, *Bilancio di mostre nel dopoguerra*, in «Paragone», n. 23, 1951, pp. 68-73.

Argan, Giulio Carlo, *Renovation of museums in Italy*, in «Museum», n. 3, 1952, pp. 156-160.

Albini, Franco, *Le funzioni e l’architettura del museo* (1954), in «La Biennale di Venezia», n. 31, 1958, pp. 25-31.

Barbiano di Belgiojoso, Lodovico, *L’evoluzione del metodo espositivo nelle passa-te Triennali*, in «Casabella», n. 203, 1954, pp. 72-77.

Argan, Giulio Carlo, *Problemi di museografia*, in «Casabella Continuità», n. 207, 1955, pp. 64-67.

Cederna, Antonio, *Il regista invadente*, in «Il Mondo», n. 41, 1956, pp. 9-10.

Samonà, Giuseppe, *Un contributo alla museografia*, in «Casabella Continuità», n. 211, 1956, pp. 51-68.

Labò, Maria, Pane, Roberto, *Dibattito sul Museo del Castello Sforzesco a Milano*, in «L’architettura, cronache e storia», n. 33, 1958, pp. 152-163.

Carboni, Erberto, *Esposizioni e mostre*, Silvana editoriale d'arte, Milano 1959.

Longhi, Roberto, *Mostre e musei (un avvertimento del 1959)*, in «L’approdo Lette-rario», n. 8, 1959, pp. 3-22; ripubblicato in in «Paragone», n. 235, 1969, pp. 3-23.

Perilli, Achille, a cura di, *Esposizioni*, in *Enciclopedia Universale dell’Arte*, Istituto per la Collaborazione Culturale, Venezia-Roma, Sansoni, Firenze 1959, vol. V, coll. 42-54.

Aloi, Roberto, *Esposizioni, architetture, allestimenti*, Milano, Hoepli, 1960.

Pica, Agnoldomenico, *Esposizioni*, in Roberto Aloi, *Esposizioni, architetture, alle-stimenti*, Hoepli, Milano 1960, pp. 5-38.

Allestimenti moderni. Allestimenti pubblicitari per fiere, mostre, esposizioni, Görlich, Milano 1961.

Ragghianti, Carlo Ludovico, *Schema di una mostra tipo per l'estero di arte italia-na*, in «Critica d’Arte», n. 69, 1965, p. 197.

Fossati, Paolo, *Il design in Italia*, Einaudi, Torino 1972.

Savioli, Leonardo, *Il Problema degli allestimenti*, in Savioli, Leonardo, Santi, Da-nilo, a cura di, *Problemi di architettura contemporanea. L’architettura delle Galle-rie d’arte moderna*, G&G, Firenze 1972, pp. 258-259.

Bonfanti, Ezio, *Arredamenti ed esposizioni*, in Bonfanti, Ezio, Porta, Marco, *Città, museo e architettura. Il Gruppo BBPR nella cultura architettonica italiana 1932-1970*, Hoepli, Milano 1973, pp. 65-70.

Fagiolo dell’Arco, Maurizio, *La scenografia. Dalle sacre rappresentazioni al futu-rismo*, Sansoni, Firenze 1973.

Mancini, Franco, *L’evoluzione dello spazio scenico. Dal naturalismo al teatro epi-co*, Dedalo, Bari 1975.

Poli, Francesco, *Ambienti, l’arte verso lo spazio*, Mazzotta, Milano 1977.

Romanelli, Giandomenico, a cura di, *Ottant’anni di allestimenti alla Biennale*, Biennale di Venezia, Venezia 1977.

Pansera, Anty, *Storia e Cronaca della Triennale*, Longanesi & C., Milano 1978.

Anceschi, Giovanni, *Progettazione visiva. Convenzioni e procedimenti di rappre-sentazione*, Officina, Roma 1981.

Cerri, Pierluigi, a cura di, *Il campo della grafica italiana*, «Rassegna», n. 6, 1981, numero monografico.

Celant, Germano, *Una macchina visuale. L’allestimento d’arte e i suoi archetipi moderni*, in «Rassegna», n. 10, 1982, pp. 6-11.

Plaisant, Pierre, Polano, Sergio, a cura di, *Allestimenti/Exhibit Design*, «Rasse-gna», n. 10, 1982, numero monografico.

Tafari, Manfredo, *Aufklärung II. Il museo, la storia, la metafora (1951-1967)*, in Id., *Storia dell’architettura italiana 1944-1985*, Einaudi, Torino 1982, pp. 56-108.

Semi, Franca, *Mostre immagini verifiche*, Cluva, Venezia 1984.

Basso Peressut, Luca, a cura di, *I luoghi del museo. Tipo e forma fra tradizione e innovazione*, Editori Riuniti, Roma 1985.

Colonetti, Aldo, *La metafora dell’allestimento*, in «Linea grafica», n. 2, 1985, s.p. Fossati, Paolo, *Le mostre*, in Pirovano, Carlo, a cura di, *Italia moderna. Immagini e storia di un’identità nazionale*, vol. 4, *La difficile democrazia*, Electa, Milano 1985, pp. 404-410.

Pastor, Bruno, Polci, Silvia, a cura di, *Parliamo un po’ di esposizioni. Le esperienze di Franco Albini, del gruppo BBPR e di Carlo Scarpa*, «Quaderni di documentazio-ne», n. 1, UIA, Venezia 1985.

Pastor, Bruno, Polci, Silvia, a cura di, *La funzione della Triennale nello sviluppo delle teorie e delle tecniche espositive*, «Quaderni di documentazione», n. 2, UIA, Venezia 1985.

Battisti, Eugenio, *Il museo come sistema*, in «l’Arca», n. 2, 1986, pp. 80-81.

Dal Co, Francesco, *Mostrare, Allestire, Esporre*, in Polano, Sergio, *Mostrare. L’allestimento in Italia dagli anni Venti agli anni Ottanta*, Lybra Immagine, Milano 1988, pp. 10-17.

Picone Petrusa, Maria, Pessolano, Maria Rosaria, Bianco, Angela, *Le grandi esposizioni in Italia 1861-1911. La competizione culturale con l’Europa e la ricerca dello stile nazionale*, Liguori, Napoli 1988.

Polano, Sergio, *Mostrare. L’allestimento in Italia dagli anni Venti agli anni Ottanta*, Lybra Immagine, Milano 1988.

Basso Peressut, Luca, *Architettura dell’esporre*, in «Exporre», n. 5, 1990, pp. 1-5.

Mastropietro, Mario, a cura di, *Progettare mostre. Dieci lezioni di allestimento*, Lybra Immagine, Milano 1991.

Bosoni, Giampiero, *Temporary Architecture. Exhibitions and Their Traditions*, in «Print. America’s Graphic Design Magazine», n. 47, 1993, pp. 68-79.

Finessi, Beppe, Mastromattei, Yuri, Testa, Stefano, *Paesaggi domestici*, in «Ras-segna», n. 58, 1994, pp. 80-88.

San Pietro, Silvio, *Nuovi allestimenti in Italia*, L’Archivolto, Milano 1996.

Dezzi Bardeschi, Marco, *Esibizioni. Tre concetti dell’esporre*, Sillabe, Livorno 1997.

Mastropietro, Mario, a cura di, *Nuovo allestimento italiano*, Lybra Immagine, Mi-lano 1997.

Ruggieri Tricoli, Maria Clara, *L’idea di museo. Archetipi della comunicazione mu-seale nel mondo antico*, Lybra Immagine, Milano 1998.

Caliari, Pier Federico, *La forma dell’effimero. Tra allestimento e architettura*, Ly-bra Immagine, Milano 2000.

Vesco, Maria Isabella, *Architetture senza fondamenta*, Grafil, Palermo 2004.

Altarelli, Lucio, a cura di, *Allestire. Attraversamenti, temi, territori, ibridazioni*, Pa-lombi, Roma 2005.

Basso Peressut, Luca, *Il museo moderno. Architettura e museografia da Auguste Perret a Louis I. Kahn*, Lybra Immagine, Milano 2005.

Bucci, Federico, Rossari, Augusto, a cura di, *I musei e gli allestimenti di Franco Albini*, Electa, Milano 2005.

Cimoli, Anna Chiara, *Musei effimeri. Allestimenti di mostre in Italia, 1949-1963*, il Saggiatore, Milano 2007.

Costanzo, Michele, *Museo fuori dal museo. Nuovi luoghi e nuovi spazi per l’arte contemporanea*, FrancoAngeli, Milano 2007.

Scodeller, Dario, *Negozi. L’architetto nello spazio della merce*, Electa, Milano 2007.

Donini, Giovanna, a cura di, *L’architettura degli allestimenti*, Editrice Kappa, Bo-logna 2010.

Basso Peressut, Luca, Pozzi, Clelia, a cura di, *Museums in an Age of Migrations. Questions, Challenges, Perspectives*, Politecnico di Milano, Milano 2012.

Basso Peressut, Luca, Lanz, Francesca, Postiglione, Gennaro, a cura di, *European Museums for the 21st Century. Setting the Framework*, Politecnico di Milano, Milano 2013, 3 voll.

Vaudetti, Marco, Canepa, Simona, Musso, Stefania, *Esporre, Allestire, Vendere. Exhibit e Retail Design*, Wolters Kluwer, Milano 2014.

Basso Peressut, Luca, Bosoni, Giampiero, Salvadeo, Pierluigi, *Mettere in scena, mettere in mostra*, LetteraVentidue, Siracusa 2015.

Pioselli, Alessandra, *L’arte nello spazio urbano. L’esperienza italiana dal 1968 a oggi*, Johan & Levi, Milano 2015.

Borsotti, Marco, *Tutto si può narrare. Riflessioni critiche sul progetto di allesti-mento*, Mimesis, Milano-Udine 2017.

Ottolini, Gianni, *Architettura degli allestimenti*, Altralinea, Firenze 2017.

Saitto, Viviana, *Senza titolo. Arte, progetto urbano e identità collettiva*, Aracne, Roma 2019.

Bianchi, Pamela, a cura di, *Displaying Art in the Early Modern Period. Exhibiting Practices and Exhibition Spaces*, Routledge, New York 2022.

Lanz, Francesca, Leveratto, Jacopo, *Exhibitions and Design. A Perspective on the Project of Museum Display*, in Redaelli, Eleonora, a cura di, *Visiting the Art Museum. A Journey Toward Participation*, Palgrave Macmillan, Cham 2023, pp. 67-86.

Leveratto, Jacopo, Bruno, Alessandra, *In and Out of the Cabinet. The Art of Exhi-biting Nature and the Post-Anthropocene*, in Bianchi, Pamela, Meuris, Wesley, a cura di, *Exhibition Matters. Contemporary Displays and Exhibition-Making Practi-ces*, Bloomsbury, London 2026, pp. 48-67.

Biografie

Michela Bassanelli

Architetta e PhD, Michela Bassaneli è ricercatrice (Rtt) in Architettura degli interni e Allestimento presso il Dipartimento di Architettura e Studi Urbani del Politecnico di Milano. I suoi interessi di ricerca sono incentrati sugli interni domestici, con particolare attenzione rivolta alla loro evoluzione storica e alle fenomenologie dei processi contemporanei, attraverso un approccio teorico interdisciplinare. Membro del comitato editoriale delle riviste «ARK», «PAD. Pages on Arts&Design» e «Territorio», da alcuni anni si occupa degli effetti della pandemia da Covid-19 sulle trasformazioni dello spazio domestico e dei luoghi di lavoro. Fra le sue ultime pubblicazioni: *Dispositivi e architettura. Lo spazio dinamico dell'abitare* (2024); (co-curatela con I. Forino) *Gli spazi delle donne. Casa, lavoro e società* (2024); (con E. Scaramellini) *In-Between Rooms. Dispositivi architettonici nel contesto naturale* (2024).

Imma Forino

Architetta e PhD, Imma Forino è professoressa ordinaria di Architettura degli Interni e Allestimento e membro del Collegio Docenti del Dottorato di Ricerca in Progettazione Architettonica Urbana e degli Interni presso il Dipartimento di Architettura e Studi Urbani del Politecnico di Milano. Le sue ricerche si incentrano sugli spazi interni e l'arredamento secondo una prospettiva spaziale e storiografica in cui assume prioritaria importanza lo studio delle relazioni di potere e dei *dispositif* architettonici e arredativi con cui esse vengono attuate nel corso della storia. Fa parte del comitato editoriale della collana di libri «ii inclusive interiors» (Maggioli) e del comitato scientifico delle riviste «Op. cit. Selezione della critica d'arte contemporanea», «ARK» e «Res Mobilis». Fra le sue pubblicazioni: *L'interno nell'interno. Per una fenomenologia dell'arredamento* (Alinea 2001); *Uffici. Interni arredi oggetti* (Einaudi 2011, Premio Biella Letteratura e Industria 2012 per la saggistica); *La cucina. Storia culturale di un luogo domestico* (Einaudi 2019).

Jacopo Leveratto

Architetto e PhD, Jacopo Leveratto è professore associato di Architettura degli Interni e Allestimento e membro del Collegio Docenti del Dottorato di Ricerca in Progettazione Architettonica Urbana e degli Interni presso il Dipartimento di Architettura e Studi Urbani del Politecnico di Milano. Associated Editor di «iijournal», membro del comitato editoriale di «ARK» e membro del consiglio di direzione di «Stoà», ha scritto, fra gli altri, per «Architectural Design», «Area», «Interiors», «Interni», «Op. Cit. Selezione della critica d'arte contemporanea» e «Vesper». È autore di articoli, saggi e monografie sui temi dell'architettura degli interni e di forme radicali di abitabilità, fra cui: *Città personali. Interni urbani a misura d'uomo* (LetteraVentidue 2015); *Dall'interno. Verso un approccio multiscale all'abitabilità* (LetteraVentidue 2018), *Posthuman Architectures. A Catalogue of Archetypes* (ORO 2021); *A room of no one. L'architettura della stanza generica* (Quodlibet 2025).

Il progetto di un appartamento a Milano, 1955

Franco Albini

Architetto, designer e docente, Franco Albini (Robbiate 1905-Milano 1977) si laurea in architettura al Politecnico di Milano nel 1929, formandosi inizialmente presso lo studio di Gio Ponti. Si afferma sin dagli anni Trenta come figura di spicco del razionalismo italiano, collaborando con la rivista «Casabella» e partecipando al dibattito culturale e politico dell'architettura moderna. Dopo la Seconda guerra mondiale, avvia una fruttuosa collaborazione con Franca Helg, con cui firma opere esemplari come l'allestimento del Museo del Tesoro di San Lorenzo a Genova (1952-56), la Rinascente di Roma (1957) e le stazioni della linea 1 della metropolitana milanese. Chiamato da Giuseppe Samonà a insegnare allo IUAV di Venezia nel 1949, professore al Politecnico di Milano dal 1964 e accademico di San Luca, Albini è anche autore di arredi entrati nella storia del design italiano, come la sedia *Luisa* premiata con il Compasso d'Oro nel 1955. Sulla sua opera, che incarna un ideale architettonico immediatamente riconoscibile fondato sulla misura, la sobrietà e l'innovazione, si veda F. Bucci, *Franco Albini. La scuola di Milano*, Electa, Milano 2009.

Filippo Alison

Architetto, critico e storico dell'architettura e del design, Filippo Alison (Torre Annunziata 1937-Napoli 2015) è titolare della cattedra di Arredamento e Architettura degli Interni all'Università di Napoli Federico II dal 1971 al 2007, dopo essere stato assistente di Michele Cretella e Roberto Mango. Dagli anni Sessanta la sua attività di ricerca riguarda in particolare i rapporti tra tradizione del modernismo europeo, cultura materiale e produzione industriale, collocandosi al crocevia tra pratica professionale, indagine storica e sperimentazione progettuale. Cura per Cassina le riedizioni, tra le altre, di opere di Le Corbusier, Pierre Jeanneret, Charlotte Perriand, Charles Rennie Mackintosh, Frank Lloyd Wright e Gerrit Rietveld. Vincitore nel 1986 del Compasso d'oro, tra le sue principali pubblicazioni si segnalano *Le sedie di Charles Rennie Mackintosh* (1973), *Erik Gunnar Asplund. Mobili e oggetti* (1985), *Frank Lloyd Wright. Designer of furniture* (1997) e *Le Corbusier. L'intérieur du Cabanon* (2006). Sulla sua figura, si veda M. Santoro, a cura di, *Filippo Alison*, Skira, Milano 2013.

Giulio Carlo Argan

Storico e critico d'arte tra i più autorevoli del Novecento, Giulio Carlo Argan (Torino 1909-Roma 1992) si forma all'Università di Torino sotto la guida di Lionello Venturi. Funzionario delle Belle Arti negli anni Trenta, dopo la Seconda guerra mondiale è tra gli animatori della ricostruzione culturale e istituzionale italiana. Dal 1959 insegna storia dell'arte all'Università di Roma, contribuendo a definire un metodo rigoroso e interdisciplinare di lettura delle opere, fondato sull'integrazione tra forma, funzione e contesto storico. Tra le sue opere più influenti ci sono *Progetto e destino* (1965), in cui afferma la centralità dell'arte, e *L'arte moderna* (1970), manuale critico di grande diffusione. Particolarmente significativo è il suo interesse per l'architettura, letta come sintesi di linguaggio estetico e organizzazione sociale, e per l'arredamento come fenomeno culturale. Autore di una riflessione lucida sul ruolo dell'intellettuale nella società, Argan è sindaco di Roma nel dopoguerra (1976-1979), segnando profondamente la cultura artistica e urbanistica italiana anche nella vita pubblica.

Luca Basso Peressut

Architetto e docente, Luca Basso Peressut (Milano 1950) si laurea nel 1980 alla Facoltà di Architettura del Politecnico di Milano, avviando un'intensa attività didattica e di ricerca nel campo della progettazione architettonica e museografica. Dottore di ricerca in Composizione architettonica, dopo un primo periodo di insegnamento all'Università di Genova (1992-1998) è chiamato al Politecnico di Milano, dove dal 2003 è professore ordinario di Architettura degli Interni e Allestimento. Membro e coordinatore di dottorati di ricerca, vicedirettore del Dipartimento di Architettura e Studi Urbani, fondatore della sezione AIMAC e del Master IDEA in Exhibition Design, Basso Peressut ha unito costantemente teoria e ricerca, con una particolare attenzione ai luoghi della cultura e della memoria. Coordinatore del programma europeo *European Museums in an Age of Migrations* (2011-2015), è stato membro dei comitati scientifici di collane editoriali e riviste nel campo dell'allestimento e della museografia. Tra i suoi scritti si ricordano *I luoghi del museo* (1985) e *Il Museo Moderno* (2005).

Eugenio Battisti

Storico dell'arte e dell'architettura, Eugenio Battisti (Torino 1924-Roma 1989) si laurea in filosofia nel 1947 a Torino e successivamente si specializza in storia dell'arte con Lionello Venturi a Roma. Insegna in varie università italiane, tra cui Firenze, Reggio Calabria, il Politecnico di Milano e l'Università di Tor Vergata a Roma, e all'estero, negli Stati Uniti, alla Pennsylvania State University e alla North Carolina University. Attento studioso, introduce nuovi approcci critico-metodologici pubblicati nei volumi *Rinascimento e Barocco* (1960) e *L'Antirinascimento* (1962), partecipando attivamente, inoltre, a riviste come «Marcatre» e «L'Arte» e fondando con altri critici il Museo Sperimentale di Arte Contemporanea presso l'Università di Genova, donato nel 1965 alla Galleria Civica di Arte Moderna di Torino.

Ezio Bonfanti

Storico e critico dell'architettura, Ezio Bonfanti (Milano 1931-1973) si forma al Politecnico di Milano, dove si laurea in Architettura nel 1963. Figura schiva ma intellettualmente rigorosa, partecipa attivamente al dibattito architettonico italiano tra gli anni Sessanta e i primi Settanta, distinguendosi per un approccio storiografico attento alla continuità della tradizione moderna e alla rilettura critica dei suoi protagonisti. Collabora con riviste e istituzioni accademiche, avviando un percorso di ricerca che si concentra principalmente sull'opera del Gruppo BBPR, di cui analizza a fondo la tensione tra razionalismo, impegno civile e memoria storica. Con Marco Porta pubblica nel 1973 la monografia *Città, museo e architettura. Il Gruppo BBPR nella cultura architettonica italiana 1932-1970*, considerata ancora oggi una delle più importanti ricostruzioni critiche sul collettivo milanese. Alla sua scomparsa prematura segue la pubblicazione postuma degli *Scritti di architettura* (1981), che raccolgono saggi e articoli elaborati nell'arco della sua carriera.

Giampiero Bosoni

Architetto, storico e teorico del design, Giampiero Bosoni (Milano 1955) si laurea in Architettura al Politecnico di Milano, dove svolge attività didattica e di ricerca nell'ambito della storia e teoria del design e dell'architettura degli interni. Professore ordinario presso il Dipartimento di Design, insegna discipline storiche e teoriche del progetto, concentrando i suoi studi sulla cultura materiale, sull'evoluzione dell'arredo e sugli oggetti d'uso, con particolare attenzione al design italiano del secondo Novecento e ai rapporti tra progetto, industria e comunicazione. Parallelamente all'attività accademica sviluppa un intenso lavoro critico ed editoriale, collaborando con numerose riviste specializzate dirigendo «Progex» e facendo parte della redazione di «Rassegna». Ha curato mostre e progetti espositivi di rilievo, tra cui Museo del Design alla Triennale di Milano (1997). Tra le sue pubblicazioni principali si ricordano *Il design degli interni* (1998), *Il design italiano* (2007), *Made in Italy. Rethinking a Century of Italian Design* (2016), oltre a numerosi saggi e contributi in volumi collettanei.

Agostino Bossi

Architetto e teorico (Pola 1941), si laurea in Architettura presso l'Università degli Studi di Napoli Federico II. È professore ordinario di Architettura degli interni e allestimento presso la stessa facoltà e professore *ad honorem* dell'Universidad de la República Oriental dell'Uruguay. Fondatore e coordinatore del Dottorato internazionale di ricerca in Filosofia dell'Interno Architettonico dell'Università degli Studi di Napoli, è stato membro del comitato scientifico del Dottorato di ricerca in Architettura degli Interni e Allestimento del Politecnico di Milano. La sua attività di ricerca ha riguardato la promozione della disciplina dell'architettura d'interni in Italia e all'estero e lo sviluppo di tematiche legate al design industriale, all'oggetto artigianale e alla curatela museale. Tra le sue pubblicazioni si segnalano *La casa fuori casa* (2011) e *L'intangibile nell'architettura* (2023, con P. Cecere).

Andrea Branzi

Architetto e designer, Andrea Branzi (Firenze 1938-Milano 2023), si laurea a Firenze in architettura nel 1966. Cofondatore del gruppo Archizoom Associati, contribuisce in modo decisivo alla stagione del design radicale degli anni Sessanta e Settanta. I suoi progetti sono conservati presso lo CSAC di Parma e al Centro Georges Pompidou di Parigi. Ha insegnato in diverse università italiane, tra cui la facoltà di architettura di Palermo, la Domus Academy di Milano di cui è stato direttore didattico, e la Scuola di design del Politecnico di Milano. Dal 1982 al 1984 è stato direttore della rivista «Modo» e ha collaborato con le principali riviste di architettura e design. Nel 1994 gli è stato conferito il premio Compasso d'Oro alla carriera, come riconoscimento del valore culturale della sua attività. Tra le sue principali pubblicazioni si ricordano *La casa calda* (1984), *Modernità debole e diffusa* (2006) e *Introduzione al design italiano* (2008).

Germano Celant

Storico e critico d'arte, Germano Celant (Genova 1940-Milano 2020) si forma all'Università di Genova con Eugenio Battisti, iniziando giovanissimo la propria attività pubblicistica. A partire dalla metà degli anni Sessanta si impone nel panorama internazionale come uno dei teorici più influenti dell'arte contemporanea, soprattutto grazie alla definizione del concetto di «Arte Povera», formulato nel 1967. Accanto all'attività teorica, Celant si distingue come curatore di importanti esposizioni, tra cui *Identité italiane* (Centre Pompidou, 1981), *Italian Metamorphosis 1943-1968* (Guggenheim, 1994) e la Biennale di Venezia del 1997, di cui è direttore. Dal 1988 al 2008 è Senior Curator for Contemporary Art presso il Guggenheim Museum di New York e dal 1993 direttore scientifico della Fondazione Prada, contribuendo a definirne il profilo culturale. Autore di numerosissime monografie e cataloghi, partecipa attivamente al dibattito sul ruolo dell'arte nella società.

Adriano Cornoldi

Architetto e teorico dell'architettura, Adriano Cornoldi (Milano 1942-Venezia 2009) si laurea in architettura all'Università IUAV di Venezia, dove sarà prima professore ordinario di Composizione architettonica e poi, dal 2005, di Architettura degli Interni e Allestimento. Laureatosi con Ignazio Gardella e Giuseppe Samonà, consegue un Master's degree in Architecture all'Università della Pensylvania con Louis I. Kahn. Nel 1970 fonda lo Studio 42 insieme a Paola Mariani e Giancarlo Perdon, le cui opere vengono pubblicate nella monografia *Adriano Cornoldi 1968-1993* (1994). Il suo lavoro di ricerca teorica e progettuale si incentra sulla tipologia abitativa e sui rapporti fra forme e vita dello spazio quotidiano. È autore di numerosi volumi sui temi dell'abitare, fra cui *L'architettura della casa* (1988), *Architettura dei luoghi domestici* (1994) e le curatele *Architettura degli interni* (2005) e *Gli interni nel progetto sull'esistente* (2007).

Michele Cretella

Michele Cretella (Cosenza 1902-Macerata 1990) si laurea in architettura nel 140 presso l'Università Federico II di Napoli. Dal 1947 fino all'anno accademico 1971-1972 è titolare del corso di Architettura degli Interni, Arredamento e Decorazione nello stesso Ateneo. Il suo insegnamento proseguè quello di Mario De Renzi che ha ricoperto la cattedra dal 1929 al 1947 perseguendone i principi teorici. Svolge la libera professione e realizza alcuni edifici per abitazioni a Napoli nella metà degli anni Cinquanta. Studioso di architettura e arredamento inglese e francese, si ricordano tra i suoi scritti la monografia *Botteghe ad Ercolano e Pompei* (1961) e il saggio *Sale da pranzo e camere da letto*, in R. Aloï, *L'arredamento moderno* (1952).

Francesco Dal Co

Storico e critico dell'architettura, Francesco Dal Co (Treviso 1945) è una figura di primo piano nel panorama internazionale degli studi sull'architettura contemporanea. Laureatosi in Architettura all'Università IUAV di Venezia, vi insegna poi Storia dell'architettura, divenendo professore ordinario e contribuendo in modo decisivo alla definizione dell'impostazione storico-critica dell'istituto. Direttore dal 1981 della rivista «Casabella», orienta il periodico verso un'analisi critica e internazionale, aprendolo ai dibattiti teorici e ai protagonisti della scena architettonica mondiale. Cura la sezione di architettura della Biennale di Venezia nel 1980, nel 1986 e nuovamente dal 1998 al 2004, imprimendo un carattere di forte approfondimento storico e attenzione al presente. Autore di numerosi saggi e monografie, la sua attività editoriale include la direzione della collana di architettura per Electa, in cui promuove pubblicazioni di riferimento per la storia e la critica del progetto.

Gabriella D'Amato

Architetta, storica e critica dell'architettura, Gabriella D'Amato (Napoli 1945) si laurea nel 1969 presso l'Università degli Studi di Napoli Federico II, dove insegnerà Storia dell'architettura contemporanea e Storia del design e dell'arredamento. La sua attività di ricerca si concentra sugli interni e sull'arredo, ambiti nei quali pubblica numerosi saggi, articoli e volumi. Tra le sue opere principali si ricordano *L'architettura del Protorazionalismo* (1987), *Fortuna e immagini dell'Art Déco* (1991), *Storia dell'arredamento dal 1750 a oggi* (1992), *Atmosfere d'Europa* (1999), *L'arte di arredare* (2001), *Storia del design* (2005) e *Moda e design* (2007). Dal 1970 al 1990 collabora alla rivista «Op. cit. Selezione della critica d'arte contemporanea» e redige numerose voci biografiche per dizionari UTET e Allemandi, distinguendosi per un approccio critico attento alla relazione tra estetica, gusto e cultura materiale.

Carlo De Carli

Architetto, designer e docente, Carlo De Carli (Milano 1910-1999) si laurea in architettura al Politecnico di Milano nel 1934, dove intraprende un'intensa attività didattica e scientifica, succedendo nel 1962 a Gio Ponti nella cattedra di Architettura degli Interni, Arredamento e Decorazione, e presiedendo la Scuola dal 1965 al 1968. Figura di rilievo nella cultura architettonica del secondo dopoguerra, De Carli partecipa al dibattito sulla ricostruzione e l'identità moderna dell'architettura italiana. Tra le sue opere più significative si ricordano la casa per uffici e abitazioni in via dei Giardini a Milano (1947-49), il Teatro Sant'Erasmo (1951-53) e la chiesa di Sant'Ildefonso (1955-56). Parallelamente sviluppa una personale ricerca nel campo del design industriale, vincendo nel 1954 il Compasso d'Oro. Il suo pensiero si fonda sul concetto di «spazio primario», inteso come nucleo dell'esperienza architettonica e origine antropologica della forma costruita, a cui dedica testi come *Architettura Spazio Primario* (1982), *Creatività. Riflessioni sull'architettura* (1990) e *Corollario* (1993).

Renato De Fusco

Storico e critico dell'architettura e del design, Renato De Fusco (Napoli 1929-2024) si laurea in architettura all'Università degli Studi di Napoli Federico II nel 1953, iniziando l'attività accademica pochi anni dopo presso lo stesso ateneo, dove diventa professore ordinario di Storia dell'architettura nel 1972. Figura centrale nel panorama teorico italiano del secondo Novecento (Premio InArch alla carriera nel 2001 e Compasso d'Oro alla carriera nel 2008), De Fusco è tra i primi ad applicare gli strumenti della semiotica allo studio dell'architettura, ponendo l'accento sulla dimensione linguistica e comunicativa del progetto. Tra le sue opere più note si segnalano *L'idea di architettura. Storia della critica da Viollet-le-Duc a Persico* (1964), *Architettura come mass medium* (1967), *Segni. Storia e progetto dell'architettura* (1973), *Storia dell'architettura contemporanea* (1974), *Storia del design* (1985) e *Storia dell'arredamento* (1985). Fondatore e direttore della rivista «Op. cit. Selezione della critica d'arte contemporanea» dal 1964 al 2024 (Premio InArch 1967), contribuisce in modo determinante alla diffusione della critica storico-artistica in ambito architettonico.

Manolo De Giorgi

Architetto e critico, Manolo De Giorgi (Milano 1956) si forma al Politecnico di Milano. Dopo aver lavorato nello studio Gregotti Associati (1983-1987), apre il proprio studio professionale a Milano nel 1988, associandosi a Walter A. Noebel. È redattore delle riviste «Modo» e «Domus» e guest editor di tre numeri monografici della rivista «Rassegna» dedicati al design e all'architettura. Dal 1985 svolge un'intensa attività nel campo dei progetti espositivi e della curatela museale, collaborando con istituzioni come la Triennale di Milano, la Pinacoteca di Brera e il Musée des Arts Décoratifs di Parigi. Cura numerosi allestimenti in Italia e all'estero, dedicati al design industriale italiano, agli interni e alla storia del progetto. È autore di volumi e saggi, tra cui *Carlo Molli-no. Interni in piano-sequenza* (2004) e *Marco Zanuso e Milano* (2018), e svolge attività didattica presso lo IUAV di Venezia e il Politecnico di Milano.

Silvia Esposito

Laureata al Dams di Bologna con Tomás Maldonado, Silvia Esposito (1954) ha coordinato la mostra *Paesaggio. Immagine e realtà* (Galleria d'arte moderna, Bologna 1981) e curato l'omonimo catalogo (Electa, Milano 1981).

Imma Forino

Architetta e docente, Imma Forino (Napoli 1965) si laurea in Architettura nel 1989 presso l'Università degli Studi di Napoli Federico II. Dopo il Dottorato di Ricerca in Architettura degli Interni e Arredamento conseguito al Politecnico di Milano, intraprende un percorso accademico che la porta a diventare professoressa ordinaria dello stesso Ateneo. Specialista nello studio dello spazio domestico e delle forme dell'abitare, affianca alla didattica un'intensa attività di ricerca centrata sul riuso, sull'architettura degli interni e sul rapporto tra spazio, società e cultura materiale. Tra i suoi lavori più rilevanti si segnalano *L'interno nell'interno. Una fenomenologia dell'arredamento* (2001), *Uffici. Interni, arredi, oggetti* (2011) e *La cucina. Storia culturale di un luogo domestico* (2019).

Eugenio Gentili Tedeschi

Architetto, designer e teorico, Eugenio Gentili Tedeschi (Torino 1916-Milano 2005) si laurea in architettura al Politecnico di Torino nel 1939. Attivo nella Resistenza, nel dopoguerra partecipa alla fondazione della rivista «Metron» (1945) e apre il proprio studio professionale a Milano. Tra i suoi progetti più noti si segnalano la sinagoga Heichal David di Milano (1951-53) e la stazione di Porta Garibaldi (1961-63), con Giulio Minoletti e Mario Tevarotto. Figura di riferimento nella didattica, insegna prima Architettura degli Interni allo IUAV di Venezia e poi al Politecnico di Milano, dove dal 1981 è professore ordinario di Composizione architettonica. Tra i suoi scritti più rilevanti si ricordano *Elementi di architettura* (1965), *Uno spazio per l'architettura* (1982) e *La cultura del progetto* (1985), e i numerosi articoli apparsi su «Comunità» e «Abitare», con cui cerca di promuovere una visione integrata tra architettura, design e cultura materiale.

Cettina Lenza

Storica dell'architettura, Cettina Lenza (Salerno 1954) si laurea in Architettura presso l'Università degli Studi di Napoli Federico II avviando dal 1974 un'intensa attività di ricerca e didattica nell'ambito della storiografia e della critica architettonica, con particolare attenzione alle questioni teoriche e metodologiche. Professoressa ordinaria di Storia dell'architettura e di Storia delle teorie architettoniche presso la l'Università degli Studi della Campania Luigi Vanvitelli, della quale è Preside dal 2005 al 2009, collabora con numerose riviste specializzate, tra cui «Op. cit. Selezione della critica d'arte contemporanea», «Grafica», «Modo» e «AION», ed è autrice di *Le nuove idee dell'Architettura* (1991, con Renato De Fusco), *Monumento e tipo nell'architettura neoclassica* (1997) e *Dal Pantheon a Brunelleschi* (2005, con Alfonso Gambardella e Stefano Borsi).

Tomás Maldonado

Tomás Maldonado (Buenos Aires 1922-Milano 2018), teorico del design, artista, designer e filosofo della tecnica, è stato tra le figure centrali della cultura del progetto del Novecento. Formatosi nell'ambiente dell'avanguardia argentina e dell'Associazione Arte Concreta, approda nel 1954 alla Hochschule für Gestaltung di Ulm, di cui diventerà uno dei principali animatori e, dal 1964, rettore. Trasferitosi stabilmente in Italia, è docente di Progettazione ambientale al Politecnico di Milano. Alla carriera accademica affianca un'intensa attività saggistica. Tra le opere principali si ricordano *La speranza progettuale* (1970), *Avanguardia e razionalità* (1974) e *Reale e virtuale* (1992). Direttore della rivista «Casabella» tra il 1977 e il 1982, Maldonado ha contribuito a rinnovare il dibattito architettonico e del design, promuovendo una visione critica del modernismo e anticipando questioni oggi centrali nel pensiero progettuale.

Alessandro Mendini

Architetto, designer e teorico, Alessandro Mendini (Milano 1931-2019) si laurea in architettura al Politecnico di Milano nel 1959, avviando nei primi anni Settanta un percorso critico-editoriale che lo rende una delle voci più autorevoli del dibattito italiano sul design. Dopo le prime collaborazioni con «Casabella», di cui assume la direzione nel 1970 fino al 1976, orienta la rivista verso una lettura aperta e interdisciplinare del progetto, introducendo temi legati all'utopia, alla radicalità e alla dimensione sociale del design. Dal 1977 al 1981 dirige la rivista da lui fondata «Modo». Sarà alla guida di «Domus» in due fasi distinte (1979-1985 e 2010-2011), trasformando la rivista in laboratorio internazionale di confronto tra architettura, arti visive e design industriale. Parallelamente all'attività editoriale, sviluppa una ricerca progettuale fra sperimentazione formale e ironia, tra i cui esiti più noti si ricordano la *Poltrona di Proust* (1978) e gli arredi per Alchimia e Studio Mendini.

Carlo Mollino

Architetto, designer, fotografo e figura tra le più eccentriche e originali del panorama italiano del Novecento, Carlo Mollino (Torino 1905-1973) si laurea in architettura al Politecnico di Torino nel 1931, iniziando una carriera caratterizzata da una continua oscillazione tra disciplina e fantasia, tecnica e immaginazione. Dopo l'esordio con il progetto per la sede della Federazione Agricoltori a Cuneo (1933), si afferma con la realizzazione della Società Ippica Torinese (1937-40). Il suo approccio progettuale si sviluppa in ambienti colti e raffinati, in cui l'arredo, disegnato su misura, assume un ruolo centrale nella definizione dello spazio. Autore di opere come l'Auditorium RAI di Torino (1950) e il Palazzo della Camera di Commercio (1964-72), Mollino elabora una concezione dell'architettura come atto narrativo e poetico, distante dalle regole del modernismo ortodosso. Docente di Architettura degli Interni della scuola torinese, Mollino lascia un segno profondo nella cultura del progetto.

Pio Montesi

Architetto, teorico e professore universitario, Pio Montesi (Roma 1903-1981), allievo dell'architetto Gustavo Giovannoni, si dedica in particolare allo studio e alla ricerca sul tema dell'edilizia residenziale. Fonda e dirige l'Ufficio studi e progetti dell'IN-CIS e dirige le riviste «Umanità della casa» (1946) e «La casa. Quaderni di architettura e critica» (1955). Dal 1955 insegna composizione architettonica presso la facoltà di ingegneria di Trieste ed esercita la libera professione realizzando edifici pubblici e privati a Trieste, Cagliari, Roma e Foggia. Tra i suoi scritti si ricorda *La Cappella di Ronchamp* (1975).

Luigi Moretti

Architetto, teorico e figura di rilievo dell'architettura italiana del Novecento (Roma 1907-Capraia 1973), si laurea in architettura alla Scuola Superiore di Roma nel 1929, formandosi nell'ambiente accademico di Gustavo Giovannoni. Dopo un esordio nel cantiere del Foro Mussolini, si afferma con opere come la Casa della GIL a Trastevere (1933) e la Casa delle Armi (1934-36), dove coniuga razionalismo e retorica monumentale in un linguaggio plastico e spazialmente innovativo. Negli anni Cinquanta fonda e dirige la rivista «Spazio» (1950-53), laboratorio di riflessione sul rapporto tra arti visive, architettura e scienze, e successivamente l'IRMOU, istituto pionieristico per la modellazione parametrica e matematica applicata all'urbanistica. Tra i suoi progetti più noti si ricordano la villa Il Girasole presso Roma (1949), il complesso Watergate a Washington (1961) e la borsa di Montréal. Teorico dell'architettura come linguaggio, Moretti si distingue per un'interpretazione personale del barocco come forma storica e mentale.

Gianni Ottolini

Architetto e teorico dell'architettura degli interni, Gianni Ottolini (Milano 1937) si laurea al Politecnico di Milano nel 1963, dove inizia la carriera accademica che lo porta a essere direttore del Dipartimento di Progettazione dell'Architettura tra il 1996 e il 2003 e coordinatore del Dottorato di Ricerca in Architettura degli Interni e Allestimento dal 2007 al 2012. Nel corso della sua attività didattica e di ricerca promuove un approccio interdisciplinare alla progettazione dello spazio abitativo, affermando la centralità dell'interno come luogo di sintesi tra architettura, arredo e cultura materiale. Figura di riferimento nella cultura milanese del progetto domestico e allievo di Carlo De Carli, ne continua l'indagine sul concetto di «spazio primario», inteso come nucleo significativo dell'abitare. Tra le sue pubblicazioni principali si ricordano *La casa attrezzata* (1993, con V. De Prizio), *Forma e significato in architettura* (1996), *Architettura degli interni domestici* (2015), *La Scuola di Milano e gli Interni* (2024) e numerosi saggi e contributi in volumi collettanei.

Giuseppe Pagano (Pogatschnig)

Architetto, teorico e intellettuale (Parenzo 1896-Mauthausen 1945), si laurea in architettura al Politecnico di Torino nel 1924, dopo aver combattuto come volontario nella Prima guerra mondiale. Figura centrale del razionalismo italiano, sviluppa con Gino Levi-Montalcini il progetto del Palazzo Gualino a Torino (1928-29), a cui seguono opere di rilievo come l'Istituto di fisica della Città universitaria di Roma (1934) e l'edificio dell'Università Bocconi a Milano (1936-42). Direttore della rivista «Casabella» dal 1933 al 1943, trasforma la testata in uno dei principali strumenti di diffusione dell'architettura moderna in Italia. Si distingue per l'allestimento di mostre e padiglioni (V e VI Triennale di Milano), in cui l'architettura viene interpretata come sintesi tra estetica, tecnica e impegno sociale. Progressivamente allontanatosi dal fascismo, partecipa alla Resistenza e viene arrestato e deportato a Mauthausen, dove muore nel 1945. Oltre a numerosissimi articoli, pubblica, fra gli altri *Tecnica dell'abitazione* (1936), *Architettura rurale italiana*, con G. Daniel (1936) e *Arte decorativa italiana* (1938).

Edoardo Persico

Critico, editore, grafico e progettista, Edoardo Persico (Napoli 1900-Milano 1936) è una delle figure più rappresentative della cultura italiana tra le due guerre. Formatosi in ambito letterario e filosofico, la sua ricerca si sviluppa all'incrocio tra arte, architettura, politica e comunicazione visiva. Attivo fin dagli anni Venti tra Napoli, Torino e Milano, partecipa ai circoli antifascisti di «Rivoluzione liberale» e fonda la casa editrice Biblioteca Italiana. Dal 1929 è a Milano, dove assume la co-direzione della Galleria Il Milione e avvia un lavoro teorico e curatoriale di grande rilievo. Come redattore di «La Casa bella» (poi «Casabella»), insieme a Giuseppe Pagano, elabora una linea editoriale che fonde critica architettonica e grafica d'avanguardia, contribuendo all'affermazione del razionalismo italiano. È autore di allestimenti e progetti d'interni, spesso in collaborazione con Marcello Nizzoli. Tra le opere principali si ricordano la sala delle Medaglie d'oro per la Mostra dell'Aeronautica (1934) e il Salone d'Onore alla VI Triennale di Milano (1936), progettato con Palanti e Nizzoli.

Agnoldomenico Pica

Architetto, storico e critico dell'architettura, Agnoldomenico Pica (Padova 1907-Milano 1990) è tra le figure centrali del dibattito culturale italiano tra le due guerre. Laureato in architettura civile al Politecnico di Milano nel 1931, affianca alla formazione tecnica lo studio da libero uditore di estetica e archeologia presso la Facoltà di Lettere dell'Università di Milano. La sua attività di progettista si concentra nei primi anni Trenta e privilegia l'ambito dell'allestimento e dell'architettura effimera, tra cui si segnalano il progetto per il ponte dell'Accademia a Venezia (1932) e la Libreria di architettura alla V Triennale (1933). Tuttavia, è la sua attività di storico e critico a delineare un percorso più lungoe e influente, con cui affronta temi che spaziano dalla storia dell'architettura alla critica delle avanguardie, collaborando con riviste come «Domus», «Spazio», «Le Arti» e «Casabella». Negli anni Trenta, inoltre, diventa segretario della Commissione organizzatrice delle mostre di architettura moderna alla Triennale di Milano.

Gio Ponti

Architetto, critico e teorico, Gio Ponti (Milano 1891-1979) dopo la laurea nel 1921 al Politecnico di Milano, apre il primo studio professionale con Emilio Lancia dal 1927 al 1933 con il quale realizza ville e palazzi in stile neoclassico. Nel 1928 fonda la rivista «Domus», contenitore di idee e progetti incentrati sul tema della casa che esprimerà anche nelle «case tipiche» realizzate a Milano con i nomi di domus Julia, Fausta, Carola (1931-36). Parallelamente, come direttore artistico di Richard-Ginori (1923-30), contribuisce a rinnovare la ceramica italiana, affermandosi a livello internazionale. La sua opera comprende progetti architettonici pubblici e case private, tra cui spiccano il palazzo Montecatini a Milano (1936-39), la Villa Planchart a Caracas (1953-57) e il Grattacielo Pirelli a Milano (1956-60). Tra gli anni Quaranta e Cinquanta fonda e dirige anche la rivista «lo Stile» (1941-47) centrale nella promozione della cultura del design e dell'architettura moderna, in Italia e all'estero. Autore di saggi e testi fondamentali, tra cui *Amate l'architettura* (1957), dal 1936 al 1961, Ponti è stato primo docente di Architettura degli Interni, Arredamento e Decorazione al Politecnico di Milano.

Mario Praz

Anglista, critico letterario e d'arte, Mario Praz (Roma 1896-1982) si laurea in giurisprudenza a Roma e in lettere a Bologna, con una tesi su Sir Thomas Browne. Dopo aver insegnato letteratura inglese in varie università britanniche, ottiene nel 1934 la cattedra all'Università di Roma, che mantiene fino al 1966. Profondo conoscitore dello stile neoclassico, del gusto impero e delle estetiche del XIX secolo, contribuisce in modo decisivo a rivalutare aspetti minori e marginali dell'arte e dell'arredamento storici, influenzando una generazione di studiosi e architetti sensibili al tema dell'interiorità e dell'«ambiente come espressione». Il suo libro più celebre in questo campo è *La filosofia dell'arredamento* (1945), in cui Praz afferma una visione inedita dell'abitare come proiezione dell'interiorità borghese. Particolarmente rilevante è la sua riflessione sullo spazio abitato, testimoniata da *La casa della vita* (1958), autobiografia in forma di descrizione del proprio appartamento romano.

Adelaide Regazzoni Caniggia

Architetta, Adelaide Regazzoni Caniggia (Roma ?-Milano 2019), si laurea a Roma nel 1959. Collabora prima come assistente al corso di arredamento del professor Luciano Rubino e poi come docente del corso di Arredamento e Architettura degli Interni presso la Facoltà di Architettura Valle Giulia dell'Università di Roma. Svolge attività di ricerca nell'ambito dell'Istituto di Disegno Industriale e Arredamento della stessa Facoltà come ricercatrice di storia. I suoi interessi di ricerca si focalizzano sulla definizione dell'«organismo arredativo» come unione di «sistema involucro architettonico» e «sistema arredativo». Tra le sue principali pubblicazioni, si ricordano *I mobili da riposto* (1982), *L'organismo arredativo* (1990) e *Teoria e storia dell'arredamento* (1994).

Raimonda Riccini

Raimonda Riccini (Roma 1953) è professoressa ordinaria di Storia del design all'Università IUAV di Venezia. Ha insegnato Teoria e storia del design e della comunicazione visiva presso l'ISIA di Urbino e, successivamente, Storia del design presso l'Università IUAV di Venezia, dove ha consolidato un metodo di ricerca attento ai processi culturali, tecnologici e materiali che attraversano l'esperienza del progetto. È stata presidente dell'Associazione italiana degli storici del design (AIS/Design), di cui ha diretto la rivista «AIS/Design. Storia e ricerche», e ha inoltre collaborato con riviste di settore e istituzioni culturali nazionali e internazionali, contribuendo a definire un quadro interpretativo del design come fenomeno interdisciplinare. Tra le sue pubblicazioni più note si ricorda *Pensare la tecnica progettare le cose. Storie del design italiano 1945-1980* (2012).

Marco Romanelli

Architetto e critico, Marco Romanelli (Trieste 1958-Milano 2021) si laurea in Architettura a Genova nel 1983. È redattore dal 1986 al 1994 della rivista «Domus» e dal 1995 al 2007 di «Abitare». Nel 1986 fonda il proprio studio a Milano dove svolge un'intensa attività professionale di curatela e progettazione espositiva, con mostre in sedi internazionali, tra cui il Design Museum di Londra, il NAI di Rotterdam, la Triennale di Milano e altre istituzioni in Europa e Giappone. Ha inoltre operato come art director per aziende quali Driade, O-Luce, Montina, Marazzi e Poltrona Frau, ed è stato autore, insieme a Marta Laudani, di progetti per importanti aziende dell'arredamento italiano e internazionale. Membro dell'Osservatorio permanente del Design ADI, ha collaborato alla realizzazione dell'ADI Design Museum e ha insegnato al Politecnico e allo IULM di Milano.

Ernesto Nathan Rogers

Architetto, teorico e critico dell'architettura, Ernesto Nathan Rogers (Trieste 1909-Gardone Riviera 1969) è tra le figure più influenti della cultura architettonica italiana del secondo dopoguerra. Laureatosi nel 1932 al Politecnico di Milano, nello stesso anno fonda con Gian Luigi Banfi, Ludovico Barbiano di Belgiojoso ed Enrico Peressutti lo studio BBPR, che segnerà profondamente la scena architettonica italiana. Lo studio realizza opere nel solco del razionalismo, partecipando al dibattito sulle principali riviste italiane e alla V Triennale di Milano (1933). Dopo la Seconda guerra mondiale, riprende l'attività con lo studio BBPR, orientando l'architettura verso un linguaggio moderno attento alla memoria storica e al contesto urbano. Accanto alla pratica professionale, Rogers svolge un'intensa attività teorica e editoriale. Dal 1946 al 1947 dirige la rivista «Domus» e, dal 1953 al 1965, «Casa-bella-Continuità», trasformandola in una delle sedi centrali dei dibattiti architettonico europeo. Docente al Politecnico di Milano dal 1952, tra i suoi scritti più noti si ricordano *Esperienza dell'architettura* (1958), *Gli elementi del fenomeno architettonico* (1961) ed *Editoriali di architettura* (1968).

Giancarlo Rosa

Architetto e docente, Giancarlo Rosa (Roma 1938) si laurea all'Università La Sapienza nel 1973 sotto la guida di Ludovico Quaroni. Dopo una prima attività progettuale autonoma, intraprende il percorso accademico come assistente volontario nel 1972, divenendo ricercatore nel 1981. Nel 1992, dopo un'esperienza all'Università Politecnica delle Marche, torna a Roma, dove prosegue la sua attività di ricerca e didattica nel campo dell'Architettura degli Interni, disciplina di cui diviene professore ordinario nel 2004. Tra i promotori dei corsi triennali e magistrali in Architettura degli Interni alla Sapienza, fonda e dirige il Dottorato in Architettura degli Interni e Design. La sua attività teorica e progettuale si muove attraverso le diverse scale del progetto, contribuendo alla definizione dell'architettura degli interni come ambito disciplinare autonomo e teoricamente fondato. Figura di riferimento nella formazione di numerose generazioni di progettisti, è al centro del volume monografico *Maestri Romani*. *Giancarlo Rosa*, curato da Andrea Grimaldi (2021).

Giuseppe Samonà

Architetto, urbanista e docente, Giuseppe Samonà (Palermo 1898-Roma 1983) si laurea in ingegneria civile a Palermo nel 1922, avviando una carriera che unisce costantemente la pratica progettuale alla riflessione teorica e all'impegno civile. Figura centrale nella cultura architettonica italiana del Novecento, Samonà interpreta l'architettura come disciplina sociale, capace di incidere sulle trasformazioni del territorio e della città. Tra le sue opere più significative si ricordano la Banca d'Italia a Padova (1946-58), il Municipio di Gibellina (1971) e il Teatro Popolare di Sciacca (1974). Direttore dello IUAV di Venezia dal 1945 al 1971, Samonà rinnova profondamente l'istituto, promuovendo un insegnamento interdisciplinare che intreccia architettura, urbanistica, arte e scienze sociali. Tra i suoi scritti principali si ricordano *L'urbanistica e l'avvenire della città negli stati europei* (1959) e *L'unità architettura-urbanistica* (1975), nei quali afferma una concezione umanistica del progetto, inteso come strumento di conoscenza e trasformazione della realtà collettiva. Dal 1972 al 1976 è Senatore della Repubblica, eletto nelle liste del Partito Comunista Italiano in Veneto.

Leonardo Savioli

Architetto e docente, Leonardo Savioli (Firenze 1917-1982) è una delle figure più significative dell'architettura italiana del Secondo dopoguerra. Laureatosi nel 1941 a Firenze sotto la guida di Giovanni Michelucci, primo docente di Architettura degli Interni, intraprende un'intensa attività professionale e accademica nella stessa facoltà, dove influenzerà generazioni di studenti con un insegnamento radicale e visionario. Fin dai primi progetti, come il piano per il villaggio La Martella a Matera (1952) e il quartiere INA-casa al Galluzzo (1954-58), Savioli sviluppa un personale linguaggio espressivo, vicino a una declinazione italiana del brutalismo. Accanto all'attività progettuale, si dedica a una riflessione teorica sull'architettura come processo percettivo e comunicativo, con particolare attenzione ai temi dell'allestimento museale e della figurazione. Su questo tema, oltre a F. Brunetti, *Leonardo Savioli architetto* (Dedalo, Bari 1982), si veda in particolare M. Nocchi, *Leonardo Savioli. Allestire, arredare, abitare* (Alinea, Firenze 2008).

Carlo Scarpa

Architetto di formazione veneziana, Carlo Scarpa (Venezia 1906-Sendai 1978) è una delle figure più singolari e poetiche dell'architettura italiana del Novecento. Formatasi all'Accademia di Belle Arti di Venezia, nel 1926 ottiene l'abilitazione in disegno architettonico. Lavora fino al 1931 nello studio veneziano di Guido Cirilli, che affianca come assistente alla didattica presso lo IUAV di Venezia. Nel 1933 diventa professore incaricato di studio dal vero e decorazione, nel 1964 è nominato professore ordinario di composizione e dal 1972 al 1974 è direttore dell'Istituto. Non aderisce mai del tutto ai dogmi del Movimento moderno, pur condividendone l'istanza di rinnovamento, sviluppando un linguaggio del tutto personale. Tra le sue opere più celebri si ricordano il restauro e l'allestimento del Museo di Castelvecchio a Verona (1958-74), il Museo Canova a Possagno (1955-57), gli interventi a palazzo Abatellis a Palermo (1953-54), la sistemazione delle Gallerie dell'Accademia di Venezia e il complesso monumentale della Tomba Brion a San Vito d'Altivole (1969-78). Scarpa è stato oggetto di numerose monografie e studi critici, tra cui si segnalano quelli di M. A. Crippa (1984), F. Dal Co e G. Mazzariol (1984) e O. Lanza-rini (2003).

Salvatore Vitale

Critico d'arte laureato in giurisprudenza, Salvatore Vitale (Catania 1887-Roma 1966), inizia nel 1910 la carriera amministrativa del Ministero della pubblica istruzione, raggiungendo nel 1923 il grado di capo-sezione nella Direzione generale delle antichità e belle arti, e venendo nominato commendatore l'anno seguente. Collaboratore del «Giornale di Sicilia» e di varie riviste, compresa la «Rivoluzione liberale» di Gobetti e «Il mondo», Vitale appartiene alla generazione di intellettuali meridionali formatisi in ambito crociano, di cui si propone un rinnovamento in termini di superamento della sua matrice idealista. A tale intento possono essere ricondotte le sue due opere di maggiore rilievo sulla definizione di un'estetica architettonica. Figura pressoché dimenticata dopo gli anni Cinquanta, a Vitale è dedicata un'edizione critica curata da Cettina Lenza (S. Vitale, *L'estetica dell'architettura e altri scritti*, a cura di C. Lenza, Editrice Compositori, Bologna 2010).

Maurizio Vitta

Storico e teorico del design, Maurizio Vitta (Milano 1946), laureato in filosofia, è stato docente di Storia e cultura del progetto nella Facoltà del Design del Politecnico di Milano e ha insegnato presso l'Accademia di Brera. Da anni si occupa del rapporto tra estetica ed esperienza quotidiana, insegnando anche Teoria della Comunicazione visiva all'ISIA di Urbino e Storia dell'Arte e della Comunicazione visiva presso la NABA di Milano. Autore prolifico, ha pubblicato saggi che hanno segnato in modo duraturo la riflessione critica italiana sull'architettura, il design e l'arte contemporanea. È stato vicedirettore di «l'Arca» e collabora con il supplemento domenicale di «IlSole24ore». Tra i suoi libri si ricordano *Il disegno delle cose* (1996), *Il sistema delle immagini* (1999), *Il progetto della bellezza* (2001), *Il paesaggio* (2005), *Dell'abitare* (2008), *Il rifiuto degli dèi* (2012) *Le voci delle cose* (2016).

Maurizio Vogliazzo

Architetto e critico, Maurizio Vogliazzo (Aosta 1943-Venezia 2018) si laurea in architettura al Politecnico di Torino nel 1969. Insieme all'attività progettuale intraprende sin da subito la carriera universitaria a Torino e, nel 1976, al Politecnico di Milano. Nel 1990 diventa professore ordinario, insegnando Progettazione Architettonica, Arredamento, Allestimento e Architettura degli Interni e, in seguito, Architettura del Paesaggio, contribuendo in modo significativo allo sviluppo dei rispettivi ambiti disciplinari. Dal 1996 è stato professore invitato presso l'University College of London, la FAUTL di Lisbona, l'ISACF di Bruxelles, l'ESAD di Matosinhos e l'ETSAB di Barcellona. Ha curato e organizzato mostre dedicate a importanti figure dell'architettura e del design del Novecento ed è stato autore di esposizioni in sedi internazionali come il MoMA di New York, la Triennale di Milano e la Biennale di Venezia. Dal 2008 è stato vicedirettore della rivista «l'Arca» e ha scritto numerosi saggi, dedicando la sua riflessione critica ai temi dell'architettura degli interni, dell'allestimento e del paesaggio. Sulla sua attività si rimanda a S. Jung, *Maurizio Vogliazzo. Architecture as a Tool*, LetteraVentidue, Siracusa 2026.

Bruno Zevi

Architetto, storico e critico dell'architettura, Bruno Zevi (Roma 1918-2000) si laurea a Harvard nel 1945 durante la direzione di Walter Gropius, dopo aver lasciato l'Italia a causa delle leggi razziali. Tornato a Roma nel 1945, fonda l'Associazione per l'architettura organica (APAO) e nel 1946 la rivista «Metron», strumenti con cui promuove un'idea antitetica al razionalismo classicista dominante nel periodo fascista. Insegna per oltre trent'anni Storia dell'architettura prima a Venezia e poi a Roma, contribuendo a formare generazioni di architetti. Con *Saper vedere l'architettura* (1948), uno dei suoi testi più influenti, propone una lettura dinamica e spaziale dell'opera architettonica, avversando ogni forma di accademismo storicista e di monumentalismo progettuale. Instancabile divulgatore, scrive per decenni su «L'Espresso» e partecipa attivamente al dibattito politico e culturale. Deputato radicale tra il 1987 e il 1992, Zevi è un protagonista del pensiero architettonico del secondo Novecento e lascia un'eredità critica fondata sull'interpretazione dell'architettura come spazio vissuto, antiretorico e in continua trasformazione. Sulla sua figura si rimanda a R. Dulio, *Introduzione a Bruno Zevi*, Laterza, Roma-Bari 2008.

