



MIMESIS / TRANSATLANTIC TRANSFERS. STUDI E RICERCHE INTERDISCIPLINARI

n. 1

Collana diretta da *Maria Cristina Iuli*

COMITATO SCIENTIFICO

Enrico Carocci (*Università degli Studi Roma Tre*), Simone Cinotto (*Università di Scienze Gastronomiche di Pollenzo*), David Forgacs (*New York University*), Eugenia Paulicelli (*The City University of New York*), Karen Pinkus (*Cornell University*), Roberto Rizzi (*Politecnico di Milano*), Gaia Caramellino (*Politecnico di Milano*), Paolo Scrivano (*Politecnico di Milano*), Lucy Maulsby (*Northeastern University*), Maria Antonella Pellizzari (*The City University of New York*)

COORDINAMENTO DI REDAZIONE

Marta Averna (*Politecnico di Milano*), Valeria Casali (*Politecnico di Torino*), Stefano Morello (*Università del Piemonte Orientale*), Giulia Crisanti (*Università di Scienze Gastronomiche di Pollenzo*), Giuseppe Gatti (*Università degli Studi Roma Tre*)

THE ITALIAN PRESENCE
IN POST-WAR AMERICA,
1949-1972

Architecture, Design, Fashion

Volume 2

Mediatori, itinerari intellettuali, usi
e costruzioni dello spazio

a cura di

Gennaro Postiglione e Roberto Rizzi

Volume pubblicato con il finanziamento del Miur – Prin 2017 e del Politecnico di Milano, Dipartimento di Architettura e Studi Urbani.



POLITECNICO
MILANO 1863

Segreteria e editing a cura di Francesca Critelli.

MIMESIS EDIZIONI (Milano – Udine)

www.mimesisedizioni.it

mimesis@mimesisedizioni.it

Collana: *Transatlantic Transfers. Studi e ricerche interdisciplinari*, n. 1

Isbn: 9788857593333

© 2023 – MIM EDIZIONI SRL

Piazza Don Enrico Mapelli, 75

20099 Sesto San Giovanni (MI)

Phone: +39 02 24861657 / 21100089

INDICE

- TRANSATLANTIC TRANSFERS. THE ITALIAN PRESENCE IN POST-WAR AMERICA, 1949-1972, VOL. 2 9
- MAPPARE IL TRANSFER. MEDIATORI, ITINERARI INTELLETTUALI, USI E COSTRUZIONI DELLO SPAZIO
Roberto Rizzi 13
- OLTRE IL MODERNISMO. I QUARTIERI ITALIANI DI BOSTON COME BASE ETNOGRAFICA PER UNA SVOLTA CULTURALE NELLA PIANIFICAZIONE
Paola Briata, Giulio Giovannoni 25
- “MORE STREETS FOR PEOPLE”. IL CONTRIBUTO ITALIANO AL DIBATTITO SULLA PEDONALIZZAZIONE DEI CENTRI URBANI NEGLI STATI UNITI
Chiara Baglione 45
- “THE ITALIAN STROLL”. BERNARD RUDOFSKY’S RECIPE FOR LIVABLE AMERICAN CITIES
Jacopo Leveratto 59
- COSTRUIRE TRAIETTORIE TRANSATLANTICHE: ITINERARI, PERCEZIONI, IMMAGINARI. I VIAGGI DI ADA LOUISE E L. GARTH HUXTABLE E L’INCONTRO CON L’ITALIA DEL SECONDO DOPOGUERRA, 1949-1952
Valeria Casali 65
- IN CERCA DI UNA MODERNITÀ ALTERNATIVA. ARCHITETTI AMERICANI E *FELLOWSHIP* TRANSATLANTICHE NELL’ITALIA DEL DOPOGUERRA
Rosa Sessa 87

| | |
|-----------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------|-----|
| VITTORIA CALZOLARI E MARIO GHIO. UN PERCORSO SUL PROGETTO DELLO SPAZIO APERTO URBANO, TRA ROMA E GLI STATI UNITI <i>Cristina Renzoni</i> | 105 |
| ALLA RICERCA DELLA VISIONE PARZIALE. ROMALDO GIURGOLA FRA ROMA E PHILADELPHIA <i>Filippo De Dominicis</i> | 115 |
| DA ROMA A NEW YORK. BRUNO FUNARO E LA SCHOOL OF ARCHITECTURE DELLA COLUMBIA UNIVERSITY <i>Fabio Marino</i> | 137 |
| ESTHER McCOY E IL MODERNO ITALIANO <i>Maria Vittoria Capitanucci</i> | 153 |
| EDGARDO CONTINI, ARIETO BERTOIA E ROMALDO GIURGOLA. CREATIVITÀ E INGEGNERIA ITALIANA NEGLI STATI UNITI DOPO LA SECONDA GUERRA MONDIALE <i>Olimpia Niglio</i> | 165 |
| LEONARDO RICCI'S AMERICAN TRANSFER. FROM THE RESEARCH OF THE SYNTHESIS OF THE ARTS TO THE REALIZATION OF THE "OPEN WORK" <i>Ilaria Cattabriga</i> | 183 |
| EUGENIO BATTISTI E GLI STATI UNITI D'AMERICA: UNO STORICO DELL'ARTE TRANSNAZIONALE <i>Gianlorenzo Chiaraluce</i> | 213 |
| LE IMMAGINI "ANTICHE" DELL'"AVANGUARDIA DEI GAMBERI". LA RIFONDAZIONE DELL'ARCHITETTURA DEL DOPOGUERRA TRA ITALIA E STATI UNITI <i>Filippo Cattapan</i> | 225 |
| ANDATE E RITORNI TRA VENEZIA E MANHATTAN. LE PRIME ESPERIENZE AMERICANE DI MANFREDO TAFURI <i>Andrea Canclini</i> | 247 |

| | |
|----------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------|-----|
| “THE VOGUE OF THE DAY”. LA SINTESI DELLE ARTI TRA ITALIA E AMERICA (1949-1956) <i>Stefano Setti</i> | 277 |
| AN ITALIAN ESTATE IN THE US. THE CASE OF WATERGATE IN WASHINGTON <i>Giulio Galasso</i> | 299 |
| PER UNA STORIA DEL TRANSFER CULTURALE IN ARCHITETTURA: METODI, TEMI, IPOTESI E STRUMENTI <i>Gaia Caramellino, Paolo Scrivano</i> | 307 |

TRANSATLANTIC TRANSFERS. THE ITALIAN PRESENCE IN POST-WAR AMERICA, 1949-1972, VOL. 2

L'Italia e gli Stati Uniti. Due sponde opposte dell'Oceano Atlantico, e una lunga tradizione di traiettorie e di connessioni, che nella narrazione più consueta della storia novecentesca si risolve in movimenti di persone dirette verso il nuovo mondo, e di cose e di idee, che vanno invece verso il vecchio continente.

L'ipotesi da cui muovono questi volumi e il progetto di ricerca PRIN 2017, *Transatlantic Transfers. The Italian presence in post war America. 1949/1972*, da cui sono originati, invece, è che l'Italia abbia avuto un ruolo sorprendentemente attivo nella definizione della identità culturale degli Stati Uniti d'America negli anni successivi alla seconda guerra mondiale, e che questo si verifichi soprattutto in una prospettiva transnazionale e globale e con un approccio multidisciplinare che tenga in stretta relazione produzione di conoscenza e di idee, politica e relazioni internazionali, cultura scientifica e materiale, editoria, letteratura, arti figurative, architettura, design, cinematografia, musica e cibo.

Questo approccio aperto alle relazioni tra le discipline trova rispondenza nella composizione e nella articolazione dei gruppi di ricerca afferenti al PRIN, in cui sono rappresentate discipline molto diverse fra loro e per molti aspetti complementari, che fanno capo al Politecnico di Milano (coordinamento nazionale, PI Genaro Postiglione), all'Università degli Studi del Piemonte Orientale "Amedeo Avogadro", all'Università degli Studi di Roma Tre e all'Università di Scienze Gastronomiche a Pollenzo, ed è amplificato dall'apertura all'ascolto e alla integrazione di contributi di studiosi esterni al gruppo.

Esso si rispecchia anche nella complessità dei prodotti esito del progetto che, a partire dall'esplorazione di fenomeni complessi e vicende più minute, legate a singoli vettori (soggetti, eventi, media e cose) e ai loro movimenti, a volte di sola andata e a volte invece

in più direzioni, costruiscono rappresentazioni innovative del transfer transatlantico e dell'influenza della cultura italiana moderna su quella nordamericana.

Tutti i vettori esaminati sono raccolti nell'*Atlas of Modern Transatlantic Transfers* (<https://transatlantictransfers.polimi.it/it/atlas/>). Qui possono essere letti singolarmente, attraverso testi, immagini e approfondimenti documentari, o raccolti in gruppi organizzati secondo diverse chiavi interpretative, in base alla loro natura, al periodo in cui hanno manifestato la loro influenza, alla loro affinità con i temi e gli scenari evidenziati nel corso della ricerca.

Al loro approfondimento hanno contribuito le *midterm conferences* del progetto, sviluppate da ogni sede, che hanno posto di volta in volta l'accento sui singoli contributi disciplinari:

- *Consumismi transatlantici moderni. Culture del consumo e prodotti italiani negli Stati Uniti del dopoguerra*, Università di Scienze Gastronomiche a Pollenzo, 25/26 giugno 2021

- *The Italian Presence in Postwar America, 1949-1972. Architecture, Design, Fashion*, Politecnico di Milano, 7/9 aprile 2022

- *Transatlantic Literary Networks 1949-1972. Translation, Modernity, and Cultural Transfer between Italy and the United States*, Università degli Studi del Piemonte Orientale, 9/11 giugno 2022

- *Transatlantic Visions 1949-1972. Italian Film Cultures and Modernisms in post-war America*, Università degli Studi di Roma Tre, 9/11 novembre 2022.

Ad esse si affiancheranno, alla fine di quest'ultimo anno del progetto, un'ultima conferenza sintetica degli argomenti e dei temi trattati, una mostra che divulghi anche al grande pubblico gli esiti della ricerca e due pubblicazioni, tra cui un dizionario del Transfer Transatlantico, che raccolga in modo analitico momenti, persone, cose ed eventi significativi per gli scambi tra Italia e Stati Uniti.

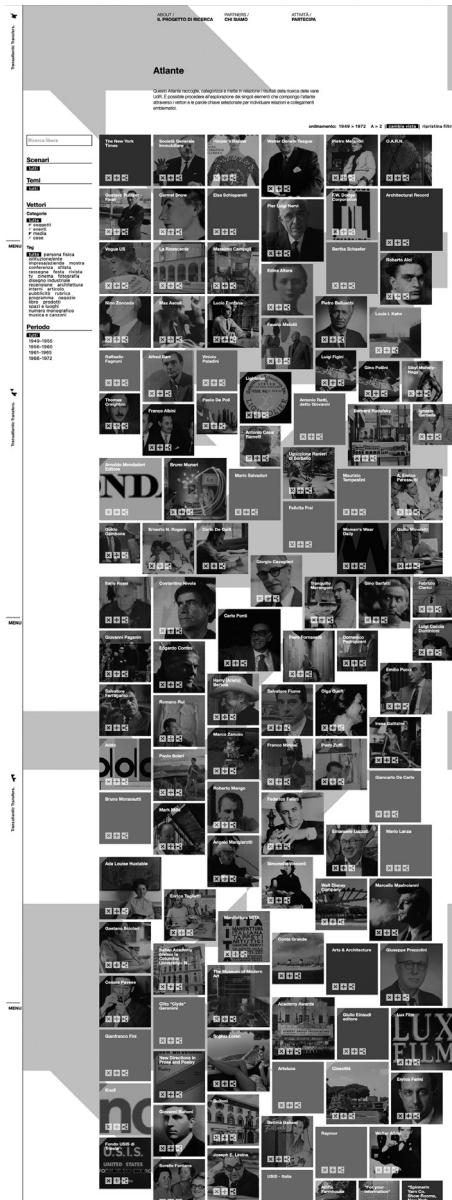


Fig. 1. Pagina di apertura dell'Atlas of Modern Transatlantic Transfer.

ROBERTO RIZZI¹

MAPPARE IL TRANSFER

Mediatori, itinerari intellettuali, usi e costruzioni dello spazio

1.

È inevitabile, ogniqualvolta ci si proponga di dedicarsi alla individuazione dei tratti caratterizzanti un determinato ambito culturale, affrontare il problema di quanto questi dipendano da relazioni e interferenze con altri contesti.

La questione, complessa, è oggetto di riflessioni e studi nei più differenti ambiti disciplinari, dalla filosofia all'antropologia, dalla storiografia alle scienze sociali² in una dialettica di tensione fra il desiderio di caratterizzare uno specifico contesto e la necessità di relazionarlo ad altri, fra l'identificazione di specificità e il riconoscimento di somiglianze (Remotti 2019), con un lavoro sempre a rischio di forzature derivate dalla più o meno consapevole proiezione della struttura culturale di chi compie l'analisi sull'oggetto analizzato³.

Per questo anche le connessioni relazionali fra ambiti culturali sono da intendere in un senso esteso, pluridirezionale, in una "rete" nelle cui differenti geometrie si possono avere in alcuni "nodi" delle polarità emergenti o dei "rami" di connessione più evidenti e strutturati o, viceversa, deboli o mancanti, ma sempre in una lettura all'interno di una logica di sistema⁴.

Non si tratterà quindi di analizzare semplicemente le "influenze" di una cultura su un'altra, con una impostazione gerarchica, ma

1 Dastu – Dipartimento di Architettura e Studi Urbani Politecnico di Milano.

2 Fra i molti che si potrebbero citare, quelli a cui si fa riferimento in modo più diretto sono: *Scegliere la tradizione* (Bettini 2011), *Contro l'identità* (Remotti 2005), *Somiglianze. Una via per la convivenza* (Remotti 2021), *L'identità culturale non esiste* (Jullien 2018) e *Intervista sull'identità* (Bauman 2005).

3 Cfr. per qualche esemplificazione *Scegliere la tradizione* (Bettini 2011, pp. 79-85).

4 Sulla teoria delle reti si può vedere ad esempio *Link. La scienza delle reti* (Barabási 2004) e per una applicazione ad ambiti culturali, *La letteratura vista da lontano* (Moretti 2005).

di verificare gli interscambi reciproci; non basterà chiudersi nella logica bipolare di relazioni biunivoche fra entità per le quali è riconosciuta una relazione, ma di aprire a una maggiore circolarità di interferenze e di rapporti pluridirezionale, con un approccio che potremmo dire transnazionale.

Questa stessa declinazione, applicata allo spazio, e suggerita dal prefisso *trans-* per indicare un passaggio oltre un termine, un attraversamento, il mutamento da una condizione a un'altra, deve essere completata almeno in due ulteriori dimensioni. Quella temporale che consente di muoversi nel tempo e nelle cronologie per far emergere le *contemporaneità di ciò che non è contemporaneo*⁵ e scoprire quanto può essere influente sull'oggi un evento accaduto nel passato⁶, come la luce di una stella che raggiunge un pianeta anni dopo essere stata emessa (Kubler 1976, pp. 29-31). E quella disciplinare per valorizzare i travasi di differenti saperi e riconoscere una unitarietà dei fenomeni culturali e sociali, al di là di un punto di vista specialistico dal quale li si osserva. L'approfondimento conoscitivo non è da intendersi come semplice intreccio di scale e nemmeno come scalare in un primo momento e poi fra le discipline, ma di tutte le comunità di ricerca insieme, con l'idea di superare un processo che possa generare pezzi o parti precisati e fortificati da documenti e prove che vengono poi messi a confronto sui loro bordi, trovando addentellati che configurano ingranaggi cooperanti, ma autosufficienti.

In questo quadro complesso sembra inoltre necessario assumere una posizione dinamica del punto di osservazione: è necessario guardare i sistemi relazionali *da lontano*⁷ a una distanza che “fa vedere meno i dettagli, vero: ma fa capire meglio i rapporti, i *pattern*, le forme”. (Moretti 2005, p. 3), ma è allo stesso tempo importante avvicinarsi molto ai singoli fenomeni per coglierne *da vicino* tutte le articolazioni⁸ da mettere in relazione. Sembra questo il modo più appropriato per passare da un atteggiamento tutto volto a “cogliere ciò che non ripete” (Moretti 2005, p. 9), per accertare un'identità, a uno per il quale ciò che conta sono le ricorrenze di

5 L'espressione è di Ernst Bloch.

6 Al di là di visione “contemporaneiste” sembra sempre necessario considerare l'oggi come compresenza di passato, presente e germi di futuro (Giunta 2008; Ophälders 2009).

7 È il cosiddetto *distant reading* (Moretti 2005).

8 È il cosiddetto *close reading* (Arasse 2013).

eventi, di cose o di loro frammenti in contesti diversi, da cui scaturiscono somiglianze e parentele⁹.

Sfuggire insomma alla tentazione della continuità che diventa la ragione stessa della spiegazione delle cose, fino a far diventare superflua ogni spiegazione, e pensare a *continuità* e *scosse* e a come ogni fenomeno, ogni evento, ogni forma sia una soluzione, in un dato contesto, che le risolve in coerenza nella complessità della sua costituzione¹⁰.

2.

I saggi che compongono questo volume nascono da un'ipotesi di lavoro che cerca di applicare questo atteggiamento al caso dei rapporti fra Italia e Stati Uniti d'America, nei trent'anni del secondo dopoguerra¹¹.

Sono uno degli esiti di un lavoro di condivisione, confronto, scavo delle fonti, ordinamento partecipato dei materiali a partire dal quale, a cadenze periodiche sono stati organizzati convegni di verifica¹² e, allo stesso tempo, di nuova apertura e rilancio di questioni e casi studio.

L'atteggiamento delineato in apertura è stato sintetizzato e proposto agli autori attraverso la figura del vettore. Vettore è una figura di sintesi, evoca una forza propulsiva, portatrice di cambiamento, capace di incidere su un contesto, una forza che possiede una o più origini, il cui verso di azione dipende dalle condizioni al contorno e la cui incidenza dipende dalla forza con cui sa agire in modo congruente alla sua destinazione. Ancora vettore è una figura con la quale poter leggere

9 È l'idea sulla quale Kubler costruisce la sua ipotesi di raggruppamento di opere e cose in serie e sequenze (Kubler 1976, pp. 46-85).

10 Una dualità fra mutamento e permanenze che si può ritrovare in vari ambiti e in diversi autori; una interessante visione di sintesi fra scienza e filosofia è quella proposta da Dino Formaggio (Formaggio 1990), ma è un atteggiamento che torna spesso (Moretti 2019).

11 Si tratta del programma di ricerca di interesse nazionale PRIN 2017, *Transatlantic Transfers: the Italian presence in post-war America*, coordinato dal Politecnico di Milano con Università degli studi Roma Tre, Università del Piemonte Orientale, Università di Scienze gastronomiche di Pollenzo.

12 Pollenzo 25-26 giugno 2021; Politecnico di Milano 7-9 aprile 2022; Pallanza, 9-11 giugno 2022; Roma 9-11 novembre 2022.

l'azione di soggetti di differente natura: vettori sono certamente persone, ma anche loro raggruppamenti organizzati in enti, istituzioni o associazioni, imprese operanti nei diversi campi economici e produttivi; sono eventi, particolari occasioni di incontro o dibattito come mostre, conferenze o sfilate di moda, rassegne cinematografiche o fiere commerciali; possono essere media, come riviste, programmi televisivi, film, fotografie, ecc. o ancora *cose*¹³ nelle più differenti concretizzazioni, oggetti d'uso o arredi, brani di città o quartieri, spazi pubblici, edifici, spazi interni, negozi, libri o riviste, ...

Pur nelle diversità delle loro nature, tutti sono visti nella stessa ottica di elemento portatore di una unità del transfer, agente su un contesto e allo stesso tempo agita da altri fattori che la orientano¹⁴; una componente di più complessi sistemi di relazioni che ci si prefigge di tracciare attraverso accorpamenti attorno a temi e descrizione di scenari¹⁵. Può cioè trattarsi di ramificazioni relazionali, anche molto complesse, originate da vettori particolarmente prolifici, che hanno saputo attivare molteplici piani di azione, oppure di “mappe relazionali” costruite sulla base di quelle ricorrenze di similitudini di cui abbiamo parlato o ancora di letture più aperte che riescono a individuare, attraverso “sezioni” connessioni ancora latenti all'indagine.

Anche in questo volume permangono questi diversi registri: testi brevi, quasi fossero voci di un dizionario; interventi che tracciano reti di relazioni innescati da singoli soggetti e saggi più complessi che aprono a ipotesi interpretative.

In ogni contributo il tentativo è quello di tenere presente questa *dinamica vettoriale*, ragionando sulla collocazione dell'*origine* del vettore (contesto geografico o culturale o produttivo) della sua *direzione* (una intenzionalità nei modi, tempi e luoghi dell'azione) della sua *intensità* (rilevanza, velocità), avendo sempre presente che ciascuna di queste caratteristiche è a sua volta dipendente da altre interferenze.

13 Preferiamo qui usare questo termine piuttosto che altri come oggetti o artefatti per il suo valore estensivo (Bodei 2009).

14 La suggestione qui è a quelli che René Thom definisce *attrattori*, ovvero le possibili mete, valutabili statisticamente, verso cui può dirigersi la morfogenesi di un fenomeno, desunte dall'analisi delle sue condizioni al contorno (Thom 1985, p. 8).

15 È la struttura su cui è costruito l'Atlante della citata ricerca PRIN, consultabile all'indirizzo <https://transatlantictransfers.polimi.it/it/atlas/>.

3.

Chi leggerà questi saggi troverà degli elementi ricorrenti.

Le persone, innanzitutto, di differenti provenienze geografiche, portatrici di esperienze originate in Italia, nel campo del progetto (Bertoia, Contini, Giurgola, Funaro, Ricci) o in quello storico-critico (Tafari, Battisti) o qui consolidate (Huxtable, McCoy) e poi concretizzate oltreoceano. Esperienze svolte con i differenti ruoli di docenti, professionisti, critici, curatori e spesso sviluppate con una vera e propria azione mediatrice e di ibridazione (Rudofsky) e i cui esiti si verificano in luoghi differenti (Calzolari e Ghio).

Allo stesso modo si troverà un'ampia rassegna di forme di coordinamento, di carattere istituzionale o con finalità di ricerca (*Institute for environmental action*), professionali (si veda il saggio di Galasso su Watergate e SGI o l'attività di Contini¹⁶) o anche semplicemente per promuovere iniziative e raccogliere fondi (*The italian art and landscape foundation*) con tratti che sembrano delineare un livello ancor più morbido e quotidiano di quella "diplomazia culturale" attiva con gli strumenti persuasivi del soft power¹⁷.

Emerge qui un ruolo delle istituzioni universitarie come attrattori di studenti, studiosi e docenti, ma anche come operatori culturali fuori dal territorio americano e come promotori o corrispondenti di programmi di scambio e di viaggio o di premi (CASALI E SESSA).

Fra gli strumenti più spesso citati, compaiono certamente le mostre. Alcune celeberrime e molto studiate, altre meno note, ma ugualmente impattanti sul pubblico statunitense. Riguardano le arti figurative e la cultura architettonica o urbana, in prospettiva storica ma soprattutto contemporanea e testimoniano il progressivo affermarsi dell'interesse per il disegno industriale che si innesta su quello dell'artigianato e delle arti applicate via via orientato al prodotto dall'affermarsi dell'industria, dei suoi metodi produttivi e della sua penetrazione pubblicitaria globale.

16 Particolarmente attivo, ad esempio, fondando la *Mutual Housing Association*, o partecipando allo studio professionale *Smith, Jones & Contini*.

17 Cfr. ad esempio *Soft power e l'arte della diplomazia culturale* (Castellini Curiel 2021), *Dalla propaganda alla cooperazione. La diplomazia culturale italiana nel secondo dopoguerra* (Medici 2009).

La parziale sovrapposizione temporale fra la mostra *Italy the new domestic landscape* del MoMa e *Art and landscape of Italy, too late to be saved* al Met, ben evidenzia (BAGLIONE) la tensione fra due modi, tesi, l'uno ad affermare il valore positivo del diffondersi della cultura del design attraverso l'industria, l'altro a lanciare un preoccupato allarme verso situazioni di degrado e abbandono del patrimonio storico e artistico. Su questa polarità si innesta in parziale riequilibrio l'approccio di *More streets for people*, che cerca di recuperare alla contemporaneità quei valori di spazializzazione della vita sociale di cui il paesaggio e la città storica sono portatrici.

Mentre resta forse ancora in secondo piano il ruolo del progetto di allestimento nel suo autonomo contributo a definire il senso e il valore di quanto esposto, sul quale nel secondo dopoguerra in Italia si sviluppa invece un intenso dibattito, più evidente è, soprattutto attraverso i cataloghi, il contributo della cultura visuale e della grafica e quello della critica. Se le vicende del graphic design non sono oggetto di analisi di questi saggi, da essi emerge invece l'affermazione di un pensiero teorico e critico, che va di pari passo con costanti presenze sulle riviste (*Opposition, Marcatrè*), nelle collane editoriali (*Footnotes*, e quelle promosse da Funaro e Ricci), nelle conferenze (McCoy, Ricci) e anche nell'insegnamento (Funaro) e che è qui testimoniata dagli approfondimenti su nuclei teorici problematici (CATTAPAN, SETTI, CATTABRIGA) o dal ruolo svolto da singole personalità (CHIARALUCE su Battisti, CANCLINI su Tafuri). Il tema, ad esempio, del rapporto fra le arti, che negli Stati Uniti ha avuto i suoi prodromi con l'interesse per l'artigianato, l'arte e l'architettura medioevali, viene verificato alla luce dei nuovi contesti culturali e produttivi (CATTABRIGA sul contributo di Ricci e *opera aperta*) e anche discusso criticamente nella sua dimensione di narrativa retorica di un ideale in bilico fra reale sperimentazione e strumento comunicativo. Una opportuna apertura di lungo periodo è invece offerta dal saggio di CATTAPAN che mostra come un immaginario antico, acquisito, attraverso l'Italia, dall'intera Europa, soprattutto per mezzo della diffusione di immagini, venga impiegato per dare un fondamento alla società americana, ricucendo un'interruzione storica operata dal modernismo, con una rivalutazione tanto forte da rimbalzare in modo impattante in Europa e in Italia.

Sul versante dei manufatti i contributi di questo volume si concentrano sulla dimensione urbana, in particolare dei quartieri di immigrazione italiana (BRIATA e GIOVANNONI); l'intreccio di iniziative, fra conferenze, mostre, interventi scritti evidenziano interessanti ricadute sul modo di pensare la città negli Stati Uniti soprattutto in merito al valore della strada come spazio di vita e al ruolo del pedone, con esiti estesi e permanenti sino a un recente passato (BAGLIONE, LEVERATTO).

Sono questi solo dei richiami parziali, riferiti agli approfondimenti presenti nel volume che non esauriscono la casistica delle singole tipologie, ma selezionano episodi significativi evidenziando le molteplici ramificazioni che conducono a ulteriori indagini.

In molti dei saggi emerge inoltre sottotraccia una propensione metodologica nell'uso delle fonti e nell'attento ascolto delle "interferenze" che, come abbiamo detto in apertura, sono connaturati a questo tipo di indagine.

È fondamentale a questo proposito il saggio di CAMELLINO e SCRIVANO, che abbiamo voluto collocare in chiusura proprio per ricapitolare questa dimensione. Il saggio ripercorre le ricerche e i testi di riferimento, le fonti, la terminologia e gli autori fondamentali; pone inoltre un accento interessante sull'utilizzo della pubblicistica periodica come fonte privilegiata di ricerca capace di riportarci un passo indietro rispetto a letture consolidate o, in parte, sclerotizzate.

Seppur applicato allo specifico dell'architettura, al suo progetto, alla sua costruzione, e al disegno urbano esso può certamente essere preso a paradigma tanto che l'auspicio finale secondo cui, nelle parole degli autori, "è l'intera disciplina della storia dell'architettura a necessitare di una concettualizzazione al tempo stesso convincente, efficace e diversificata del *transfer* culturale" può ben essere assunto a programma di lavoro di ogni disciplina che voglia cimentarsi in questo campo di studi.

Al di là dei casi citati si possono segnalare alcuni nodi tematici.

Il primo è il valore che viene riconosciuto alle pratiche, agli scambi relazionali all'interno delle comunità, ai modi di uso degli spazi, soprattutto di quelli pubblici, come elemento assunto per dare carattere e qualità ai luoghi. Si riconosce insomma un valore non al puro uso funzionalista, ma alla socialità come fondamento di un'idea di spazio. Una spazializzazione della vita sociale che valorizza la pre-

senza del pedone, dei suoi movimenti sulla strada, sul marciapiede, agli incroci e nelle loro dilatazioni spaziali, sugli angoli degli edifici, negli spazi verdi, con “un lessico che ha finalmente assunto la vita pubblica come oggetto e scopo del suo intervento, nonché la bellezza, la ricchezza e la diversità come motore per stimolare e mantenere la presenza di quel tipo di vita”, come scrive LEVERATTO.

Il secondo è il valore delle cose come depositarie di una forza di senso che attraverso esse si afferma. Il taglio dei saggi di questo volume ci porta soprattutto verso la materialità dello spazio con i suoi scorci e i suoi dinamismi che diversi progettisti sperimentano in terra americana sulla base di contemporanee ricerche figurative o rivalutando esperienze storiche o vernacolari, risvegliando e forse anche riportando ad una loro origine stimoli di ascendenza wrightiana. Ma è anche il valore che assumono le immagini, quelle che testimoniano le vicende storiche dell'arte europea sui testi e sui manuali, quelle che circolano nelle mostre e quelle che si possono vedere sulle riviste specialistiche come su quelle a più ampia diffusione o su altri mezzi di comunicazione di massa e quelle che si riportano dai viaggi transatlantici.

Un ultimo è il valore delle parole. Parole dette, e ascoltate, in seminari e conferenze per raccontare esperienze e pensieri, parole scritte, e lette, su riviste e nei testi tradotti o che solo negli Stati Uniti trovano la possibilità di concretizzarsi, parole insegnate, e imparate, nelle scuole e nelle università, parole così spesso e fortemente legate alle cose prodotte, progettate, costruite, plasmate sembrano acquistare esse stesse una consistenza materica.

Valori naturalmente intrecciati e che reciprocamente si rilanciano, sostengono e rafforzano e corrono sottotraccia in ognuna delle vicende discusse dagli autori.

4.

Questo parziale tentativo di confronto fra testi diversi può essere completato da ogni lettore.

Interessa però ancora evidenziare che questi testi derivano in qualche modo da una impostazione che ha provato a costruire a priori una intelaiatura organizzativa che ha guidato anche la lettura

di sintesi alimentata dallo spoglio e dalla schedatura di riviste e di fonti bibliografiche dalla quale spesso sono originati e nella quale rifluiscono, ampliandola con le informazioni e i dati che sono in essi contenuti, cioè con loro parti anche minute, in una banca dati liberamente accessibile. In esso si potranno trovare, sotto forma di schedatura, le loro unità minime i loro aggregati più complessi, le focalizzazioni tematiche e problematiche, gli scenari interpretativi.

Ci ispirano in qualche modo le sequenze immaginate da George Kubler per ordinare nelle loro differenti temporalità opere o loro tratti costitutivi, fra dirompenti *oggetti primi* e più ordinarie *replique* con funzioni di consolidamento (Kubler 1976; Moretti 2005, pp. 9-10), assunte anche, seppur sul piano delle idee, da Tatarkiewicz per tracciare la sua storia di sei idee (Tatarkiewicz 1993).

Ma ad ispirare sono anche le suggestive immagini di numerosi Atlanti che la storia dell'arte e della critica ci ha consegnato, a partire dalle visionarie tavole di Aby Warburg¹⁸ che prova, componendo le più diverse immagini, a ricostruire una mappa evolutiva dei grandi temi della classicità occidentale; o le collezioni tematiche (usanze, gesti, tipi) di ritagli di giornale nei dadaisti Scrapbook con i quali Hannah Hoch¹⁹ tenta di costruire un dizionario visivo della repubblica di Weimar; o le raccolte di volti di August Sander²⁰, comparati per costruire un catalogo scientifico (censurato dai nazisti) di generazioni e classi di una nazione. O ancora i pannelli comparativi dell'Atlas nei quali Gerhard Richter²¹ sulla base di analogie visive raccoglie e ordina fotografie, ritagli e disegni per ricostruire una storia autobiografica del proprio percorso creativo, ma anche di una storia della cultura visiva di un'epoca, fino al suggestivo, ed emozionante, Atlante figurato del pianto di Ernesto De Martino²².

18 Per un'introduzione all'Atlas cfr. ad esempio Kurt W. Forster, Katia Mazzucco, *Introduzione ad Aby Warburg e all'"Atlante della memoria"*, Bruno Mondadori, Milano 2002. L'Atlas è navigabile al link: <https://bit.ly/3sPxLrK> ultima cons. 02/11/2022 e con guide interattive di lettura al link: <https://bit.ly/3NpLTkN> ultima cons. 02/11/2022.

19 Per un approfondimento sul suo lavoro si veda *Lebenscollage* (Höch 1996).

20 Per un approfondimento si vedano *Anlitz der Zeit* (Sander 1929) e *August Sander. Fotografia, archivio e conoscenza* (Fässler 2014).

21 Per un approfondimento si veda *Il duplice volto dell'Atlas di Gerhard Richter* (Baldacci 2004).

22 Per un approfondimento si veda *Morte e pianto rituale. Dal lamento funebre antico al pianto di Maria* (De Martino 1958).

Immagini o cose come portatrici di significato, idee e pensieri visualizzati nella loro organizzazione relazione come modo per restituire le complessità dei sistemi culturali e dei loro rapporti²³.

Bibliografia

- Arasse, D.
2013 *Non si vede niente, Descrizioni*, Einaudi, Torino.
- Baldacci, C.
2004 *Il duplice volto dell'Atlas di Gerhard Richter*, in "Leitmotiv. Motivi di estetica e di filosofia delle arti", 4, pp. 207-225
- Barabási, A.-L.
2004 *Link. La scienza delle reti*, Einaudi, Torino.
- Bauman, Z.
2005 *Intervista sull'identità*, Laterza, Roma-Bari.
- Bettini, M.
2011 *Contro le radici*, Il Mulino, Bologna.
- Bodei, R.
2009 *La vita delle cose*, Laterza, Roma-Bari.
- Castellini Curiel, G.
2021 *Soft power e l'arte della diplomazia culturale*, Le Lettere, Firenze.
- De Martino, E.
1958 *Morte e pianto rituale. Dal lamento funebre antico al pianto di Maria*, Bollati Boringhieri, Torino.
- Fässler, B.
2014 *August Sander. Fotografia, archivio e conoscenza*, Postmedia books, Milano.
- Formaggio, D.
1990 *Estetica, tempo, progetto*, Clup, Milano.
- Forster, K.W. e Mazzucco, K.
2002 *Introduzione ad Aby Warburg e all'"Atlante della memoria"*, Bruno Mondadori, Milano.
- Giunta, C.
2008 *L'assedio del presente. Sulla rivoluzione culturale in corso*, Il Mulino, Bologna.
- Höch, H.
1996 *Lebenscollage*, Berlinische Gallerie, Hatje Cantz Verlag, Berlin.
- Jullien, F.
2018 *L'identità culturale non esiste*, Einaudi, Torino.

23 L'Atlante della ricerca di cui questo libro è un contributo. Cfr. transatlantictransfers.polimi.it

- Kubler, G.
1976 *La forma del tempo. La storia dell'arte e la storia delle cose*, Einaudi, Torino.
- Medici, L.
2009 *Dalla propaganda alla cooperazione. La diplomazia culturale italiana nel secondo dopoguerra*, Cedam, Padova.
- Moretti, F.
2005 *La letteratura vista da lontano*, Torino, Einaudi.
2019 *Un paese lontano. Cinque lezioni sulla cultura americana*, Einaudi, Torino.
- Ophälders, M.
2009 *Filosofia, arte, estetica. Incontri e conflitti*, Mimesis, Milano.
- Remotti, F.
2005 *Contro l'identità*, Laterza, Roma-Bari.
2019 *Somiglianze. Una via per la convivenza*, Laterza, Roma-Bari.
- Remotti, F. (a cura di)
2021 *Sull'identità*, Raffaello Cortina editore, Milano.
- Sander, A.
1929 *Antlitz der Zeit*, Monaco, Schirmer Mosel (ristampa anastatica dell'originale, Transmare, Kurt Wolff verlag, 2016, Monaco)
- Tatarkiewicz, W.
1993 *Storia di sei idee, L'arte, il bello, la forma, la creatività, l'imitazione, l'esperienza estetica*, Aesthetica, Palermo.
- Thom, R.
1985 *Modelli matematici della morfogenesi*, Einaudi, Torino.

Part One THE PECULIAR NATURE OF CITIES

- 2 The uses of sidewalks: safety, 29
- 3 The uses of sidewalks: contact, 55
- 4 The uses of sidewalks: assimilating children, 74
- 5 The uses of neighborhood parks, 89
- 6 The uses of city neighborhoods, 112

Part Two THE CONDITIONS FOR CITY DIVERSITY

- 7 The generators of diversity, 143
- 8 The need for primary mixed uses, 152
- 9 The need for small blocks, 178
- 10 The need for aged buildings, 187
- 11 The need for concentration, 200
- 12 Some myths about diversity, 222

Part Three FORCES OF DECLINE AND REGENERATION

- 13 The self-destruction of diversity, 241
- 14 The curse of border vacuums, 257
- 15 Unslumming and slumming, 270
- 16 Gradual money and cataclysmic money, 291

Fig. 2. L'indice del libro di Jane Jacobs, *The Death and Life of Great American Cities*.

PAOLA BRIATA, GIULIO GIOVANNONI¹

OLTRE IL MODERNISMO

I quartieri italiani di Boston come base etnografica per una svolta culturale nella pianificazione

“Come mai sei capitata nel North End? [...] è uno slum”

“Non mi fa l'impressione di uno slum”

“Come no? È il peggiore della città. Ci sono quasi settecento alloggi per ettaro!”

“Dovreste avere più slums come questo [...] non mi dire che ci sono dei progetti per distruggerlo. Dovreste venire quaggiù e impararvi più cose che potete”

“Ti capisco [...] Spesso vengo anch'io laggiù per andare in giro e sentirmi immerso in quella meravigliosa, allegra vita di quartiere [...]. Ma naturalmente prima o poi dovremo risanare la zona: *bisognerà sgombrare le strade da tutta quella gente*”

Conversazione tra Jane Jacobs e un urbanista di Boston, 1959 (Jacobs 1961, p. 9, corsivi aggiunti)

La ciudad es la gente en la calle (Borja, Muxí 2000, p. 13)

Introduzione

Questo saggio si occupa di scambi transatlantici ponendo l'attenzione sulle letture socio-antropologiche delle “little Italies” di Boston sviluppate tra gli anni Quaranta e gli anni Sessanta del Novecento da William Foote Whyte, Herbert Gans e Jane Jacobs².

1 Dastu – Dipartimento di Architettura e Studi Urbani, Politecnico di Milano; DiDA – Dipartimento di Architettura, Università degli Studi di Firenze.

2 Il saggio è stato concepito in modo congiunto dai due autori. L'introduzione e il lavoro su Whyte sono da attribuire a Paola Briata, mentre il lavoro su Gans e Jacobs è da attribuire a Giulio Giovannoni. Le conclusioni sono da attribuire a entrambi gli autori. Ringraziamo *Transatlantic Transfers* per averci offerto questa occasione di confronto e, in particolare, Marta Averna per il supporto.

I quartieri italiani di Boston sono stati al centro dell'attenzione della Scuola di sociologia di Chicago già dagli anni Venti del Novecento. Ma la particolarità di questi autori è che, studiando la struttura socio-spaziale delle little Italies e le pratiche d'uso dello spazio nella vita quotidiana, hanno delineato un nuovo modo di guardare alla città e una critica alla pianificazione modernista *mainstream* che ha profondamente influito sugli studi urbani e sulla cultura urbanistica nord e sudamericana (ed europea).

Whyte lavora per molti anni sul North End di Boston, sviluppando nel tempo una serie di riflessioni sui metodi etnografici nei contesti urbani. Il volume di riferimento in questo saggio è *Street Corner Society. The Social Structure of an Italian Shum*, in particolare la seconda edizione del 1955 nella quale viene introdotta una significativa appendice metodologica. Herbert Gans lavora invece sul West End di Boston poco prima della sua demolizione e ricostruzione in base ai principi dell'urbanistica modernista. Il testo di riferimento in questo caso è *The Urban Villagers. Group and Class in the Life of Italian-Americans*, sia la prima edizione del 1962, sia la seconda del 1982 nel quale l'appendice metodologica e le riflessioni *policy oriented* già presenti nella prima edizione vengono integrate e aggiornate. Jane Jacobs lavora invece su diverse aree di New York, in particolare al Greenwich Village dove vive, ma nel suo diffusissimo testo *The Death and Life of Great American Cities* si fa ampio riferimento ad altri quartieri caratterizzati da una forte vitalità urbana negli Stati Uniti, incluso il North End di Boston. Anche in Jacobs il punto fondamentale è la critica alla pianificazione modernista.

Il valore aggiunto che pensiamo di proporre attraverso questo saggio è incardinato nel "dialogo" (e nel far dialogare) il lavoro di questi tre autori con riferimento ai quartieri italiani di Boston, in particolare guardando all'evoluzione della metodologia etnografica e dell'osservazione diretta partecipante (Cefaï 2013; Ocejo 2013) e, per quanto riguarda Gans e Jacobs, alle implicazioni urbanistiche delle loro letture socio-antropologiche della città.

Il North End e il West End sono particolarmente interessanti perché si trovano entrambi a ridosso della *downtown* di Boston. L'urbanistica *mainstream* all'epoca leggeva questi quartieri come degli slum e la loro collocazione li rendeva particolarmente vulnerabili: erano aree dove, al di là della retorica del risanamento, la pressione

immobiliare era molto forte. Non a caso, il West End sarà demolito e il North End è oggi completamente gentrificato. Ma crediamo che nella tensione tra la logica che tende ad appiattire gli slum su una visione stigmatizzante centrata solo sul degrado e sulla povertà e una visione più diretta e partecipante che tende a metterne in evidenza il funzionamento sociale e le fragili risorse, si giochi anche l'attualità dei testi che abbiamo analizzato, che sono non a caso un punto di riferimento negli studi più attuali degli "slum" delle città latinoamericane, solo per fare un esempio. Il primo paragrafo espone l'evoluzione della ricerca di Whyte mettendone in luce la rilevanza metodologica. Il secondo e il terzo paragrafo raccontano del lavoro di Gans e Jacobs, mettendo in evidenza gli intrecci tra osservazione partecipante e critica al *redevelopment planning*. Le conclusioni si soffermano sulla rilevanza di questi studi anche in termini di scambi transatlantici.

Whyte nel North End: le pratiche di ricerca producono le domande. Osservare il quotidiano per superare lo sguardo stigmatizzante

Street Corner Society restituisce una ricerca sul campo di William Foote Whyte che confluirà nella sua tesi di dottorato in sociologia alla University of Chicago. Per realizzarla, l'autore vive nel North End di Boston da febbraio 1937 a maggio 1940, dapprima presso una famiglia, successivamente in un appartamento assieme alla moglie. In un primo momento il quartiere dello studio rimane anonimo: Whyte lo chiama semplicemente Cornerville. Solo nelle edizioni successive svelerà che si tratta del North End.

La prima edizione del volume viene pubblicata nel 1943, ma quasi ignorata. La seconda edizione del 1955 ha invece un grande successo. Profondamente rivista, include una lunga appendice metodologica che delinea una riflessione sull'etnografia quando si fa "urbana". Whyte dichiara di ispirarsi direttamente a Malinowski (1922), anche se lo studio non è riferito a delle popolazioni primitive che vivono in isole sperdute, ma a un distretto di una grande città. Nel 1993 esce la quarta edizione del libro, a valle di una special issue del *Journal of Contemporary Ethnography* interamente dedicata a questo lavoro di Whyte. La *special issue* – non priva di

visioni critiche – consacra definitivamente *Street Corner Society* come un classico: un testo di riferimento fondamentale nella ricerca sociologica ed etnografica.

Già dalle prime pagine *Whyte si sofferma sulle persone*. Racconta come lo “slum” che ha deciso di studiare è abitato prevalentemente da famiglie di immigrati italiani e dai loro bambini. Per il resto della città è un luogo misterioso, pericoloso e depresso. Cornerville si trova nel centro di Boston a pochi minuti dalla frequentata High Street, ma chi passeggia nella strada principale difficilmente si addentra in questo angolo sconosciuto della città. Le persone “rispettabili” hanno in realtà poche informazioni sul North End e il suo stigma è consolidato dal fatto che, nei tour di Boston dell’epoca, veniva mostrato per far vedere alle classi più abbienti come vivevano gli immigrati. Una visione che porta a descrivere le persone che vivono nel North End come “clienti degli operatori sociali” e quindi in qualche modo parassitari come ben racconta un altro grande classico della sociologia nei quartieri “difficili” (Young, Willmott 1957). Whyte sottolinea che c’è un principio profondamente sbagliato in questa visione stigmatizzante: la descrizione *non include le persone*. Non ci sono esseri umani. La sua ricerca parte, dunque, dal principio che *l’unico modo per conoscere davvero Cornerville, è viverci*. Solo così si potrà capire che non si tratta di un luogo caratterizzato solo da confusione e disorganizzazione sociale.

La vita quotidiana del quartiere si basa su un sistema sociale fortemente organizzato e integrato del quale occorre conoscere le regole prima di proporre qualunque forma di intervento. Il lavoro si basa sull’ascolto del linguaggio verbale, ma anche sull’osservazione del linguaggio non verbale: gesti, atteggiamenti e suoni. In particolare, Whyte si sofferma sulle pratiche sociali dei “corner boys”, dei “college boys” e dei politici. L’accesso alla vita dei corner boys avviene attraverso l’amicizia che stringe con Doc che gli farà da *gatekeeper*. I corner boys sono gruppi di uomini che centrano le loro attività sociali in particolari angoli delle strade dove ci sono i barbieri, i club, i luoghi per mangiare o per incontrarsi. Svolgono lavori saltuari e hanno un basso tasso di scolarizzazione. Si riuniscono per collaborare e stabilire relazioni di scambio. Hanno un’ampia rete di connessioni con associazioni, chiese, organiz-

zazioni politiche, autorità e locali e anche delinquenti. La maggioranza degli uomini di Cornerville può essere riportata alla figura del *corner boy* – e qui sta anche una delle critiche più incisive al lavoro di Whyte che non ha preso in considerazione il ruolo delle donne nel suo studio dell'organizzazione sociale.

L'accesso alla vita dei college boys avviene invece attraverso l'amicizia con Chick. I college boys sono un piccolo gruppo di giovani uomini che si sono distanziati dai ragazzi di strada grazie alla possibilità di avere un livello più alto di scolarizzazione. Cercano l'ascesa sociale attraverso forme di assimilazione a modelli mainstream nella società americana, inclusa la partecipazione a organizzazioni meno legate alla comunità d'origine.

I corner boys costituiscono la “società minuta” di Cornerville, ma ci sono anche i “pezzi grossi”: i politici e i racketeers. Per studiare i politici radicati a Cornerville, Whyte assume il ruolo di segretario alle sedute delle riunioni degli attivisti in vista di una competizione elettorale nel distretto del North End. Scopre così che i corner boys giocano un ruolo cruciale per raggiungere l'elettorato da parte dei politici.

La ricerca sul campo permette di comprendere come categorie sociali come genere, classe, etnia, nazione d'origine e religione si ripercuotono nelle connessioni, nel conflitto e nella solidarietà tra persone. Al tempo stesso, Whyte individua le combinazioni tra elementi endogeni ed esogeni e come vengono costruite nozioni come “status” e di gerarchia in relazione ai giochi e alle relazioni per il potere. La leadership acquisisce potere con favori, denaro, mantenimento di una buona reputazione (Gallino 2014).

Con riferimento ai racketeers Colombo (1998) racconta di come Whyte sia stato uno dei primi autori a mettere in relazione le bande metropolitane a cui si associano le seconde generazioni di immigrati con una forma specifica di reazione all'esclusione. La banda permette a chi ne fa parte di accedere a un repertorio di attività organizzate per affrontare l'emarginazione. Il coinvolgimento di questi giovani immigrati in mondi “devianti” è dunque anche una risposta organizzata alle disuguaglianze nelle opportunità di accesso alle risorse della società industriale.

L'organizzazione sociale dello slum

La “prima generazione”³ di etnografi urbani alla scuola di Chicago è influenzata da Park (Park, Burgess 1921) e guarda al disagio sociale, alla marginalità, ai processi di esclusione nelle nascenti metropoli statunitensi. Nel 1923 viene pubblicata la monografia di Anderson *The Hobo* centrata sul disagio, sulla marginalità e sui processi di esclusione sociale nelle città. Gli etnografi di Chicago “si dividono” la città e la descrivono come i pezzi di un mosaico. Tra questi ci sono le zone più povere: le *hobomemias* (Anderson 1923), i ghetti e gli slum (Wirth 1928).

Tali questioni verranno successivamente sviluppate, sempre in chiave etnografica da una seconda generazione di scienziati sociali, tra i quali William Foote Whyte. I primi etnografi della scuola di Chicago guardavano agli immigrati come figure astratte e al tempo stesso disorganizzate dal punto di vista individuale e sociale. Osservando le persone in azione Whyte studia invece la comunità come sistema sociale, cercando di comprendere un'organizzazione comunitaria che gli americani sentivano come estranea e minacciosa.

Con il suo lavoro sul North End di Boston, Whyte rovescia la nozione di “disorganizzazione sociale” prodotta dall'urbanizzazione di massa e dalle migrazioni per descrivere un territorio che ha una sua organizzazione.

I found that while slums had been given much attention in the sociological literature, there existed no real community study of such a district. So I set out to organize a community study for Cornerville [...]. Much of the other sociological literature then available tended to look upon communities in terms of social problems so that the community as an organized social system simply did not exist [...] (Whyte 1955, pp. 284-286).

Il tema della disorganizzazione sociale è ampiamente esplorato in quegli anni sia con riferimento alla città (Park, Burgess, McKenzie 1925), sia con riferimento a cosa accade nelle campagne (Redfield 1940). In questi testi si teorizza la perdita dei legami familiari e comunitari, una crescente individualizzazione e l'isolamento del migrante in seguito all'inurbamento. Attraverso il suo lavoro sugli

3 Per una ricostruzione delle diverse generazioni di studiosi della Scuola di Chicago si veda il testo di Semi (2006).

immigrati italiani e sui loro figli, Whyte arriva a teorizzare che la descrizione di questi quartieri come disorganizzati deriva da una deformazione prospettica dovuta alla distanza che i primi ricercatori avevano con gli abitanti dei quartieri poveri. Solo una ricerca sul campo intensiva e prolungata può fornire, secondo Whyte, la conoscenza necessaria a comprendere le potenzialità e affrontare le difficoltà di tali quartieri.

Gli etnografi della prima generazione usavano un metodo deduttivo: partendo dalla definizione di disorganizzazione sociale, le ricerche avrebbero dovuto riscontrarne le diverse forme all'interno degli spazi urbani. Whyte lascia che siano *le pratiche di ricerca a scoprire le ipotesi e le domande del suo lavoro*, ribaltando la visione della produzione etnografica. Se la cultura di strada coincide quasi sempre con la cultura deviante di gruppi marginalizzati che usano lo spazio pubblico per dare vita a rapporti sociali ed economici informali o illegali (Berg et al 2013), l'osservazione partecipante si afferma come uno dei metodi per decodificare le norme che disciplinano i rapporti tra persone nella cultura della strada.

La visione di Whyte apre la pista anche al tema delle risorse endogene delle comunità più deboli che potrebbero essere messe al lavoro in una visione della pianificazione capace di contare su reti e risorse già esistenti in un territorio, evitando di azzerarle attraverso le demolizioni.

Anni dopo, il noto antropologo statunitense Clifford Geertz (1973) farà ampio riferimento a Whyte per porre le basi del suo lavoro. Ma l'influenza di Whyte non si limita agli Stati Uniti. Il suo lavoro è infatti un punto di riferimento sia negli studi etnografici europei, sia su studi più recenti delle *villas miserias*, *favelas*, *barrios bajos* – slums – nelle diverse realtà latinoamericane (Enrique 2013; Kuschnir 2011; Mora Nawrath 2015).

Gans nel West End: osservazione partecipante e critica del redevelopment planning. Oltre la lente culturale borghese

Assieme al North End e al South End, il West End era uno dei tre quartieri poveri che circondavano il distretto commerciale centrale di Boston e che gli urbanisti e politici di questa città consideravano slum,

cioè quartieri degradati passibili di interventi che, pur essendo definiti “di riqualificazione”, ne comportavano di fatto la totale demolizione e l’allontanamento della popolazione residente. Così come il North End esso era prevalentemente abitato da italiani, che si erano succeduti a due precedenti ondate di immigrati rispettivamente irlandesi ed ebrei.

Herbert Gans abitò nel West End tra l’ottobre 1957 e il maggio 1958, poco prima dell’inizio del progetto “di riqualificazione” che fu realizzato tra il 1958 e il 1960 e che comportò la completa distruzione del quartiere e il dislocamento dei suoi circa 20.000 residenti, di origine prevalentemente italiana, ma anche ebrei e afroamericani. La prima edizione dello studio intitolato *The Urban Villagers*, risale al 1962, quando i densi caseggiati descritti da Gans erano stati sostituiti da condomini di lusso ed edifici direzionali. Il volume fu preceduto da un saggio apparso nel 1959 sul *Journal of the American Institute of Planners* che ne anticipò alcune importanti conclusioni ed influi in modo significativo sul pensiero sviluppato da Jane Jacobs nel suo libro seminale del 1961, dal titolo *The Death and Life of Great American Cities*⁴. Dal punto di vista fisico il quartiere presentava rapporti di copertura molto elevati, compresi tra il 70 e il 90%, e una densità edilizia di circa 150 unità abitative per acro, contro valori di 5-8 unità per acro tipici dei quartieri residenziali suburbani. Un’altra caratteristica del quartiere era la sua discreta commistione funzionale, essendo costellato di diversi esercizi di vicinato.

Venti anni dopo, nel 1982, Gans pubblicherà una seconda edizione del volume, nella quale riprenderà la riflessione a suo tempo sviluppata alla luce della letteratura nel frattempo pubblicata, nonché dell’evoluzione delle politiche sociali per i quartieri poveri, all’epoca in fase di pressoché completa dimissione da parte dell’amministrazione Reagan. In questa seconda edizione, il testo originario del volume non subì alcuna modifica, ma fu semplicemente integrato con alcuni post-scripta ai capitoli maggiormente teorici e *policy-oriented*, nonché con una nuova appendice metodologica⁵.

A differenza di Whyte, lo sguardo di Gans è fortemente orientato al *policy-making*, avendo egli una formazione al tempo stesso di sociologo urbano e di urbanista, non priva di esperienze di pianifi-

4 Si veda il paragrafo *La svolta paradigmatica di Jane Jacobs* di questo saggio.

5 Per questo motivo in questa analisi ci si baserà su questa seconda edizione, che include in forma integrale e non modificata anche la precedente.

cazione operativa (Gans s.d.). La peculiarità di Gans consiste nell'adottare un approccio eminentemente sociologico alla pianificazione, ovvero un approccio che subordina ogni intervento di trasformazione a una conoscenza accurata dei modi di vita e della organizzazione sociale degli abitanti.

Sebbene il West End abbia una forte connotazione etnica esso è per Gans *essenzialmente un quartiere operaio*. I valori, i modelli culturali e gli stili di vita dei suoi abitanti sono certamente influenzati dalle loro radici culturali ed etniche – e in particolare dalla provenienza dall'ambiente rurale del mezzogiorno italiano – ma non si discostano più di tanto da quelli di altri quartieri operai. Per descrivere questo tipo di società Gans utilizza l'espressione *peer group society*, dal momento che i suoi abitanti si relazionano principalmente con membri dello stesso genere e della stessa età. Quest'organizzazione/divisione della società secondo una doppia linea anagrafica e di genere è la conseguenza di modelli culturali che, da un lato, separano nettamente la sfera femminile da quella maschile e dall'altro non ammettono l'esistenza di una vera e propria condizione infantile, essendo i bambini trattati alla stregua di "piccoli adulti". Questo tipo di organizzazione sociale è quanto di più distante dai modelli borghesi – cioè dai modelli degli stessi urbanisti e *care-takers* impegnati a progettare il quartiere – incentrati sul nucleo familiare e su relazioni molto strette tra la figura della madre, la figura del padre e i bambini. Mentre la cellula fondamentale della società borghese è costituita dal nucleo familiare, quella della *peer group society* è basata su gruppi di coetanei dello stesso sesso.

Questa distanza dei modelli culturali e di organizzazione sociale è per Gans il primo fondamentale problema del *redevelopment planning*. Pianificatori, assistenti sociali e politici applicano una "lente culturale borghese" alla spazialità sociale del West End, interpretando come forme di degrado dei modi d'uso dello spazio ascrivibili a differenze culturali. L'incapacità dei policy maker di accettare come pienamente legittimi i valori e i sistemi di relazioni sociali degli abitanti del West End impedisce loro di mettere a punto delle politiche appropriate che non risultino violente sul piano individuale e sociale e distruttive dal punto di vista spaziale e urbanistico. Gans si erge perciò a portavoce di questa popolazione, non essendo essa capita e ascoltata nei circoli politici e urbanistici:

In some ways my book is an instance of what David Riesman and Nathan Glazer have called the continuing conversation between the upper and lower levels of our culture. Actually, most of the talking has usually been done by the upper level; the people of the lower one sit by quietly, and even silently, often without listening. Thus, although I came to the West End from the upper level, I have tried to describe the way of life of lower-level people as they might describe it themselves if they were sociologists. In a sense, then, I am reporting to the upper level for them and urging that they be given more consideration when policy decisions are made (Gans 1982, p. xiv).

Oltre a criticare i presupposti ideologici e culturali delle politiche urbanistiche e sociali, Gans contesta il modo in cui esse interpretano la dimensione fisica del quartiere, problematizzandone eccessivamente alcuni aspetti. Secondo i documenti politici e urbanistici il West End aveva le seguenti criticità: era un quartiere sovraffollato con edifici serviti da strade strette dove le abitazioni erano mescolate con funzioni commerciali marginali; la maggior parte delle abitazioni erano fatiscenti e sub-standard; la popolazione del quartiere, in costante declino, era afflitta da alti tassi di delinquenza giovanile e di incidenza della tubercolosi; gli standard scolastici e di servizi erano più bassi del dovuto. Gans discute ciascuno di questi punti, evidenziando come si trattasse di presupposti sbagliati, nel caso della densità e della mixité funzionale, o basati su una valutazione superficiale ed erronea della realtà materiale, sociale e sanitaria.

Spazio e società nella vita degli urban villagers

Uno degli aspetti più interessanti del lavoro di Gans, poi ripreso e sviluppato da Jane Jacobs, riguarda il modo di vivere lo spazio. L'utilizzo della parola "villagers" nel titolo del libro rimanda sia alle relazioni sociali derivanti dalla comune provenienza geografica degli abitanti, sia a un modo di abitare fortemente basato sulla strada, il marciapiede e la vita all'aperto.

Since much of the area's life took place on the street, faces became familiar very quickly. I met my neighbors on the stairs and in front of my building. And, once a shopping pattern had developed, I saw the same storekeepers frequently, as well as the area's 'characters' who

wandered through the streets everyday on a fairly regular route and schedule (Gans 1982, p. 12).

La socialità degli italo-americani del West End implica diverse preferenze in termini di spazio urbano. La vita di strada è alla base dello scambio nella comunità. È significativo del diverso tipo di spazializzazione della vita sociale rispetto a quello dei quartieri borghesi il fatto che il rumore della strada sia percepito in modo positivo da alcuni degli abitanti intervistati da Gans:

I like the noise people make. In summer, people have their windows open, and everyone can hear everyone else... In the suburbs, people are noisier; when a car comes up the street, all the windows go up to see who is visiting whom (Gans 1982, p. 21).

In definitiva la vita della strada è al centro delle preferenze degli abitanti del West End e permette di tramandare un certo tipo di spazializzazione della vita sociale:

The younger children like the country because there is more play space around single family houses. As they grow older, however, they play in the city streets as did their parents before them, and their interest in the country vanishes (Gans 1982, p. 22)

Questi temi, ispirati dal modo di vivere lo spazio nei quartieri italo-americani di Boston, acquisiranno un ruolo centrale nel lavoro di Jane Jacobs, in quella che costituirà una vera e propria *svolta paradigmatica* nel campo della pianificazione urbanistica. Al di là del contributo fondamentale del lavoro di Gans nel creare i presupposti teorici ed empirici per un superamento del paradigma modernista, vale la pena soffermarsi sulla svolta metodologica da questi proposta nell'ambito della pianificazione.

Gli slums erano un problema diffuso nelle città statunitensi e le narrative distopiche ad essi relative costruivano i presupposti argomentativi per interventi di demolizione del tutto discutibili sia dal punto di vista urbanistico sia per i loro devastanti effetti sociali. Peraltro, questi interventi riguardavano molto spesso – come nel caso di Boston – aree a ridosso dei quartieri commerciali centrali ed erano guidati da forti interessi immobiliari. Sul piano prettamente insediativo questi interventi proponevano una sostituzione di quartieri

dall'impianto urbanistico tradizionale, composti da blocchi urbani densi a edificazione continua, con quartieri d'impianto modernista con edificazione concentrata in pochi volumi a sviluppo verticale su grandi blocchi urbani pieni di verde e tendenzialmente privi di strade. Come detto, il lavoro di Gans non soltanto mette in discussione questo modello di pianificazione, ma propone di rifondare gli interventi di riqualificazione dei quartieri poveri a partire da un approccio etnografico e sociologico capace di subordinare qualsiasi trasformazione a una comprensione accurata dei valori e dei modelli di vita dei residenti, oltre che su basi informative solide che vadano oltre la nozione di slum, giustamente criticata da Gans in quanto concetto privo di rilevanza analitica, unicamente utilizzato da urbanisti e policy-maker per esprimere giudizi di valore sommari e superficiali.

La svolta paradigmatica di Jane Jacobs. La critica all'urbanistica "ortodossa"

I quartieri italo-americani di Boston occupano un posto preminente anche nella riflessione teorica di Jane Jacobs. Nell'introduzione a *The Death and Life of Great American Cities* la studiosa si sofferma sul North End di Boston e sulla distanza tra le rappresentazioni superficiali e distopiche di urbanisti e *policy-maker* e l'esperienza del tutto positiva ricavata dall'autrice durante le sue passeggiate nel quartiere, con il pullulare di vita sulla strada e con il suo ambiente commerciale vivace e dinamico. La Jacobs propone un modo di guardare alla città i cui valori sono ribaltati rispetto a quelli dell'urbanistica da lei definita, non senza una punta di sarcasmo, come "ortodossa". Tutto ciò che gli urbanisti di ispirazione modernista considerano problematico associandolo alla condizione dello slum, per la Jacobs diventa elemento positivo indice anzi di un ambiente urbano sano e vitale. In questo senso si può parlare di una vera e propria svolta paradigmatica nella quale la realtà materiale oggetto di studio resta la stessa, ma la teoria che interpreta detta realtà è superata e sostituita.

Il North End di Boston è il caso certamente più significativo tra quelli descritti dalla Jacobs, che non a caso ne colloca la discussione al centro del capitolo introduttivo, richiamandolo poi ripetutamente all'interno del volume. Questo quartiere ha un insieme di

caratteristiche che l'urbanistica "ortodossa" criticata dalla Jacobs considera intrinsecamente negative e inevitabilmente generatrici di degrado urbano e sociale.

This is an old, low-rent area merging into the heavy industry of the waterfront, and it is officially considered Boston's worst slum and civic shame. It embodies attributes which all enlightened people know are evil because so many wise men have said they are evil. Not only is the North End bumped right up against industry, but worse still it has all kinds of working places and commerce mingled in the greatest complexity with its residences. It has the highest concentration of dwelling units, on the land that is used for dwelling units, of any part of Boston, and indeed one of the highest concentrations to be found in any American city. It has little parkland. Children play in the streets. Instead of super-blocks, or even decently large blocks, it has very small blocks; in planning parlance it is "badly cut up with wasteful streets." Its buildings are old. Everything conceivable is presumably wrong with the North End. In orthodox planning terms, it is a three-dimensional textbook of "megalopolis" in the last stages of depravity. (Jacobs 1961, p. 8)

Le stesse caratteristiche che urbanisti e *policy-maker* considerano come problematiche sono invece, secondo la Jacobs, i veri punti di forza del quartiere: la commistione funzionale, l'impianto urbanistico tradizionale per piccoli blocchi a edificazione continua, la presenza di edifici vecchi, la densità edilizia. Questi aspetti del North End coincidono infatti con i quattro elementi fondamentali della teoria urbana della Jacobs, ai quali la studiosa, in altrettanti capitoli, dedica la seconda parte del volume intitolata *The generators of diversity*. La commistione funzionale, cui è dedicato il capitolo 8, *The need for primary mixed uses*, è ritenuta fondamentale – in contrapposizione alla teoria del modernismo basata sullo zoning e sulla separazione delle funzioni urbanistiche – in quanto genera routine d'uso dello spazio urbano differenziate e complesse, tali da garantire un controllo attivo sullo stesso da parte della popolazione. La presenza di piccoli blocchi, trattata nel capitolo 9, *The need for small blocks*, è fondamentale – in opposizione all'idea dei *super-blocks* – in quanto rende il quartiere facilmente permeabile e percorribile. L'esistenza di edifici vecchi, cui è dedicato il capitolo 10, *The need for aged buildings*, è ritenuta necessaria poiché permette di ospitare attività socialmente rilevanti, ma economicamente "deboli", non in grado di

sopravvivere nei nuovi quartieri generati dagli interventi di riqualificazione e caratterizzati da una rendita immobiliare eccessivamente elevata. La densità edilizia e di popolazione, di cui si parla nel capitolo 11, *The need for concentration*, in totale contrapposizione ai principi urbanistici del modernismo e della città giardino, serve a garantire la presenza continua di persone nello spazio pubblico e a rendere la città viva e sicura.

Oltre la pianificazione modernista: il “dialogo” tra Gans e Jacobs

Alla luce di quanto detto sopra, è legittimo parlare di una svolta paradigmatica, dal momento che a fronte di una medesima realtà empirica oggetto di studio, la Jacobs propone un modello interpretativo del tutto diverso – e in questo caso addirittura contrapposto – a quello condiviso all’interno della comunità scientifica dell’epoca. Oltre al quartiere italiano del North End giocò un ruolo importante in questa riflessione anche lo studio di Gans sul West End di Boston. Sebbene il volume di Gans uscisse un anno dopo quello della Jacobs, esso era stato preceduto dal sopracitato articolo apparso nel 1959 sul *Journal of the American Institute of Planners*.

Herbert Gans, a sociologist at the University of Pennsylvania, has given, in the February 1959 journal of the American Institute of Planners, a sober but poignant portrait of an unrecognized unslumming slum, the West End of Boston, on the eve of its destruction. The West End, he points out, although regarded officially as a “slum,” would have been more accurately described as “a stable, low-rent area.” If, writes Gans, a slum is defined as an area which “because of the nature of its social environment can be proved to create problems and pathologies,” then the West End was not a slum. He speaks of the intense attachment of residents to the district, of its highly developed informal social control, of the fact that many residents had modernized or improved the interiors of their apartments – all typical characteristics of an unslumming slum (Jacobs 1961, p. 272).

Con Herbert Gans la Jacobs condivide la consapevolezza dell’importanza delle pratiche discorsive nello strutturare le politiche pubbliche e dell’utilità del lavoro socio-antropologico nel decostruire narrative spesso mosse – come nel caso della riqualificazione del West End – da forti interessi immobiliari e tali da produrre effetti devastanti

sulle popolazioni che risiedevano in questi quartieri. Ma con Gans la Jacobs condivide anche il fascino per una vita sulla strada che, se da un lato poteva essere influenzata dalle caratteristiche fisiche e urbanistiche dei quartieri italo-americani di Boston, certamente era anche una conseguenza – come evidenziato dall’accurata ricerca sulla *peer group society* del West End – di un modo di abitare lo spazio che gli *urban villagers* di Boston avevano portato con sé dal mezzogiorno rurale italiano da cui provenivano. Mentre però lo studio socio-antropologico di Gans tiene conto di questo aspetto, la Jacobs sembra attribuire in toto il brulicare della vita di strada alle caratteristiche fisiche e urbanistiche, ricadendo essa stessa in una sorta di determinismo ambientale analogo, sebbene di segno contrario, a quello dei maestri del movimento moderno.

Nella svolta paradigmatica della Jacobs la strada e il marciapiede – letteralmente negati da Le Corbusier e dai suoi proseliti e sostanzialmente assenti nelle città e nei quartieri modernisti – tornano al centro dell’esperienza urbana e del progetto di città. Così come le caratteristiche della struttura urbanistica del North End osservate dalla studiosa nord-americana ne organizzano la riflessione teorica, in modo analogo le osservazioni sul campo di questo quartiere ne strutturano per così dire la strategia discorsiva e argomentativa finalizzata alla riabilitazione della strada e del marciapiede. Ancora una volta l’indice della prima parte del volume, intitolata *The peculiar nature of cities*, è un manifesto di quella che potremmo chiamare la nuova urbanistica antimodernista. I primi tre capitoli sono dedicati agli usi del marciapiede. Questo elemento urbano, sostanzialmente scomparso nelle città e nei quartieri progettati secondo i canoni del movimento moderno, diventa così l’elemento chiave che garantisce il corretto funzionamento della città. Da esso dipendono aspetti fondamentali quali la sicurezza (capitolo 1, *The uses of sidewalks: safety*), la possibilità di contatti e interazioni sociali alla scala del vicinato (capitolo 2, *The uses of sidewalks: contact*), e addirittura l’assimilazione e l’educazione dei giovani e dei bambini (capitolo 3, *The uses of sidewalks: assimilating children*).

Ancora una volta, tra i casi paradigmatici illustrati dalla Jacobs in riferimento all’importanza della strada e del marciapiede, spicca quello del North End di Boston, descritto in termini a dir poco entusiastici come il luogo più vivo e socialmente sano della città.

Mingled all among the buildings for living were an incredible number of splendid food stores, as well as such enterprises as upholstery making, metal working, carpentry, food processing. The streets were alive with children playing, people shopping, people strolling, people talking. Had it not been a cold January day, there would surely have been people sitting. (Jacobs 1961, p. 9)

The general street atmosphere of buoyancy, friendliness and good health was so infectious that I began asking directions of people just for the fun of getting in on some talk. I had seen a lot of Boston in the past couple of days, most of it sorely distressing, and this struck me, with relief, as the healthiest place in the city. (Jacobs 1961, p. 9)

In definitiva, quello che per gli urbanisti di Boston era un orribile slum da demolire è “ri-raccontato” dalla Jacobs come il quartiere più sano e vibrante della città. Le sue caratteristiche spaziali sarebbero state alla base della sua sicurezza e vivacità sociale. Induttivamente – ed in modo alquanto semplicistico e discutibile – progettando la città in modo simile al North End di Boston sarebbe possibile generare interazioni sociali positive, tali da rendere l’ambiente urbano sano e sicuro. Per contro i quartieri progettati secondo i principi della Carta d’Atene e del Movimento Moderno – basandosi su principi spaziali opposti a quelli del North End di Boston – sarebbero stati inevitabilmente destinati al fallimento.

Scambi transatlantici

Il saggio ha posto l’attenzione sul “dialogo” tra tre testi e tre autori che hanno messo al centro del loro lavoro i quartieri italiani di Boston tra gli anni Quaranta e gli anni Sessanta del Novecento. Gli studi di Whyte, Gans e Jacobs si riferiscono a dinamiche socio-spaziali riscontrabili in quartieri d’immigrazione prevalentemente anche se non esclusivamente italiana dalla fine dell’Ottocento. Gli autori osservano sia le dinamiche sociali riferibili alle prime e seconde generazioni di immigrati, sia alle pratiche spaziali che caratterizzano aree che la cultura mainstream dell’epoca indica con la nozione appiattita e stigmatizzata dello slum. Il “transatlantic transfer” riferito al dopoguerra non è dunque “diretto”, ma mediato da autori che lavorano nell’immediato dopoguerra, che hanno avuto un grande successo e sono tuttora dei punti di riferimento nello studio della città in Nord e Sud America e in Europa.

Whyte rimane un punto di riferimento soprattutto per il metodo etnografico in un contesto urbano come il North End che altrimenti appare come uno slum disorganizzato. Il rovesciamento della nozione di disorganizzazione sociale operato da Whyte è fondamentale per riflettere sulle risorse endogene dei quartieri “degradati”, permettendo di sottolineare come i progetti votati alla distruzione rischino di distruggere equilibri socio-spaziali fragili, ma spesso rilevanti. Gans e la Jacobs sono rilevanti per come l’osservazione diretta partecipante, messa al lavoro nell’osservazione delle pratiche d’uso dello spazio nei quartieri italiani, fanno riscoprire la spazialità pre-modernista e permettono di impostare metodi socialmente sostenibili di riqualificazione dei quartieri poveri e degradati e un modo di concepire il funzionamento della città del tutto diverso rispetto a quello affermato con la Carta d’Atene e ancora dominante tra gli urbanisti nord-americani ed europei all’inizio degli anni sessanta. La nostra tesi è che il nuovo modo di concettualizzare la città sia stato fortemente influenzato dalle dinamiche socio-spaziali osservate dai due studiosi nelle comunità italo-americane di Boston.

È importante che quest’aspetto, finora sostanzialmente trascurato dalla storiografia urbanistica, sia messo in adeguata luce. Esso rileva sia dal punto di vista storico – in quanto legato alla svolta culturale di cui dicevamo e più in generale a un nuovo modo di percepire le comunità di immigrati italiani negli Stati Uniti – che sul piano teorico e metodologico. Per quanto concerne questi ultimi due aspetti occorre distinguere tra l’impostazione di Gans e quella della Jacobs. Sebbene entrambi gli studiosi condividano da un lato la critica nei confronti delle pratiche all’epoca correnti di pianificazione – e più nello specifico dei programmi socialmente e urbanisticamente distruttivi di riqualificazione urbana – e dall’altro un apprezzamento per la socialità dei quartieri italo-americani analizzati, il loro approccio e le loro premesse teoriche sono profondamente diverse. Per Gans la socialità e la vita della strada del West End sono un prodotto essenzialmente endogeno alla comunità degli immigrati italiani e alla loro storia sociale e culturale. Viceversa, per la Jacobs la socialità del North End è la conseguenza di variabili ambientali esogene alla comunità di immigrati. In sostanza la Jacobs adotta una forma di determinismo ambientale che tende a negare il ruolo degli aspetti culturali ed etnici nel determinare lo spazio vissuto del North End. Ciò è funzionale alla sua “contro-teoria urbanistica” che, pur condividendo integralmente l’approccio di

“ingegneria sociale” tipico del movimento moderno, ne ribalta per così dire le condizioni di efficacia, sostituendo i criteri progettuali del modernismo con i criteri progettuali induttivamente desunti dalle variabili fisiche osservate nel North End di Boston (mixité vs separazione funzionale, densità elevata vs bassa densità, blocchi urbani piccoli vs *superblocks*, etc.). Riteniamo che questo limite della teoria urbana della Jacobs non sia stato posto in adeguata luce nell’ambito della riflessione storiografica e teorica sulla pianificazione.

La vita degli *urban villagers* di Gans e degli *street corner boys* di Whyte, sia pure nella sua arretratezza e a tratti illegalità, ha contribuito fortemente a ispirare un nuovo modo di teorizzare i fenomeni urbani e a generare un vero e proprio nuovo paradigma di pianificazione, ancora oggi molto influente in correnti urbanistiche come quella del cosiddetto *new urbanism*.

Bibliografia

- Adler, P.A., Adler, P., Johnson, J.
1992 *Street Corner Society Revisited: New Questions About Old Issues*, in “Journal of Contemporary Ethnography”, vol. 21, n. 1. Ultima cons. 16/09/2022. <https://bit.ly/3xIjpMr>
- Aaderson, N.
1923 *The Hobo*, Chicago University Press, Chicago.
- Berg, M., Stewart, E.A., Stewart, E., Simons, R.
2013 *A Multilevel Examination of Neighborhood Social Processes and College Enrollment*, in “Social Problems”, vol. 60, n. 4, pp. 513-534.
- Borja, J., Muxì, Z.
2000 *El espacio público, ciudad y ciudadanía*, Barcellona. Ultima cons. 16/09/2022. <https://bit.ly/3eY7V0N>
- Cefaï, D.
2013 *¿Qué es la etnografía? Debates contemporáneos Primera parte. Arraigamientos, operaciones y experiencias del trabajo de campo*, in “Persona y Sociedad”, vol. 27, n. 1, pp. 101-119.
- Colombo, A.
1998 *Etnografía di un’economia clandestina. Immigrati algerini a Milano*, il Mulino, Bologna.
- Enrique, E.
2013 *Soldados Remen: Interacción social en el grupo de baile Caché*, in “Estudios sobre las Culturas Contemporáneas, Época III”, Vol. XIX, n. 37, pp. 9-38.
- Foote Whyte, W.
1955 *Street Corner Society. The Social Structure of an Italian Slum*, The University of Chicago Press, Chicago & London.

- Gallino, L.
 2014 *Dizionario di sociologia*, Utet, Torino.
- Gans, H.
 1959 *The Human Implications of Current Redevelopment and Relocation Planning*, in “Journal of the American Institute of Planners”, vol. 25, n. 1, pp. 15-26.
- 1982 *The Urban Villagers. Group and Class in the Life of Italian-Americans*, updated and expanded edition, The Free Press, New York-London.
- s.d. *C.V and Recent Articles*. Ultima cons. 16/09/2022. <https://bit.ly/3eYyKC4>
- Geertz, C.
 1973 *The interpretations of cultures*, Basic Books, New York.
- Jacobs, J.
 1961 *The Death and Life of Great American Cities*, Vintage Books, New York.
- Kuschnir, K.
 2011 *Drawing the City A Proposal for an Ethnographic Study in Rio de Janeiro*, in “Vibrant Virtual Brazilian Anthropology”, vol. 8, n. 2, pp. 609-642.
- Malinowski, B.
 1922 *Argonauts of the Western Pacific*, Routledge, London.
- Mora Nawrath, H.
 2015 *Métodos y técnicas de investigación social: el problema de las fronteras entre disciplinas vecinas*, in “Intersecciones en Antropología”, vol. 13, pp. 295-314.
- Ocejo, R.E. (a cura di)
 2013 *Ethnography and the city: Readings on doing urban fieldwork*, Routledge, New York.
- Park, R.E., Burgess, E.W.
 1921 *Introduction to the Science of Society*, University of Chicago Press, Chicago.
- Park, R.E., Burgess E.W., McKenzie, R.D.
 1925 *The City*, University of Chicago Press, Chicago.
- Redfield, R.
 1940 *The Folk Society and Culture*, in Wirth, L. (ed) *Eleven Twenty-Six*, University of Chicago Press, Chicago, pp. 39–50.
- Semi, G.
 2006 *Nosing Around. L'etnografia urbana tra costruzione di un mito sociologico e l'istituzionalizzazione di una pratica di ricerca*, Working Papers del Dipartimento di studi sociali e politici, Università Statale di Milano.
- Young, M., Willmott, P.
 1957 *Family and Kinship in East London*, Pelican Books, London.
- Wirth, L.
 1928 *The Ghetto*, University of Chicago Press, Chicago.



MORE STREETS FOR PEOPLE

A New York City
bicentennial exhibition
produced by
the Institute for Environmental Action
in association with
Columbia University
Graduate
School of Architecture and Planning

Sponsored by
The National Endowment for the Arts
the Rockefeller Family Fund
the Graham Foundation for
Advanced Studies in the Fine Arts
the Kaplan Fund
New York City, Fall 1974

Fig. 3. Il manifesto per la mostra *More Streets for People*, del 1974.

CHIARA BAGLIONE¹

“MORE STREETS FOR PEOPLE”

Il contributo italiano al dibattito
sulla pedonalizzazione dei centri urbani negli Stati Uniti

Nell’ambito di una serie di eventi organizzati per il bicentenario della Rivoluzione americana, nell’autunno del 1974 si tenne in Bryant Park a New York la mostra audiovisiva itinerante *More Streets for People*. La piccola rassegna aveva un carattere divulgativo: una serie di pannelli presentava proposte per migliorare alcuni spazi pubblici di New York, uno slide-show riassumeva la storia dell’idea della “strada per la gente”, schermi televisivi mostravano interviste alle persone che affollavano alcuni *downtown malls* (Goldberger 1974).

Curatori della mostra, in realtà definita “public information program”, erano due architetti italiani, Roberto Brambilla e Gianni Longo. Laureato allo Iuav di Venezia, quest’ultimo si era trasferito negli Stati Uniti nel 1971, mentre Brambilla, dopo la laurea in Architettura al Politecnico di Milano, era arrivato negli Stati Uniti nel 1968 con una Harkness fellowship per studiare ad Harvard nell’Urban Design Program².

Poco prima di trasferirsi negli Stati Uniti, Brambilla aveva collaborato con l’architetto Renato Buzzoni³, responsabile della curatela della mostra fotografica *Italia da salvare*, che si era tenuta nel 1967

1 Dabc – Dipartimento di Architettura, Ingegneria delle Costruzioni e Ambiente Costruito, Politecnico di Milano.

2 Ringrazio Roberto Brambilla per le informazioni fornitemi nel colloquio del 13 settembre 2021 e per aver messo gentilmente a disposizione alcuni documenti del suo archivio di New York (ARB).

3 Laureato alla facoltà di Architettura del Politecnico di Milano nel 1951, Buzzoni aveva concepito l’idea della mostra a partire da un nucleo di fotografie di paesaggi e architetture rurali da lui scattate nel corso di numerosi viaggi in Italia. Anche a seguito dell’esperienza maturata nell’organizzazione della rassegna *Italia da salvare*, Buzzoni avrebbe poi, a metà degli anni Settanta, fondato il Fai insieme a Giulia Maria Crespi (Saibene 2019).

al palazzo Reale di Milano, era poi stata riallestita a Roma, e l'anno successivo a Verona, a Bologna e infine a Venezia (Baglione 2021). La rassegna, organizzata da Italia Nostra in collaborazione con il Touring Club Italiano, con la consulenza di Antonio Cederna, era una mostra di denuncia sui temi della salvaguardia del patrimonio culturale e naturale, pensata per suscitare una presa di coscienza collettiva sull'urgenza di nuove leggi, di iniziative di tutela, oltre che di piani urbanistici finalizzati alla conservazione dei centri antichi e del paesaggio. Sponsorizzata da numerosi privati, quali banche, editori e importanti aziende milanesi, l'esposizione richiamò un numero inaspettatamente alto di visitatori e suscitò un vasto interesse da parte della stampa. L'iniziativa mirava a tradurre per un pubblico di non specialisti i concetti di *ambiente*, e di *centro storico*, così come a presentare la questione dell'impatto del turismo e dell'industria sui paesaggi montani e sulle coste, tutti temi, che, come è noto, erano stati al centro di dibattiti che si erano sviluppati in Italia nel corso degli anni Cinquanta e Sessanta (Zucconi 2017).

New York 1972. Due mostre italiane a confronto: Met vs MoMA

Una volta arrivato negli Stati Uniti, Brambilla si attivò per portare a New York la mostra, che, grazie al sostegno di Susanna Agnelli e all'ascendente esercitato dal fratello Gianni sul direttore del museo, Thomas Hoving poté allestire nel Blumenthal Patio del Metropolitan Museum di New York. Nel passaggio dall'Italia a New York, nell'arco di tempo che trascorse tra il 1967 e il 1972, Brambilla trasformò in parte i contenuti della rassegna fotografica e i modi di presentarli, adattandola al pubblico americano: la rese più sintetica e agile, e al contempo più immediatamente comunicativa, a partire dal titolo, che suonava più allarmistico e pessimistico di quello italiano, *Art and landscape of Italy, too late to be saved?* (Baglione i.c.s.).

Nella mostra e nel catalogo americano comparvero così slogan che criticavano i consumi di massa, i miti della società del benessere e i suoi stili di vita, e che rispondevano alla volontà di agganciare i problemi della salvaguardia del patrimonio culturale italiano alla coscienza ambientalista maturata negli Stati Uniti tra la fine degli anni Sessanta e i primi Settanta, presentando quei problemi in chiave politico-ideo-

logica nel contesto delle cause e degli effetti della crisi ambientale, e in relazione al tema dei *limiti della crescita* (Brambilla 1972)⁴.

A questo proposito, va notato che nel simposio tenutosi al Metropolitan Museum il 30 maggio 1972, co-promosso, in occasione della mostra, dalla rivista *Progressive Architecture*, venne invitato il biologo Barry Commoner, autorevole protagonista dell'ambientalismo americano, il quale considerava incoraggiante il fatto che chi si occupava di conservazione del patrimonio culturale avesse cominciato a mettere in evidenza i legami con il tema più ampio dell'inquinamento e della scarsità delle risorse⁵.

La collocazione prestigiosa della mostra contribuì a far sì che ottenesse una vasta copertura mediatica da parte degli organi di stampa statunitensi e suscitasse l'interesse di altre importanti istituzioni culturali, cosicché venne in seguito ospitata nelle principali città degli Stati Uniti, come San Francisco, Chicago, Los Angeles, New Orleans, in un tour che durò circa due anni, toccando anche Toronto.

L'edizione newyorkese si era sovrapposta per alcuni giorni alla ben più celebre, ampia e costosa mostra del MoMA, *Italy: the new domestic landscape*, curata da Emilio Ambasz. Naturalmente le due rassegne non erano confrontabili, anche solo per dimensioni e impegno economico, ma possiamo interpretare la rassegna al Met anche come una sorta di "contro-mostra", che contrapponeva un grido di dolore per il destino del patrimonio artistico e storico dell'Italia alla promozione del design italiano al centro del "Super show" di Ambasz.

La stampa americana non mancò di sottolineare la concomitanza dei due eventi. Come scriveva Walter McQuade su *Life*, ai protagonisti della mostra al MoMA era stato chiesto di superare la progettazione di "exquisite isolated objects" per creare "environments", ma non si poteva dimenticare che "the big environment, trembling dangerously in the balance, is Italy itself" (McQuade 1972, p. 18).

Se nella mostra del MoMA al design italiano veniva attribuito un ruolo paradigmatico, nella rassegna del Met, in modo analogo, ma in termini negativi, quello italiano diventava un caso, altamente

4 Nella primavera del 1972 era apparso il volume promosso dal Club di Roma fondato da Aurelio Peccei, di cui Brambilla ricorda l'influenza esercitata sui giovani ambientalisti di Italia Nostra: Meadows, D. H., Meadows, D. L., Randers, J., Behrens III, W. W. 1972.

5 Alcuni estratti del simposio furono pubblicati in un numero monografico di *Progressive Architecture* dal titolo *The future of the past (Too late to be saved?)* 1972).

drammatico, emblematico di una situazione comune anche ad altri paesi industrializzati.

Allo scopo di raccogliere fondi per la mostra, Brambilla aveva dato vita a una fondazione, The Italian Art and Landscape Foundation⁶, sponsorizzata da Italia Nostra, che avrebbe dovuto intercettare l'interesse per la salvaguardia del patrimonio artistico e culturale italiano di organizzazioni statunitensi no profit, come *Save Venice*, nata nel 1971. Ma la finalità più a lungo termine della fondazione era quella di creare un movimento internazionale di pressione sul governo italiano per "salvare l'Italia", un obiettivo al contempo troppo ambizioso e troppo vago.

Negli anni successivi Brambilla focalizzò, dunque, i suoi interessi su uno solo dei temi toccati nell'esposizione del Met, quello della pedonalizzazione dei centri urbani, mantenendo nel frattempo un rapporto con Italia Nostra e con Renato Bazzoni.

L'idea del programma *More Streets for People*, infatti, era messa in relazione da Brambilla con la mostra *Contro l'automobile, per la città* organizzata dalla sezione milanese di Italia Nostra in Galleria Vittorio Emanuele a Milano nel maggio del 1972 (Brambilla 1973, p. 10).

Mentre la Italian Art and Landscape Foundation continuò a esistere ormai solo sulla carta per qualche tempo, Brambilla creò nel 1973 con Gianni Longo l'Institute for Environmental Action, una organizzazione no profit che si proponeva di "increase public awareness of urban culture and ecology by investigating and publicizing the causes and effects of environmental change", "promote public participation in decisions regarding the environmental quality of the public domain", "explore innovative planning, design and implementation approaches to low cost alternatives, involving self-help as well as governmental participation" (Brambilla, Longo 1977d, p. V).

Oltre ad architetti e urbanisti, quali lo svedese Lars Lerup e il coreano Kyu Sung Woo – il quale, dopo aver collaborato con Josep Lluís Sert era senior Urban Designer nel Mayor's Office of Midtown Planning and Development di New York – erano membri dell'Insti-

6 L'ufficio della Italian Art and Landscape Foundation, in Madison Avenue 660 a Manhattan, venne messo a disposizione da Max Ascoli – importante esponente dell'antifascismo italiano negli Stati Uniti e punto di riferimento nei rapporti con l'Italia anche nel secondo dopoguerra – nella sede di *The Reporter*, la rivista da lui fondata nel 1949.

tute altre figure interessanti, come il fotografo Gianfranco Gorgoni – che, arrivato a New York da Milano nel 1968, aveva fotografato il festival di Woodstock nel 1969 e nel 1972 aveva iniziato a documentare le opere di Land art – o come il filmmaker Hilary Harris, un pioniere nell’uso del *time-lapse* per raccontare la vita di New York⁷.

La ricerca di Roberto Brambilla e Gianni Longo sulla pedonalizzazione dei centri urbani

La mostra *More Streets for People*, una delle prime iniziative promosse dall’Institute, avrebbe dovuto accompagnare, come programma educativo, l’inaugurazione del Madison Avenue Mall, un ambizioso progetto di pedonalizzazione di una parte dell’importante arteria di Manhattan, promosso dall’amministrazione di John Lindsay (Brambilla, Longo 1977c, p. 7), ma naufragato nel 1973, per l’opposizione delle lobby delle compagnie di taxi e dei negozianti (Mogilevich 2020, pp. 101-126)⁸. Nonostante il fallimento, nel volume che accompagnava la mostra *More Street for People*, quel progetto era commentato da Jaquelin Robertson, uno dei fondatori dell’Urban Design Group voluto da Lindsay, e direttore, tra il 1969 e il 1972, dell’Office of Midtown Planning and Development in New York City (Robertson 1973a; 1973b).

Il catalogo ospitava inoltre testi dei più autorevoli intellettuali e attivisti che negli anni Sessanta avevano condannato il predominio dell’automobile e portato l’attenzione sulle “strade per i pedoni”.

Vi appariva così la ristampa dell’introduzione del libro di Rudofsky *Streets for People* (Rudofsky 1969), al quale il titolo della pubblicazione e della mostra faceva chiaramente riferimento, e che, come si leggeva nella dedica in apertura del volume, “inspired this project”.

7 Per una breve presentazione di ciascun membro dello staff dell’Institute for Environmental Action si veda la locandina *Profile of the Institute for Environmental Action*, in ARB. Hilary Harris è l’autore dei film sperimentali *Highway* del 1958 e *Organism* del 1975, che presenta Manhattan come una creatura vivente.

8 Un esperimento di pedonalizzazione di Madison Avenue era stato condotto con successo durante la Earth Week nell’aprile 1971. Brambilla ricorda di aver lavorato per alcuni mesi nel gruppo di studio del piano di Manhattan nell’amministrazione del sindaco Lindsay.

Oltre alla ripubblicazione del saggio di Lewis Mumford *The Highway and the City* (Mumford 1958), nel catalogo non potevano mancare Jane Jacobs, con un estratto dal volume *The Death and Life of Great American Cities* (Jacobs 1961), e William Whyte, il quale, all'inizio degli anni Settanta, stava conducendo la sua ricerca sociologica sui piccoli spazi privati a uso pubblico di Manhattan, che avrebbe portato alla pubblicazione nel 1980 del volume *The social life of small urban spaces* (Whyte 1973; 1980; Baglione 2019)⁹.

Il compito di illustrare i casi italiani di pedonalizzazione di centri storici, a partire dall'esperienza apripista di Siena, nel 1965, passando per Roma, Milano, Bologna e altre città, era affidato a Bazzoni, il cui contributo era significativamente intitolato *Streets for People or Streets for Shopping?* Anche se accennava alla questione solo molto brevemente affermando: "Given the unique structure and quality of the historic environment in Italy, streets for people cannot also be consumer-oriented malls for shopping" (Bazzoni 1973, p. 95; Villecco 1973, pp. 36-37).

La mostra *More Streets for People* venne riallestita in Foley Square a Lower Manhattan e viaggiò in seguito in altre sedi negli Stati Uniti, come New Orleans e Seattle, per essere infine riproposta alla conferenza delle Nazioni Unite sugli Human Settlements, svoltasi a Vancouver nel 1976, accompagnata da un programma dimostrativo che prevedeva, in occasione del World Environment Day tenutosi il 5 giugno, la chiusura al traffico delle strade centrali in circa 250 città nel mondo e il monitoraggio dell'impatto sociale e ambientale di questo esperimento¹⁰.

Intanto, la ricerca dei due architetti italiani era proseguita in collaborazione con il Center for Advanced Research in Urban and Environmental Affairs della Columbia University e con il sostegno di James S. Polshek, Dean della Graduate School of Architecture and Planning di quella università. Gli esiti del lavoro vennero pubblicati da Brambilla e Longo in una serie di agili volumi nella collana *Footnotes*, in cui il primo, *An Handbook for Pedestrian Action*, era rivolto "to a newly emerging audience – the urban advocates [...]"¹¹, come scrivevano i due autori nella prefazione, i quali proseguivano:

9 Tutti i testi erano accompagnati dalla ristampa di disegni di Saul Steinberg, tratti da pubblicazioni della sua opera apparse tra il 1949 e il 1960.

10 Ultima cons. 30/08/2022. <https://bit.ly/3pQJ95f>

Citizens are becoming increasingly aware of their right to participate in the decisions that shape their environment, and there is mounting evidence of citizen action for more humane living and working settlements. Self-help and strong community participation have become key elements in reversing the decay and alienation in our cities" (Brambilla, Longo 1977a, p. XIII).

Nel volume successivo, Brambilla e Longo documentavano una serie di casi di pedonalizzazione nei centri storici di dodici città europee (Brambilla, Longo 1977d), per poi dedicarsi, nel terzo e nel quarto libro della serie, a esempi di *pedestrian malls* realizzati negli Stati Uniti (Brambilla, Longo 1977b; Brambilla, Longo, Dzurinko 1977). I contenuti delle pubblicazioni della collana *Footnotes* vennero inoltre riproposti, in una veste editoriale più compiuta, nel volume *For pedestrians only*, del 1977, con la prefazione di Rudofsky.

L'orizzonte di riferimento era quello dello scambio culturale e di pratiche progettuali, nelle due direzioni, tra Stati Uniti e Europa sul tema del *pedestrian mall*, già avviato tra la fine degli anni Quaranta e i primi anni Cinquanta, basti pensare, ad esempio, al distretto commerciale centrale Lijnban di Rotterdam, completato nel 1955 su disegno di Johannes van den Broek e Jacob Bakema, uno dei casi presi in esame da Brambilla e Longo, che ne evidenziavano il ruolo di riferimento per numerosi *pedestrian malls* nel mondo (Brambilla, Longo 1977d, pp. 33-39; Gregg 2018, pp. 6-8).

I due autori segnalavano, tra l'altro, l'importanza del contributo di Victor Gruen, a partire dall'esperienza di pianificazione del centro di Fort Worth, che, pur non realizzata, divenne un modello per altre operazioni analoghe; passando poi per il primo intervento di pedonalizzazione di un'area commerciale centrale negli Stati Uniti, il celebre caso di Kalamazoo in Michigan, completato nel 1959, per arrivare al centro pedonale di Fresno in California, inaugurato nel 1964 e progettato con la collaborazione dell'ingegnere italiano Edgardo Contini, partner dello studio Victor Gruen Associates dal 1951 al 1979 (Brambilla, Longo 1977b, pp. 21-27, 63-69; Gregg 2018). Il ruolo di Gruen era inoltre messo in luce in relazione ai piani di pedonalizzazione del centro di Vienna (Brambilla, Longo 1977d, pp. 117-123; Zuccaro Marchi 2017).

Secondo i due autori, Mumford, Jacobs, Rudofsky, Gruen avevano contribuito a portare l'attenzione sulle esperienze di pedonalizzazione delle città europee come modelli per la definizione di un nuovo approccio all'*urban renewal* negli Stati Uniti (Brambilla, Longo 1977b, p. 3).

Nel confronto tra casi europei e casi americani, Brambilla e Longo evidenziavano come negli Stati Uniti la realizzazione di *pedestrian malls* urbani fosse centrata primariamente sulla rivitalizzazione economica dei *downtowns*, mentre le esperienze europee erano motivate da una più complessa e ricca serie di obiettivi: dalle strategie di controllo del traffico, alla conservazione del tessuto urbano storico, al miglioramento delle condizioni abitative nelle zone centrali delle città (Brambilla, Longo 1977c, p. 63). Individuavano però anche una evoluzione nella pianificazione dei *malls* urbani statunitensi: dall'inizio degli anni Sessanta, quando "the malls were narrowly envisioned as ways to return shoppers to downtown areas", alla metà degli anni Sessanta, quando i "designers were gaining a more comprehensive view of pedestrian streets and began to study the relationships between behavior and environment", agli anni Settanta, quando i "malls had matured to the point where designers sought to integrate their full potential as social and communal, as well as commercial, places" (Brambilla, Longo 1977c, p. 121).

In ultima analisi, i due architetti italiani non sembravano particolarmente interessati a stabilire classifiche di valore o progeniture, né tanto meno condividevano la "bitterness that America is not Europe" che, secondo Stanford Anderson "rovinava" la visione di Rudofsky in *Streets for People* (Anderson 1973a, p. 385), nonostante, come abbiamo visto, il testo del progettista austriaco fosse stato assunto come riferimento per il loro lavoro.

Inoltre, per quanto Brambilla e Longo individuassero in modo sintetico i caratteri e le qualità degli spazi pubblici delle città europee preindustriali, non riproponevano immagini stereotipate, idealizzate e nostalgiche di quelle città storiche, immagini che avevano invece costituito un aspetto importante della concettualizzazione e della comunicazione del *pedestrian mall* americano (Gregg 2018, pp. 4-6). Si trattava della "romantic rediscovery of Europe, and the resulting wave of 'plaza-ism' or 'hilltown-ism' – both so much part of the architect's psychic file, and both part of the cultural feedback

which has actually designed so many of our present pedestrian places", come scriveva Robertson sulle pagine di *Architectural Forum* (Robertson 1973b, p. 27).

Nel loro esame di casi europei e statunitensi Brambilla e Longo erano piuttosto pragmaticamente orientati a valutare e confrontare, in modo sistematico, aspetti legislativi ed economici, procedure di finanziamento, pratiche progettuali, ricadute sociali e sulla qualità ambientale, coinvolgimento degli abitanti nelle decisioni degli amministratori e dei pianificatori.

"Strade per la gente" tra studi accademici e partecipazione dei cittadini

Il volume *For pedestrians only*, così come la mostra del 1974, il catalogo che l'accompagnava e le pubblicazioni della serie *Footnotes* si inserivano in un generale interesse per la questione dello spazio pubblico pedonale nel dibattito disciplinare americano, avviato già negli anni Quaranta con la nascita degli *shopping malls* suburbani; incentrato poi negli anni Sessanta sulla riscoperta della strada, grazie ai già citati contributi di Rudofsky, Jane Jacobs, Mumford e di altri; proseguito infine negli anni Settanta con la partecipazione di pianificatori, architetti e sociologi (Smiley 2013)¹¹.

Rientrava in questo dibattito anche il volume *On streets*, apparso nel 1978 a cura di Stanford Anderson, che raccoglieva gli esiti di una ricerca promossa dall'Institute for Architecture and Urban Studies a partire dal 1970, lo *Streets project* co-diretto da Anderson con William Ellis e finanziato dal Department of Housing and Urban Development, che aveva sovvenzionato anche la ricerca di Brambilla e Longo.

I numerosi contributi sulla storia fisica e sociale della strada, sui temi dell'ecologia urbana e sulla strada come struttura simbolica raccolti nel volume curato da Anderson erano anche occasione per mettere in discussione i differenti, talvolta contrastanti, approcci di progettisti e sociologi nella valutazione dell'impatto della forma fi-

11 Va segnalato che nel 1974, anno della mostra *More Streets for People* uscì anche il volume *The Pedestrian Revolution: Streets Without Cars* (Breines, Dean 1974).

sica dei luoghi e della loro trasformazione sulla qualità dei rapporti umani e della vita delle comunità (Anderson 1978b, p. 10).

Il carattere “operativo” del lavoro dei due architetti italiani emerge con maggiore evidenza se si confrontano le loro pubblicazioni proprio con il volume *On streets*. A differenza di Anderson, Brambilla e Longo non affrontavano il tema delle “strade per la gente” in termini “accademici”, mettendo in campo un’ampia e approfondita riflessione critica e teorica, ma erano interessati piuttosto a creare un vero e proprio “manuale” per urbanisti, progettisti, amministratori e *community leaders*, impegnati a rendere le città più vivibili. A questi interlocutori offrivano una panoramica di interventi di pedonalizzazione che potessero ispirare azioni analoghe e suscitare consapevolezza nelle comunità locali, in coerenza con l’approccio che Brambilla aveva maturato partecipando alle campagne di sensibilizzazione, alle battaglie culturali e ai programmi educativi di Italia Nostra.

Va notato che, nella selezione di esempi europei presentati nel volume *For pedestrians only*, l’Italia era rappresentata soltanto da Bologna, meritevole di particolare attenzione soprattutto perché la creazione di zone a traffico limitato era inserita in un più ampio intervento di “comprehensive conservation” del tessuto fisico e sociale del centro storico della città. Tra i tanti aspetti del caso bolognese, Longo e Brambilla, che contribuirono a portare quella esperienza all’attenzione della critica internazionale, mettevano in luce, da un lato, l’impegno dell’amministrazione comunale nell’arginare la gentrificazione delle zone centrali e la tendenza alla trasformazione di quelle aree in distretti commerciali, dall’altro, il coinvolgimento dei cittadini nel processo di modificazione del cuore della città e nella creazione delle isole pedonali (Brambilla, Longo 1977c, pp. 30, 32, 93-94). Si trattava, come abbiamo visto, di una sensibilità caratteristica del loro approccio ai temi della rivitalizzazione urbana. Non è un caso, quindi, che proprio verso la gestione della partecipazione delle comunità locali ai progetti di riqualificazione dei centri delle città si orientasse l’impegno professionale successivo di Brambilla, ma soprattutto di Longo. Questi operò, tra l’altro, all’inizio degli anni Ottanta, come consulente per un piano di intervento volto alla rinascita della città di Chattanooga in Tennessee, caduta in una profonda depressione economica e afflitta da un pesante degrado ambientale e sociale. Sulla base di una lunga e attenta operazione di ascolto dei bisogni degli abitan-

ti, Longo e Brambilla contribuirono alla realizzazione di una serie di eventi musicali gratuiti nel centro cittadino nell'estate del 1981 e di una pubblicazione definita "community awareness manual", dal titolo *Chattanooga in motion*, ottimisticamente concepita come strumento di "educazione civica", in grado di suscitare il coinvolgimento dei cittadini nelle decisioni dell'amministrazione comunale. L'obiettivo era quello di creare una "vibrant community" in cui la rinascita culturale fosse la condizione della ripresa economica e non viceversa. Scrivevano Brambilla e Longo sulle pagine di quella pubblicazione:

Today it has gradually become clear that economic development strategy can no longer afford to discount the importance of factors such as art, culture, and the quality of the physical environment, since these elements play a considerable role in the city's ability to attract new business (Brambilla, Longo, Tatge 1981)

dimostrando di possedere una fiducia nel "potere della cultura", interpretabile come un portato delle loro radici italiane e delle esperienze che avevano condotto fino a quel momento negli Stati Uniti come paladini delle "strade per la gente".

Bibliografia

- Anderson, S.
 1978a *On Streets*, The MIT Press, Cambridge, Mass.-London; tr. it. Strade, Dedalo, Bari 1982.
 1978b *People in the Physical Environment: the Urban Ecology of Streets*, in Anderson, S. (a cura di), *On Streets*, The MIT Press, Cambridge, Mass.-London; tr. it. Strade, Dedalo, Bari 1982.
- Baglione, C.
 i.c.s. "Art and landscape of Italy, too late to be saved?". *L'immagine dell'Italia nella mostra fotografica al Metropolitan Museum di New York del 1972*, in F. Deambrosis, F. Castanò, A. De Magistris (a cura di), *Made in Italy. La dimensione internazionale del progetto italiano*, LetteraVentidue, Siracusa.
- 2019 "The Social Life of Small Urban Spaces": le riprese cinematografiche come strumenti di analisi nella ricerca di William H. Whyte, in G. Belli, F. Mangone, R. Sessa (a cura di), "Storia dell'Urbanistica", numero monografico *Città e cinema*, n. 11, pp. 79-97.
- 2021 *Italia da salvare. Il ruolo del Touring nelle mostre di denuncia degli anni Sessanta*, in G. Belli, F. Mangone, R. Sessa, (a cura di), "Storia dell'Urbanistica", numero speciale monografico *L'Italia del Touring, 1894-*

2019. *Promozione, tutela e valorizzazione del patrimonio culturale e del paesaggio*, n. 1, pp. 252-273.
- Bazzoni, R.
1973 *Streets for People or Streets for Shopping?*, in R. Brambilla (a cura di), *More Streets for People*, catalogo della mostra, The Italian Art and Landscape Foundation, New York, pp. 86-95.
- Brambilla, R.
1972 *Art and landscape of Italy, too late to be saved?*, catalogo della mostra, Centro Di, Firenze.
- Brambilla, R. (a cura di)
1973 *More Streets for People*, catalogo della mostra, The Italian Art and Landscape Foundation, New York.
- Brambilla, R. Longo, G.
1977a *An Handbook for Pedestrian Action*, U. S. Government Printing Office, Washington D. C.
1977b *Banning the Car Downtown. Selected American Cities*, U. S. Government Printing Office, Washington D. C.
1977c *For pedestrians only: planning, design, and management of traffic-free zones*, Whitney Library of Design, New York.
1977d *The Rediscovery of the Pedestrian. 12 European Cities*, U. S. Government Printing Office, Washington D. C.
- Brambilla, R., Longo, G., Dzurinko, V.
1977 *American Urban Malls: a compendium*, U. S. Government Printing Office, Washington D. C.
- Brambilla, R., Longo, G., Tatge, J.
1981 *Chattanooga in motion*, Institute for Environmental Action, New York.
- Breines, S., Dean, W.J.
1974 *The Pedestrian Revolution: Streets Without Cars*, Vintage Books, New York.
- Goldberger, P.
1974 *Bryant Park Exhibition Celebrates Idea of Ending Auto's Domination of Streets*, in "The New York Times", 16 ottobre, p. 90.
- Gregg, K.
2018 *Conceptualizing the pedestrian mall in post-war North America and understanding its transatlantic transfer through the work and influence of Victor Gruen*, in "Planning Perspectives", marzo, pp. 1-27.
- McQuade, W.
1972 *Italy: micro-environments vs. macro-mess. Two shows on Italian industry*, in "Life", 21 luglio, p. 18.
- Jacobs, J.
1961 *The Death and Life of Great American Cities*, Random House, New York.
- Meadows, D.H., Meadows, D.L., Randers, J., Behrens III, W.W.
1972 *The Limits to Growth*, Universe Book, New York.
- Mogilevich, M.
2020 *The Invention of Public Space: Designing for Inclusion in Lindsay's New York*, University of Minnesota Press, Minneapolis.

Mumford, L.

1958 *The Highway and the City*, in "Architectural Record", n. 123, aprile, pp. 179-186.

"Progressive Architecture"

1972 *Too late to be saved? Preservation in context*, novembre, pp. 64-69.

Robertson, J.T.

1973a *In Defense of Madison Mall*, in R. Brambilla (a cura di), *More Streets for People*, catalogo della mostra, The Italian Art and Landscape Foundation, New York, pp. 78-85.

1973b *Rediscovering the Streets*, in "The Architectural Forum", vol. 140, n. 4, novembre, pp. 24-31.

Rudofsky, B.

1969 *Streets for people: a primer for Americans*, Doubleday & Co., Garden City (N.Y.); tr. it. *Strade per la gente: architettura e ambiente umano*, Laterza, Roma-Bari 1981.

Saibene, A.

2019 *Il paese più bello del mondo. Il Fai e la sfida per un'Italia migliore*, Utet, Milano.

Smiley, D.

2013 *Pedestrian modern: shopping and American architecture, 1925-1956*, University of Minnesota Press, Minneapolis-London.

Villeco, M.

1973 *City Streets for People*, in "Architecture plus", aprile, pp. 22-43.

Whyte, W.H.

1973 *Please, Just a Nice Place to Sit*, in R. Brambilla. (a cura di), *More Streets for People*, catalogo della mostra, The Italian Art and Landscape Foundation, New York, pp. 112-117.

1980 *The social life of small urban spaces*, Conservation Foundation, Washington, D.C.

Zuccaro Marchi, L.

2017 *Victor Gruen: the environmental heart*, in "The Journal of Public Space", vol. 2, n. 2, pp. 75-84.

Zucconi, G.

2017 "La Festa è Finita!" *The Question of "Centri Storici" in 1970s Italy*, in M. Baumeister, B. Bonomo, D. Schott, (a cura di), *Cities Contested. Urban Politics, Heritage, and Social Movements in Italy and West Germany in the 1970s*, Campus, Frankfurt am Main, pp. 193-210.



Fig. 4. Paley Park, Manhattan, design by Zion Breen Richardson Associates, 1967. One of the few American public spaces that Bernard Rudofsky, in *Streets for People* (1969), considered comparable to Italian ones. Picture by Jacopo Leveratto, 2022.

JACOPO LEVERATTO¹

“THE ITALIAN STROLL”

Bernard Rudofsky’s Recipe for Livable American Cities

If one looks at New York City and its urban development, it is not difficult to notice that all the most successful urban transformations of the past twenty-five years have invariably focused on the regeneration of public spaces and their pedestrianization. From the Lower Manhattan Pedestrianization Plan (1997) to the High Line development (2006-2019) the trend has in fact been progressive and incremental, as it represented a largely accepted approach in this regard. On the contrary, in the United States, the idea that streets could also be meant for people and not only for cars did not take hold until the early 1960s, and initially only within the academic debate.

For decades, before, people had been steadily leaving cities for the suburbs, and after the Second World War, as the number of cars and highways remarkably increased, the phenomenon ended up reaching a preoccupying peak, in terms of urban depopulation and livability. Even because the plans developed by the US government to contrast this decline – like the 1954 Urban Renewal Program – substantially resulted in the opposite effect, as they were progressively materialized in the demolition of highly integrated neighborhoods and the construction of new urban expressways (Brambilla 1977, p. 7).

It was, however, one of these interventions – and precisely Robert Moses’ plan for the Lower Manhattan Expressway (1955) with the related demolition of part of SoHo – that marked a first turning point in this story, by indirectly nurturing a strong opposing movement and eventually offering Jane Jacobs the chance to write her masterpiece about *The Death and Life of Great American Cities* (1961). For it was from that moment that the street and its “life” became a central issue for improving urban livability, as it was also sanctioned by the collaboration between the MIT and Harvard University, which led

1 Dastu – Dipartimento di Architettura e Studi Urbani, Politecnico di Milano.

to the foundation of the Institute for Architecture and Urban Studies, and the subsequent publication of some seminal books on the theme, such as *The Image of the City* by Kevin Lynch (1960), and *Community and Privacy* by Serge Chermayeff and Christopher Alexander (1964). Nothing, in any case, proved to be more influential in offering American culture some concrete design references for framing the street as a collective space than a specific transfer from European and Italian tradition, which, from 1961 to 1969, took the shape of a series of exhibitions at the Museum of Modern Art and one of the most meaningful books on the topic.

The driver of this transfer was not the MoMA institution itself but a person who, at that time, was collaborating with Arthur Drexler, the Director of the Department of Architecture and Design: namely the Austrian-born architect, curator, and essayist Bernard Rudofsky, who, since 1941, had chosen New York City as the base of his operations after a life of incessant travels (Platzer 2007). Educated at the Wien's Technische Hochschule, Rudofsky had in fact begun to travel during his studies, in 1925, visiting first central Europe and Turkey, and then Greece for his doctoral dissertation, to eventually settle down in Italy – first in Capri, and then in Procida, Naples, and Milan – where he had started his practice in 1932. A close friend of Luigi Cosenza and Gio Ponti, he had to leave Italy in 1938, after renouncing Austrian citizenship, thus beginning his stateless wandering through Buenos Aires, Rio de Janeiro, and São Paulo, to stop in the United States, where he initiated his collaboration with the MoMA as a guest curator, mainly focusing on clothing and textiles. This specific theme, however, was only a small part of his interests, as he had already extensively explained in a 1938 series of articles for *Domus* that his main focus was the cultural experience of dwelling in its complex relationship with architecture, which he saw as a unique entity regardless of any scalar differences or principles of authorship.

For this reason, after the international cultural debate had started re-orienting its interest towards social space, he began to focus on American cities to understand the structural impediments that they were opposing to the expanded way of inhabiting the urban space that he had intimately known in Italy and the Mediterranean area. And the result of this study was a program for a series of exhibitions

about *Roads* (1961), *Stairs* (1963), *Architecture Without Architects* (1964), and *Streets, Arcades and Galleries* (1967) – later canceled –, which represented only a part of a larger project aimed at reframing the street as a collective place, as an alternative to its interpretation merely as a space for circulation. All of this, by intentionally selecting, by contrast or analogy, the architectural elements that presented more possibility of social appropriation and thus allowed or encouraged streets to be inhabited.

These elements, in particular, had to constitute the specific topic of *Streets, Arcades and Galleries*, which in turn had to represent the compendium and the epilogue of the previous exhibitions, along a theoretical path that took a precise turn in 1964, after Rudofsky's review of the book by Chermayeff and Alexander for *Domus*. And even though it was eventually canceled, the research material propaedeutic to the exhibition eventually found its way in the publication of his famed book, titled *Streets for People* (1969): a text "dedicated to the unknown pedestrian", thought as "a primer for Americans", or a handbook, in which he presented European cities as a model for making places for the community by introducing an extensive catalog of morphological alternatives – including squares, streets, loggias, and arcades – to translate the current debate on planning into clear architectural indications for building and activating livable public spaces.

At first, by comparing what he had seen during his travels through the cities and small villages of Italy with the "country where the streets ... [were] roads" (Rudofsky 1969, p. 1), as they were being planned to maximize private profits with little attention toward the public or collective space. And then by offering a whole set of architectural, spatial, and atmospheric indications to materialize the environmental conditions that public life needed to develop in the richer and more enriching way possible. All of this, realized thanks to a sort of double translation: the transfer of the European and Italian tradition into the American context through a sort of ironic comparative analysis, and the formalization of abstract design requirements through a large collection of vernacular and non-authorial references, selected on the basis of their affordance to different and spontaneous modalities of inhabitation, which in their essential form took the shape of the "stroll". A critical interpretation that has

had a fundamental role not only in showing a way of looking at the spaces of the city in a more sensorial and participated way, but also in orienting the debate on Urban Design towards the replacement of the previous criteria of separation and specialization with concepts such as street life, diversity, and integration, through which “great American cities” have later rethought their public infrastructure.

The evidence of this influence within the disciplinary debate is clear, at least from the exhibition *City/2* (1971), in which Louis Kahn presented his famous sketch of an Italian piazza, titled *The Street is a Room*, which echoed – more or less deliberately – the analogy that Leon Battista Alberti had put forward over five centuries previously between the spaces of a home and those of a city. As well as Rudofsky’s focus on the relationship between vernacular urbanization and the inhabitation patterns was re-proposed, in a brief sequence, by the *Dynamics of Architectural Form* by Rudolf Arnheim (1977) and by Christian Norberg-Schulz’s theory of *genius loci* (1980).

However, in terms of transfer, the greater influence of his complex project has concerned the New York context, where his interest in urban livability has been crucial, among the others, for the birth of Fred Kent’s Project for Public Spaces organization (1975), the book *On Streets* by Stanford Anderson (1978), the exhibition *Urban Open Spaces* at the Cooper-Hewitt Museum (1979), and William Whyte’s “Street Life Project” culminated in the publication of *The Social Life of Small Urban Spaces* (1980). Without even mentioning its relevance for the works of the New York City Planning Commission when dealing with the 1961 Zoning Resolution, and the effort to create richer and more responsive public spaces. All contributions that, in the mid-eighties, have constituted the shared base of all activities concerning urban planning and design about “placemaking” (Carmona 2003, p. 7), which have later been exported to Europe as the predominant way of approaching the construction and the analysis of the city (Leveratto 2015). However, overlooking the centrality of Italian models, as translated by Rudofsky, in previously orienting the disciplinary debate towards the reformulation of its basic vocabulary, in favor of a lexicon that has finally assumed public life as the object and the aim of its intervention, as well as beauty, richness, and diversity as a driver to stimulate and maintain the presence of that kind of life.

References

- Anderson, S. ed.
1978 *On Streets*, the MIT Press, Boston.
- Arnheim, R.
1977 *The Dynamics of Architectural Form*, University of California Press, Berkeley.
- Brambilla, R.
1977 *A Handbook for Pedestrian Action*, Department of Housing and Urban Development, New York.
- Carmona, M. et al.
2003 *Public Places-Urban Spaces. The Dimensions of Urban Design*, Elsevier, Oxford.
- Chermayeff, S., Alexander, C.
1964 *Community and Privacy. Toward a New Architecture of Humanism*, Doubleday, New York.
- Jacobs, J.
1961 *The Death and Life of Great American Cities*, Vintage Books, New York.
- Kahn, L.I.
1971 *The Room, the Street and Human Agreement*, in "AIA Journal", n. 3(56), pp. 33-34.
- Leveratto, J.
2015 *Planned to Be Reclaimed. Public Design Strategies for Spontaneous Practices of Spatial Appropriation*, in "Street Art & Urban Creativity Scientific Journal", n. 1(1), pp. 6-12.
- Lynch, K.
1960 *The Image of the City*, the MIT Press, Boston.
- Norberg-Schulz, C.
1980 *Genius Loci. Towards a Phenomenology of Architecture*, Rizzoli, New York.
- Platzer, M. ed.
2007 *Lessons from Bernard Rudofsky. Life as a Voyage*, Birkhäuser, Basel.
- Rudofsky, B.
1938 *Non ci vuole un nuovo modo di costruire ci vuole un nuovo modo di vivere*, in "Domus", n. 123, pp. 6-15.
- 1964a *Serge Chermayeff. I mali, i pericoli e la possibile salvezza, del moderno abitare urbano*, in "Domus", n. 410, pp. 45-46.
- 1964b *Architecture Without Architects*, MoMA, New York.
- 1969 *Streets for People. A Primer for Americans*, Doubleday, New York.
- Whyte, W.H.
1980 *The Social Life of Small Urban Spaces*, Projects for Public Spaces, New York.

JULY 16

Mon 1951 Hot & muggy. Quite busy. Got a haircut. Dinner with mother at Schaff's. H. phoned in pm.

Wed 1952 Hot. H.L. to Zeno & Nervi. Took a walk in am. Checked with C.I.T. in pm for a mountain resort. Got fitted on a skis. To Bonaggi for dinner.

Thu 1953 Hot. To Arenas. Several hills. Whit. Sally & Marcello to dinner in pm. Saw Skene's People in pm.

Fri 1954 Fine. To Arenas. Appt. in this March of 6800 in am. Lunch with Ches. Dinner at Schaff's.

Sat 1955 Fine, hot. Around Mackerel all day. To Gen. Rovere in pm.

JULY 17

Tue 1951 Fair, cloudy, muggy. Busy. Mrs. Macky calls at lunch time. Dinner with mother at Schaff's.

Thu 1952 Hot. To Maria's office & to C.I.T. Got some sweat suits & brown pon. To Mrs. Academy party in pm & dinner with Bruno Zetti & Della Rocca.

Fri 1953 Very hot. To to Arenas. Whit. went on vacation. Haircut.

Sat 1954 Fine. Out to Sea Cliffs to see ^{el} folks. Lunch at Mrs. Cook. Christopher to Dr. Z.

Sun 1955 Around town. Went to the Barnacle & to Kulla ^{el}

Fig. 5. L. Garth Huxtable. Pagina di diario, 16 luglio - 17 luglio, 1951-1955. L. Garth Huxtable Papers (Box 48, Folder 04). Getty Research Institute, Los Angeles (2013.M.2). © J. Paul Getty Trust.

VALERIA CASALI¹

COSTRUIRE TRAIETTORIE
TRANSATLANTICHE: ITINERARI,
PERCEZIONI, IMMAGINARI

I viaggi di Ada Louise e L. Garth Huxtable e l'incontro
con l'Italia del secondo dopoguerra, 1949-1952

Introduzione

Nella tradizione del Grand Tour ottocentesco e nel modello pedagogico Beaux-Arts, il viaggio è inteso come una componente fondamentale della *bildung* degli architetti e degli studiosi, oltre che cifra significativa nella definizione della loro reputazione. L'ambizione e il desiderio di conoscenza ed esperienza diretta diventano il *fil-rouge* che unisce la formulazione classica di queste esperienze di viaggio alle loro moderne evoluzioni, che soprattutto nel secondo dopoguerra ne alterano, modificano e aggiornano percorsi e itinerari, integrando e arricchendo cartografie di riferimenti culturali e progettuali, nonché le geografie d'interesse (Vogt, Donnel 1987; Costanzo 2012). Alla mobilità viene quindi ascritto un rinnovato significato nel quadro della formazione e della vita professionale di progettisti e intellettuali e, in particolare, l'Italia come destinazione mantiene il suo storico ruolo centrale: l'architetto svedese Alvar Aalto definirà il viaggio in Italia una *conditio sine qua non* per il lavoro d'architetto (Aalto 1954).

Numerosi studi si sono infatti incentrati sul viaggio, sia individuale che collettivo, come pratica sociale e culturale, saggiandolo in relazione a temi come l'identità, la cultura progettuale o la formazione professionale degli architetti (Traganou, Mitrašinović 2009; Deriu *et al.* 2016). Oltre ad indagarne quasi etnograficamente la dimensione esperienziale e le modalità di registrazione, nonché di comunicazione e narrazione (Hultzsich 2014; Belli *et al.* 2017), le ricerche hanno anche problematizzato la sfuggente questione dell'im-

1 Politecnico di Torino. – DAD, Dipartimento di Architettura e Design.

patto sull'immaginario e sul vocabolario progettuale e intellettuale di progettisti e studiosi, oltre che l'interdipendenza tra i processi di globalizzazione e l'emergere della figura del *global architect* (Buckley, Rhee 2011; McNeill 2009) in seguito all'avvento, nel secondo dopoguerra, dell'era dell'aria, che ha ratificato l'accorciamento delle distanze e un ridimensionamento del globo (Vegetti 2017). Inoltre, ne vengono osservati con crescente interesse gli esiti nell'ottica dell'architettura, ovvero in termini di processi di riconfigurazione delle politiche e delle narrazioni dell'ambiente costruito e del patrimonio storico, artistico e culturale (Lasansky, McLaren 2004; Ockman, Frausto 2005; Hornstein 2021).

In questo filone di ricerche, l'approccio biografico riscontra un particolare successo. È stata infatti dedicata un'attenzione monografica alle esperienze di viaggio di una serie di architetti americani, quali ad esempio Frank Lloyd Wright, Louis I. Kahn, George Howe o Robert Venturi, riconsiderandone itinerari, esperienze e incontri in relazione all'impatto su immaginari, didattica, e produzione teorica o progettuale (Johnson, Lewis, 1996; Casciato 1999; Costanzo 2015; Barizza, Falsetti 2019; Sessa 2020; Maggi 2022). Altre ricerche hanno invece esplorato gli incontri con il contesto accademico e professionale statunitense nel secondo dopoguerra a partire dalla storia personale e professionale di figure italiane, quali Leonardo Ricci, Romaldo Giurgola o Pier Luigi Nervi (Bologna 2013a)². Inoltre, è interessante notare come questo discorso stia iniziando a mettere a sistema anche le esperienze di alcune donne, quali per esempio Hilda Selem, Vittoria Calzolari (De Dominicis, Di Donato 2020), Astra Zarina (Attili 2020), o ancora Ada Louise Huxtable, Esther McCoy e altre figure trasversali.

Spesso, nei primi anni del secondo dopoguerra, le mobilità tra Stati Uniti e Italia delle quali si rendono protagonisti e protagoniste molti di loro sono aggregate intorno ad avventure imprenditoriali, a missioni di assistenza tecnica promosse nel quadro degli aiuti del piano Marshall, o ancora legate a progetti di scambio culturale e borse di studio per la ricerca o l'insegnamento, quali il programma Fulbright. Questo testo intercetta questi temi, prendendo le mosse da una delle spesso citate circostanze relative agli anni della for-

2 Molti di questi esempi sono discussi nel quadro degli eventi legati al progetto *TT – Transatlantic Transfers*, incluso questo volume.

mazione della critica di architettura statunitense Ada Louise Huxtable³, ovvero una borsa di studio Fulbright in Italia nell'anno accademico 1950-51.

Oltre la Fulbright del 1950: i viaggi in Italia con Garth Huxtable nel 1949 e nel 1952

Il periodo di ricerca che Ada Louise Huxtable trascorre in Italia a inizio anni Cinquanta è generalmente associato alla popolare monografia dedicata alle opere dell'ingegnere italiano Pier Luigi Nervi, pubblicata all'interno della collana *Masters of World Architecture* edita da George Braziller dieci anni dopo (Huxtable 1960). Allora, il volume si aggiungeva a una serie che già comprendeva un libro di Françoise Choay su Le Corbusier, un testo di Vincent J. Scully su Frank Lloyd Wright e uno di George R. Collins su Gaudì, oltre che i due libri su Mies van Der Rohe e Alvar Aalto curati rispettivamente da Arthur Drexler e Frederick Gutheim (Bologna 2011, p. 81). Tuttavia, questo testo, tradotto in italiano nel 1961 per la collana *Maestri del Movimento Moderno* edita dal Saggiatore, non è che uno dei numerosi frutti del periodo di ricerca trascorso dalla studiosa in Italia. Il primo momento di rielaborazione della sua esperienza in Italia è la curatela della mostra itinerante *The Modern Movement in Italy: Architecture and Design*, organizzata sotto gli auspici dell'International Program of Circulating Exhibitions del Museum of Modern Art e fatta circolare tra Stati Uniti e Canada tra il 1953 e il 1958 (MoMA 1954; Casali 2020).

Parallelamente alla mostra, la Huxtable firma una serie di articoli per la stampa di settore americana. In concomitanza con le prime aperture dell'evento, per esempio, su *Progressive Architecture* propone un primo affondo su Nervi che prende le mosse dalla sezione della mostra dedicata all'ingegnere italiano, le cui opere vengono accostate tramite testo e immagini a quelle di Oscar Niemeyer (Huxtable 1953a). Gli spunti proposti nell'evento vengono approfonditi su

3 Della critica statunitense hanno recentemente scritto e ne stanno scrivendo, da diversi punti di vista, tra gli altri, Suzanne Stephens, Meredith Clausen, Christine Cipriani e Paul Goldberger, suo successore al *New York Times* (Stephens 1977; 2009; Clausen s.d.; 2014).

Art Digest e *Interiors*, anche attraverso excursus su altri popolari progetti allora associati all'Italia, come il negozio Olivetti progettato dai BBPR sulla 5th Avenue (Huxtable 1953b; 1954a; 1954b), inaugurato proprio nel 1954 e incluso dalla studiosa in uno dei suoi *Walking Tours of Modern Architecture* newyorkesi⁴ (Huxtable 1961a). Lo stesso anno, una recensione alla mostra *Four American Graphic Designers* sempre per *Art Digest* mette poi in relazione il lavoro di Leo Lionni alle grafiche pubblicitarie della Olivetti (Huxtable 1954d). Inoltre, uno studio dettagliato dedicato ad un set di posate disegnate da Gio Ponti, affiancate a un set analogo dell'americano Don Wallance, appare lo stesso anno sulle pagine di *Industrial Design* (Huxtable 1954c). Questa produzione intellettuale per la stampa specializzata, che trova strascichi anche nella successiva attività giornalistica in veste di critica di architettura per il *New York Times* e, successivamente, per la *New York Review of Books* o il *Wall Street Journal*, non è però il frutto del solo semestre che la studiosa trascorre in Italia come borsista Fulbright, ma di più soggiorni molto diversi tra loro per premesse, modalità e spirito, avvenuti tra il 1949 e il 1952.

Il primo viaggio che la Huxtable fa in Italia risale alla primavera immediatamente precedente il suo semestre da borsista Fulbright. Nel maggio del 1949, la studiosa parte infatti da New York sul transatlantico M.S. Carolina per un viaggio di dieci settimane tra Inghilterra, Svizzera, Italia e Francia insieme al marito, l'industrial designer L. Garth Huxtable. All'epoca, lei è part-time *assistant curator* al Museum of Modern Art e lui si è appena messo in proprio, aprendo uno studio professionale a New York⁵. I due si recano in Italia per intraprendere quello che la studiosa definisce come un "viaggio di ricerca preliminare" (GS 1950) il cui itinerario italiano è ripercorribile attraverso le fotografie scattate, con ogni probabili-

4 A distanza di quindici anni, il negozio – ormai chiuso – e, in particolare, il suo ingresso, è ancora presentato dalla studiosa come figlio "dell'entusiasmante connubio tra nuovi negozi e ambienti storici" tipicamente italiano, nonché come modello progettuale nella gestione del rapporto tra spazio commerciale e spazio pubblico (Huxtable 1976).

5 Nei primi anni del secondo dopoguerra, Garth Huxtable viene accettato nella Society of Industrial Designers e nel 1948 apre il suo studio a Manhattan. Uno dei suoi primi clienti è la Millers Falls Company, con la quale avrà poi un contratto di esclusiva per il disegno di attrezzi da lavoro. Lo stesso designer sfrutterà i soggiorni in Italia insieme alla moglie per farsi conoscere: vincerà due medaglie d'argento alla Triennale di Milano (Roeder 2002).

tà, da Garth Huxtable ma conservate presso l'archivio della moglie (ALH 1949a).

Le numerose diapositive di viaggio a colori seguono dettagliatamente i luoghi toccati dal loro itinerario. La coppia, dopo aver visitato Venezia, attraversa lo stivale, valicando gli Appennini su una Lancia con autista e percorrendo parte del tragitto in treno, alla volta di Firenze e poi Roma, seguendo un itinerario che richiama i punti salienti dei Grand Tour di stampo ottocentesco. Queste fotografie documentano una duplice realtà: da un lato, verificano il fascino e l'interesse esercitato dalle città italiane e dai loro monumenti sui visitatori statunitensi; dall'altro, comunicano il difficile incontro con la complessità dell'Italia postbellica. Le immagini di San Marco o la Basilica di Santa Maria Assunta al Torcello, i dettagli delle porte del Battistero di Firenze di Giovanni Pisano o l'Arco di Costantino si affiancano a scorci urbani ordinari, paesaggi incontaminati e inquadrature che rivelano un'attenzione particolare nei confronti di edifici bombardati o semi-distrutti e che registrano i segni, ancora visibili, lasciati dalla guerra sull'ambiente costruito⁶ (ALH 1949a).

Inoltre, le diapositive, intelaiate a cartoncino, sono ricche di descrizioni per mano di Garth Huxtable. Queste testimoniano una cura particolare, quasi un'ossessione, nel riportare date, luoghi, nomi e dettagli, talvolta con errori e successive correzioni. Le annotazioni su alcune delle immagini scattate a Roma sottolineano, ad esempio, una certa meraviglia nello scorgere edifici residenziali costruiti accanto a quelle che il designer registra come "old ruins"; altre invece localizzano gli scatti rispetto a specifici punti di riferimento quali monumenti, strade o, spesso, i loro alloggi (ALH 1949a).

Non si tratta di fotografia sperimentale, come le immagini prodotte da Cy Twombly o Robert Rauschenberg in seguito al loro Grand Tour in Europa e in Nord Africa negli stessi anni (Cullinan 2008). Le fotografie scattate durante questo viaggio fissano ricordi, percorsi, tappe e dettagli, spesso presentando il punto di vista degli stessi viaggiatori – che si ritraggono anche l'un l'altra nelle città visitate – attraverso molteplici scatti dalla nave, dal treno in movimento, dall'automobile, dall'aereo o dai balconi dell'albergo (ALH 1949a).

6 Gli Huxtable fotografano i segni della Seconda guerra mondiale non solo durante le tappe del viaggio in Italia, ma anche ad esempio a Londra, dove numerose diapositive ritraggono edifici sventrati e ormai coperti dal verde (ALH 1949a).

La realtà spontanea ma selezionata che traspare da queste testimonianze racconta un viaggio puramente esplorativo, svincolato da obbligazioni di tipo professionale o istituzionale.

Le diapositive del successivo viaggio in Italia come borsista Fulbright della Huxtable non sono altrettanto numerose. Tenendo conto che quest'ultima, a differenza del marito, non teneva diari e non era presumibilmente altrettanto precisa con i dettagli delle didascalie, non ci sono notizie su dove o quando queste poche immagini siano state scattate: si intuiscono scorci delle terme di Caracalla a Roma, Venezia, e Siena (ALH 1950).

Nel 1950, la studiosa è infatti tra i primi borsisti a recarsi in Italia grazie al programma Fulbright⁷, un progetto di scambio culturale che rientra a pieno titolo tra le attività in seno alla diplomazia culturale statunitense del secondo dopoguerra e attivato in Italia solo due anni prima⁸ (Scelba 2008). Secondo la coordinatrice del programma, Cipriana Scelba, le caratteristiche che lo differenziano rispetto ad altri progetti analoghi sono, nello specifico, la “conduzione binazionale, l'apoliticità, l'autonomia amministrativa ed il ruolo prevalente e determinante degli ambienti accademici e professionali in tutte le fasi di attuazione” (Commissione 1977, p. XIV). Verrà infatti inaugurata una fortunata stagione di scambi in entrambe le direzioni, in più discipline. I protagonisti, tra progettisti e intellettuali, non sono dunque solo statunitensi, tra i quali ricordiamo Vincent J. Scully o Myron Goldsmith, ma anche numerosi italiani come ad esempio Vittoria Calzolari, Hilda Selem, Gino Valle, Romaldo Giurgola, Roberto Mango e Ludovico Quaroni (Commissione 1977).

7 Kidder Smith e la Huxtable sono stati i primi borsisti a recarsi in Italia con una Fulbright per l'architettura, diretti rispettivamente all'American Academy di Roma e allo IUAV di Venezia. Secondo la rivista *Progressive Architecture*, anche Charles Burchard di Harvard riceve la borsa nello stesso anno di Kidder Smith e della Huxtable (*Progressive Architecture* 1951). Sebbene non sia specificato se la Huxtable viaggiò con fondi Fulbright o meno, alcune fonti riportano il 1952 come anno della sua borsa di studio (Bureau of Educational and Cultural Affairs, s.d.).

8 In aggiunta alle Fulbright, disponibili per americani e stranieri, gli studenti potevano contare su premi di mobilità assegnati dai singoli atenei o da organizzazioni professionali (Bu 1999). Prima della Seconda guerra mondiale, l'American Institute of Architects, ad esempio, aveva istituito la Delano Fellowship per gli studenti francesi, o il Boxer Indemnity Scholarship Program attivato sotto Roosevelt nei confronti della Cina (Gournay 1993).

Il momento in cui la Huxtable soggiorna in Italia è però un periodo di incubazione per il programma Fulbright pensato per gli architetti statunitensi. A inizio anni Cinquanta non vi era infatti ancora una vera e propria struttura di supporto diffusa su cui i borsisti americani potessero contare per svolgere proficuamente il proprio lavoro, eccezion fatta per alcune personalità o istituzioni isolate, quali l'American Academy. Ufficialmente, la mobilità della Huxtable è frutto di un accordo tra il Museum of Modern Art, suo "sponsor" oltreoceano, e lo IUAV di Venezia⁹. Una nota al curriculum della studiosa trasmesso a Giuseppe Samonà presentava il suo scambio come funzionale all'organizzazione della mostra per il MoMa e richiedeva quindi all'allora direttore IUAV di metterla in contatto con architetti, designer e direttori di riviste di settore, ma anche con professori e studiosi di altri atenei italiani (GS 1950). Dopo la guerra, l'istituto veneziano gode di una relativa autonomia e conosce una vera e propria fase di rinnovamento voluta e promossa dallo stesso Samonà, il quale chiama a far parte del corpo docenti una serie di personalità, tra le quali spicca, a partire dal 1948, Bruno Zevi (Dulio 2006, pp. 189-200), figura già a cavallo tra il mondo disciplinare e l'ambiente della diplomazia culturale statunitense (Bello 2019; Scrivano 2013, pp. 93-94). Zevi è infatti coinvolto, tra le altre cose, nei processi di selezione per l'assegnazione delle borse di studio Fulbright¹⁰ (BZ 1949; Dulio 2008, pp. 78-82)

Il periodo di incubazione del programma Fulbright per gli architetti sperimentato anche dalla Huxtable si protrarrà fino al 1953, anno in cui lo stesso Zevi viene coinvolto ufficialmente come coordinatore del *Seminario degli architetti borsisti Fulbright* sotto il patrocinio dell'Istituto Nazionale di Urbanistica, ruolo che ricopre in collaborazione con l'architetto Lisa Ronchi Torossi. I luoghi, i tempi e i temi della formazione degli architetti americani borsisti in Italia sono infatti tra i primi nodi da risolvere nell'immediato attraverso cicli di "conversa-

9 Spesso, i borsisti Fulbright viaggiano con la propria famiglia (Scelba 2008): in quell'occasione, la Huxtable è in Italia con la madre, con la quale frequenta la rete di Peggy Guggenheim (MoMA 1993, pp. 31-33).

10 Zevi è incaricato dal 1948 di insegnare Caratteri Stilistici e Costruttivi dei Monumenti e Storia dell'Arte e Storia e Stili dell'Architettura, e resterà allo IUAV fino al 1963. Inoltre, dai verbali è membro del Comitato per le borse di studio per gli Stati Uniti, responsabile per i candidati nell'ambito dell'architettura, già nel 1949 (Dulio 2006, pp. 189-200).

zioni” finalizzate a “far loro conoscere direttamente le più importanti figure contemporanee della cultura architettonica e urbanistica in Italia” (PLN 1955). Architetti e docenti italiani erano dunque invitati a prendere parte a conversazioni settimanali, organizzate tra dicembre e maggio, durante le quali erano chiamati a presentare fotografie e disegni dei loro lavori più recenti¹¹ (PLN 1955; Zevi 1993, p. 95). Oltre alle lezioni, le attività previste comprendevano viaggi, visite guidate, congressi, convegni e mostre, proposte sia ai borsisti Fulbright che agli studenti dell’American Academy¹².

Zevi segnala alla Commissione come spesso i piani avanzati dai borsisti negli anni precedenti il suo coinvolgimento ufficiale fossero irrealizzabili in un arco di tempo limitato perché questi “1) non avevano una guida, 2) perché non avevano facilities”¹³. La richiesta, benché non accolta dalla Commissione, includeva lo stanziamento di fondi per avere a disposizione disegnatori e figure d’aiuto alla ricerca (BZ 1953a). Per Zevi, anche risolvere le questioni più pratiche, come la ricerca di un alloggio o i tentativi per instaurare un dialogo

-
- 11 Queste riunioni si tenevano solitamente all’Istituto Nazionale di Urbanistica (a Palazzo Taverna, in Via Giordano 36 a Roma) (PLN 1956; CS 1957). Agli architetti era richiesto di presentare i loro lavori più recenti attraverso fotografie e disegni, illustrando ai borsisti il proprio metodo di progettazione. Queste lezioni comportavano un compenso per i partecipanti non inferiore alle 30.000 lire, più le spese di viaggio (PLN 1955). Nel 1966, la tredicesima edizione del Seminario prevedeva incontri con Piero Maria Lugli, Anna Maria Bertoldi, Italo Insolera, Giuseppe Caronia, Fausto Pitigliani, Marcello Vittorini, Franco Minissi, Piero Moroni e Nico di Cagno, Leonardo Benevolo, Lucio Passarelli, Manfredo Tafuri, Annibale Vitellozzi, Carlo Scarpa, Danilo Dolci, Giovanni Astengo, Giuseppe Samonà, Franco Albini (Zevi 1993, p. 95).
- 12 Il palinsesto di attività dell’American Academy trova, soprattutto nei primi anni, numerose corrispondenze con il programma Fulbright. Zevi partecipa attivamente a queste attività: ad esempio, nel settembre 1953, la Scelba rinnovava l’invito a partecipare al mese di orientamento a Perugia, che prevedeva una serie di conferenze introduttive “alla vita, alla politica e alla cultura contemporanea italiana”, seguite da un dibattito conclusivo dal tema “la posizione dell’intellettuale nella società italiana contemporanea” (BZ 1953b). Nell’autunno 1950, l’allora direttore dell’American Academy Lawrence Roberts racconta di un viaggio di quattro giorni con i fellows a Napoli, Pompei, Ercolano, Ravello e Paestum e di una “indoctrination” iniziale con i borsisti Fulbright a tra Siena, Firenze, Perugia, Arezzo e Assisi (Costanzo 2015).
- 13 Zevi sottolinea che, di fronte alle innumerevoli difficoltà e complice l’assenza di una valutazione finale come requisito per l’ottenimento della borsa di studio, i borsisti non erano incentivati a completare gli studi o il progetto di ricerca proposto (Zevi 1953).

con progettisti e studi di architettura causava frequenti frustrazioni e rinvii, tant'è che il critico romano descrive nel suo report "una sorta di depressione" attanagliare i borsisti, che "più erano bravi e più diventavano irrequieti" (Zevi 1993, p. 94). Con l'istituzione del *Seminario*, i piani di studio venivano invece ufficialmente discussi, riorientati, ridimensionati e approvati. Inoltre, ogni borsista riceveva una serie di testi sull'urbanistica e sull'architettura italiane; un elenco dei "principali edifici moderni" da visitare a Roma e nelle altre città; una lista di architetti ai quali si sarebbero potuti rivolgere e un elenco di biblioteche specializzate in storia dell'arte, con indicazioni circa le modalità d'accesso (Zevi 1993, p. 95).

Non avendo a disposizione questo genere di risorse, nel caso della Huxtable il processo di raccolta dei materiali in preparazione alla mostra per il MoMA continuerà fino al 1952, quando la studiosa si reca nuovamente in Italia, questa volta a Milano, dove verrà poi raggiunta nuovamente dal marito¹⁴. Questa volta, le didascalie e le fotografie scattate da Garth Huxtable si arricchiscono dei dettagli da lui registrati nei suoi sintetici ma dettagliatissimi diari quinquennali *one-line-a-day*, dove descrive veramente di tutto¹⁵: durante il soggiorno milanese, ad esempio, racconta il loro shopping – lampade, vetreria, maioliche, libri, sedie, scarpe, e cravatte – da Arteluce, in Rinascente e presso la libreria A. Salto, così come gli appuntamenti al Bar Piccolo o alla Scala per il Tolstoj di Verdi. Allo stesso tempo, non segue sempre la moglie presso gli studi degli architetti, ma scrive spesso di uscire appositamente a "fotografare edifici moderni per A.L." (GH 1951-89).

Gli scatti in questione documentano in particolare il rapido cambiamento che Milano conosce in quegli anni. Oltre alle zone centrali, l'industrial designer immortalava tanto la Milano liberty degli edifici in Porta Venezia, dove spiccavano Casa Galimberti e il palazzo

14 Dai diari di Garth Huxtable, la moglie parte per l'Italia sul transatlantico *Vulcania* il 5 aprile 1952. Invierà lettere dal Portogallo. Il marito la raggiungerà a Milano per la fine di maggio, dopo aver trascorso una settimana a Parigi (GH 1951-89).

15 A partire dal 1951, l'industrial designer annota i particolari delle sue giornate: dal tempo atmosferico al proprio stato di salute, dai progetti in corso agli appuntamenti di lavoro, o nomi di ristoranti, bar, amici e parenti che incontra da solo o in compagnia della moglie, della quale spesso annota le attività parallelamente alle sue. Questa abitudine non si interrompe durante i loro viaggi all'estero insieme, e quello a Milano è il primo viaggio oltreoceano documentato in questo modo (GH 1951-89).

di Giuseppe Sommaruga in corso Venezia 47 (1903). A queste si aggiungono le diapositive ritraenti gli uffici più recenti, come la Montecatini di Gio Ponti e Antonio Fornaroli in via Turati 18 (1936-38, 1952), il Centro Svizzero in piazza Cavour di Armin Meili (1949-52), o ancora l'albergo Palace di Giorgio Ramponi (1949-1951), gli appartamenti dei BBPR in via Manin 37 (1935), il palazzo per uffici in via Senato di Roberto Menghi e Marco Zanuso (1947) e la prima fase del palazzo per abitazioni di Giulio Minoletti in via Fatebenefratelli 3 (1952), circondata dalle macerie¹⁶. Si scorge, inoltre, la basilica romanica di San Simpliciano, nel cui chiostro i BBPR avevano il loro studio, raffigurato in una serie di scatti raccolti dalla moglie e conservati presso le cartelle di ricerca legate alla mostra da lei curata presso il Museum of Modern Art (MoMA 1953).

Come indicano i diari, questa volta l'itinerario è aperto – spesso improvvisato – e molto più ricco del precedente viaggio del 1949. Le diapositive dedicate all'architettura di Ivrea, dove si recano appositamente in giornata dopo aver noleggiato un'auto, lasciano gradualmente spazio prima ai centri e le ville sul lago di Como¹⁷, poi alle città del centro Italia: dopo aver visitato Firenze, infatti, gli Huxtable non si dirigono direttamente a Roma, ma sostano diversi giorni tra Pisa, Perugia, Arezzo e Assisi. L'architettura e la pietra cedono a loro volta il passo al ricco e colorato paesaggio e alla rigogliosa vegetazione mediterranea, seguendo un itinerario che, nell'area di Napoli, comprende Amalfi, Positano, Capri e gli scavi di Pompei. In seguito ad un ricevimento presso l'American Academy a Roma, gli Huxtable si spostano sulle Dolomiti occidentali trentine e, passando per Bologna, visitano i centri sul lago di Garda, per poi viaggiare alla volta di Torino. Prima di imbarcarsi al porto di Genova in direzione New York, gli Huxtable visitano anche il comprensorio del Tigullio.

Le visite del 1952 riflettono in diversa misura la crescente popolarità di specifici luoghi ed esperienze progettuali nell'immaginario statunitense. L'itinerario ripercorre infatti numerosi degli epicentri

16 Molti di questi edifici verranno inclusi nel volume curato da Piero Bottoni due anni dopo per l'editoriale Domus *Antologia Di Edifici Moderni in Milano* (Bottoni 1954).

17 Tra il 4 e il 9 giugno, la coppia lascia Milano alla volta di Como, dove trascorrono un intero pomeriggio a “guardare l'acqua e le montagne”. Successivamente visiteranno Bellagio, Tremezzo, l'isola Comacina, Villa d'Este e Lenno (GH 1952).

dell'interesse e della formazione dei progettisti americani, come ad esempio la cultura classica (Vance 1989) e Paestum (Savorra 2016), le città medievali appenniniche o i luoghi dove riecheggia il mito del Mediterraneo, già pop anche sui rotocalchi statunitensi. Nel caso della Huxtable, questi input non sembrano tuttavia centrali come l'impatto che sembrano invece avere le visite a Milano, a Torino Esposizioni di Nervi e all'Ivrea della Olivetti.

Queste esperienze acquisiranno infatti un ruolo preponderante e troveranno un riscontro sostanziale in due sezioni monografiche della mostra per il MoMA interamente dedicate a Pier Luigi Nervi e al mondo Olivetti, oltre che nei diversi scritti che firmerà successivamente per la stampa di settore. Oltreoceano, la Olivetti attira una crescente attenzione e suscita una generale ammirazione da parte delle riviste specialistiche e non, soprattutto in seguito alla mostra *Olivetti: Design in Industry* organizzata presso il Museum of Modern Art nel 1952 (Carter 2018). In seguito alla loro visita a Ivrea, lo stesso Garth Huxtable aggiunge un commento – raro, e quindi maggiormente significativo – alle usuali liste di informazioni affidate alle sue pagine di diario, descrivendo il programma integrato della Olivetti, con i suoi edifici produttivi, residenziali e servizi, come un “meraviglioso progetto” (GH 1951-89). La centralità di Nervi nella narrazione della Huxtable anticipa, unitamente alla sua costante presenza nei cicli di seminari e nei progetti di ricerca Fulbright negli anni a seguire, l'interesse statunitense nei confronti dei lavori dell'ingegnere¹⁸, sottolineando al contempo la considerazione con cui lo stesso Nervi ne gestiva la promozione internazionale e il riguardo verso la costruzione della propria immagine pubblica (Bologna 2013b).

18 Lo scambio tra Nervi e la stessa Huxtable è infatti da mettere a sistema con i dialoghi che instaura con una serie di altre figure quali Kidder Smith o Arthur Drexler, tra gli altri. Il suo lavoro, tuttavia, non suscita l'interesse dei soli architetti: nel 1959, la Scelba allega le domande di due candidati laureati in ingegneria civile (James E. Boyd ed Ephraim G. Hirsch) che, a differenza degli altri borsisti, meno interessati allo studio della tecnica delle costruzioni, chiedono espressamente di poter studiare strutture sotto la supervisione di Nervi. La Scelba chiede espressamente a quest'ultimo di esaminare i loro titoli e le loro domande, chiedendo parere su: preparazione e idoneità, attuabilità del piano di studio nel corso dell'anno accademico (PLN 1959).

La Huxtable è quindi tra i primi a dialogare con Nervi, raccogliendo le numerose immagini che verranno esposte nella mostra e che confluiranno nella monografia del 1960 direttamente presso il suo studio di Roma¹⁹. Nervi appare infatti, in prima persona, anche tra gli appuntamenti romani elencati da Garth Huxtable. In questo quadro, a Milano incontrano spesso gli architetti Paolo A. Chessa e Vito Latis, i quali rivedranno più volte a New York negli anni seguenti. Oltre a loro, l'industrial designer menziona Franco Albini, Ernesto N. Rogers, Lodovico Belgiojoso e Ignazio Gardella; a Roma, invece, Bruno Zevi e Pier Luigi Nervi (GH 1951-89).

Di questi incontri e soggiorni, la Huxtable negli anni condividerà pochi ma significativi dettagli. Per esempio, della sua visita allo studio di Gardella descriverà "l'indimenticabile capriccio" – ovvero la scelta dell'architetto di conservare e mettere in risalto l'affresco barocco di una figura femminile sul soffitto di "uno spazio tutto bianco, dove vecchi dipinti con sottili cornici a foglia d'oro erano incastonati su slanciati cavalletti di metallo nero e creavano delicati disegni geometrici nello spazio opulento" (Huxtable 1961b, p. 30; 1997). Di Roma, invece, racconterà ad esempio l'epifania del prendere atto, in compagnia di Zevi, che "le città potessero essere di una bellezza così devastante, che la pietra potesse essere così sensuale, [...] che lo spazio potesse suscitare emozioni così forti, che l'architettura potesse rendere l'uomo così grande"²⁰ (Huxtable 1980a; 1980b; 1981). Ciononostante, la conoscenza diretta delle città e del costume italiano emergerà più o meno direttamente anche attraverso riferimenti puntuali e ricercati negli articoli e nelle recensioni di libri e mostre.

Gli incontri che avvengono in queste occasioni portano ad instaurare legami di diverso tipo – amicizie, rivalità, collaborazioni professionali, scambi intellettuali, e relazioni di tipo più o meno

19 Queste immagini le riporterà con sé, una volta rientrata, donandole al Museum of Modern Art nel 1979. "Nervi was a lovely man – courteous, helpful and generous. [...] Nervi gave me a great deal of original material from his files, mostly photographs". Ringrazio molto Alberto Bologna per aver condiviso con me la conversazione con la critica (ALH 1980; Huxtable 2010; Bologna 2013, pp. 17-18).

20 La studiosa riporta anche il commento del critico romano alla sua meraviglia: "Zevi, of course, knew better; he was a historian and a Roman. 'Look,' he said, 'she is discovering the umbrella'" (Huxtable 1980a; 1980b; 1981).

opportunistico. In questo intreccio di visite, il viaggio non emerge solo in tutta la sua valenza formativa ma anche come condizione e premessa fondamentale per la costruzione di una rete di contatti, la cui trama è rintracciabile nei carteggi reperiti presso gli archivi dei progettisti italiani²¹. Le lettere tra la Huxtable e queste figure (risposte e silenzi inclusi) chiariscono come, dal punto di vista prettamente pragmatico, il viaggio sia in primis occasione per la raccolta prove tangibili e testimonianze.²²

In tal senso, già nel 1953, Zevi aveva anche proposto la creazione di un archivio che raccogliesse, da un lato, copie dei lavori prodotti dagli studenti Fulbright; dall'altro fotografie, disegni, documenti e libri che gli studiosi riuscivano progressivamente a recuperare durante i loro soggiorni di ricerca, in modo tale da non dover, ogni anno, ripartire da zero²³. L'originalità del materiale, specialmente quello fotografico, diventa cifra qualitativa e distintiva anche nelle pubblicazioni e nei lavori di figure come Kidder Smith, o ancora Rosalie Thorne McKenna²⁴, Myron Goldfinger e Norman Carver, per

-
- 21 Nell'archivio della studiosa, la corrispondenza degli anni Cinquanta è quasi del tutto assente. I nomi elencati nei diari di Garth Huxtable costituiscono il punto di partenza nella ricostruzione di questa maglia, che viene completata guardando, da un lato, ai progettisti inclusi nella mostra, quali Pietro Lingeri o Carlo De Carli; dall'altro, vi sono i materiali conservati nelle cartelle di ricerca della studiosa disseminate tra il MoMA e il suo archivio personale al Getty Research Institute. A questa indagine si aggiunge anche una certa dose di fortuna: nel caso di Samonà, ad esempio, il curriculum della studiosa era sommerso in una di quelle affascinanti cartelline di materiale sfuso. Negli archivi del MoMA appare anche un nutrito corpus di materiale sul lavoro dell'ingegnere e architetto veronese Daniele Calabi, che non trova tuttavia spazio né nella mostra né nelle pubblicazioni. Le sue opere erano già apparse sulle riviste statunitensi *Architectural Forum* e *Architectural Record* nel 1947 e 1949.
- 22 Una ricognizione degli archivi del Museum of Modern Art effettuata in seguito alla stesura di questo saggio in funzione della ricerca di tesi di dottorato, in corso, dell'autrice, ha completato il quadro dei rapporti inizialmente delineati attraverso gli archivi Italiani e i fondi di Ada Louise e Garth Huxtable.
- 23 Per questo motivo i documenti raccolti durante questi soggiorni sono sparsi tra le cartelle di ricerca personali della curatrice e le cartelle della mostra conservate presso il MoMA. Bruno Zevi alla American Commission for Cultural Exchange to Italy, 16 gennaio, 1953. Cfr. anche Cipriana Scelba. "Fulbright Story Series – I primi vent'anni del programma Fulbright."
- 24 Rosalie Thorne McKenna cura la mostra fotografica *Three Renaissance Architects: Brunelleschi, Alberti, and Palladio* in seguito a un soggiorno in Italia nel 1950. L'evento viene fatto circolare negli Stati Uniti sotto gli auspici della American Federation of Arts (CMA 1954).

citarne alcuni (Kidder Smith 1954; Goldfinger 1969; Carver 1979). L'esigenza di raccogliere "solo fotografie originali e patinate" viene infatti esplicitata dalla Huxtable a Piero Bottoni (PB 1952), mentre chiede a Carlo De Carli di poter tenere gli originali una volta concluso il lavoro, in modo da poterli utilizzare per la scrittura di altri articoli (CDC 1953). Quasi tutti gli articoli legati alla circolazione di *The Modern Movement in Italy* apparsi sulla stampa americana e canadese sottolineano di fatto l'originalità dei materiali esposti come uno dei pregevoli tratti distintivi dell'evento: il perseguimento dell'originalità del materiale diventa quindi incombenza e scrupolo primario, finalizzato alla messa a reddito della propria ricerca oltreoceano attraverso la costruzione di archivi personali. Il viaggio come esperienza originale, e la sua altrettanto originale divulgazione, diventano quindi strumentali alla costruzione e al consolidamento del proprio posizionamento professionale.

"If you can visualize this in technicolor..."

Nell'esperienza di Ada Louise Huxtable, la mobilità innanzitutto conferma la propria valenza come momento di formazione culturale e professionale. I viaggi in Italia sono per la studiosa occasione per coltivare il proprio interesse nei confronti della storia dell'architettura e, in particolare, l'architettura italiana: lascia il MoMA "per andare a studiare la storia nelle città stesse in cui essa era creata"²⁵ (s.a., 1971 ca, pp. 16-17).

Inoltre, questi episodi risultano significativi anche per ciò che ci suggeriscono circa le modalità di registrazione delle esperienze di viaggio da parte di figure a loro modo trasversali – non si tratta, infatti, di architetti, ma di figure trasversali (una curatrice-autrice freelance-critica in erba, e un industrial designer). Se le impressioni a caldo e le percezioni dei due americani vengono affidate alle sintetiche descrizioni verbali dei diari di Garth Huxtable, le diapositive a colori e le brevi didascalie di accompagnamento cristallizzano questo loro sguardo, restituendo la loro curiosità e il loro "modo di vedere", che sorprendentemente non viene mai affidato allo stru-

25 Secondo gli studi in corso, alla Huxtable era stata rifiutata una tesi proposta sull'architettura italiana mentre studiava a NYU. Ringrazio Dana Vais per la segnalazione della mostra *architectura in SUA* e del catalogo.

mento del disegno. L'entusiasmo nella scoperta, il primato ascritto all'esperienza in prima persona e all'esplorazione sul campo riscontrabili nelle descrizioni a margine delle diapositive vengono riflessi anche nel messaggio affidato a una cartolina in bianco e nero raffigurante gli interni della Basilica di San Pietro, dove Ada Louise Huxtable scrive, nella nota personale sul retro: "If you can visualize this in technicolor – gold altar, crimson and gold hangings, colored and gilded coffered ceiling – that's the interior of St. Peter's in Rome. Breathtaking! and gigantic [...]" (ALH 1949b).

Il viaggio è anche letto come momento d'incontro strumentale alla costruzione di reti e traiettorie intellettuali non univoche ma bidirezionali, legittime e al contempo legittimanti. Questo spunto getta le basi per una riflessione che guarda alla bi-direzionalità e ai diversi livelli interpretativi di questi rapporti, osservando gli interessi, gli intenti e le richieste dei progettisti italiani che traspaiono in controluce tanto nel carteggio quanto nelle narrazioni codificate dalla stessa Huxtable²⁶. I progettisti italiani, sull'onda dell'*Italian Fever* statunitense – per usare un'espressione rintracciata in una delle tante lettere dei lettori della rivista *Interiors* – si trovano infatti a dover fare i conti con la questione della propria promozione personale e professionale oltreoceano: la mobilità non riguarda più solo persone, ma anche la loro immagine pubblica.

Bibliografia

Libri, sezioni di libri e saggi

- Aalto, A.
1954 *Viaggio in Italia*, in "Casabella Continuità", n. 200, febbraio-marzo, p. 5.
- Attili, G.
2020 *Civita. Senza aggettivi e senza altre specificazioni*. Quodlibet, Macerata.
- Barizza, E., Falsetti, M.
2019 *Rome and the legacy of Louis I. Kahn*, Milton Park, Abingdon, Oxon, Routledge.

26 Il ruolo di stereotipi, generalizzazioni e rimandi a cliché e retoriche dominanti nella costruzione di una o più immagini pubbliche degli architetti italiani letta attraverso il lavoro della Huxtable è parte della mia tesi di dottorato in corso.

- Belli, G., Capano, F., Pascariello, M.I. (a cura di)
 2017 *La città, il viaggio, il turismo. Percezione, produzione e trasformazione*, Raccolta di saggi presentati al VIII Congresso AISU, Napoli, Cirice.
- Bello, F. (a cura di)
 2019 *Bruno Zevi, Intellettuale Di Confine. L'esilio E La Guerra Fredda Culturale Italiana, 1938-1950*. I Libri Di Viella 334. Viella, Roma. Bologna, A.
- 2011 *Pier Luigi Nervi negli Stati Uniti. 1952-1979. Le Relazioni Interpersonali, gli Incarichi Professionali, la Costruzione della Fama*. Tesi di dottorato, Politecnico di Torino, Torino.
- 2013a *Pier Luigi Nervi negli Stati Uniti, 1952-1979. Master Builder of the Modern Age*, Studi e Saggi 116, Firenze University Press, Firenze.
- 2013b *Pier Luigi Nervi ou l'art de la structure. Photographies de la collection Alberto Sartoris*. Archimages, Presses polytechniques et universitaires romandes, Lausanne.
- Bottoni, P.
 1954 *Antologia Di Edifici Moderni in Milano*, "Editoriale Domus", Milano.
- Bu, L.
 1999 *Educational Exchange and Cultural Diplomacy in the Cold War*, in "Journal of American Studies" vol. 33, n. 3, dicembre, pp. 393-415.
- Buckley, C., Rhee, P. (a cura di)
 2011 *Architects' Journeys: Building, Travelling, Thinking. Los Viajes de Los Arquitectos: Construir, Viajar, Pensar*, GSAPP Books, T6 Ediciones, Universidad de Navarra, New York, Pamplona.
- Carter, J.
 2018 *Italy on Fifth Ave: From the Museum of Modern Art to the Olivetti Showroom*, in "Modern Italy" vol. 23, n. 1, pp. 103-22. Ultima cons. 13/09/2022. <https://doi.org/10.1017/mit.2017.65>
- Carver, N.F.
 1979 *Italian Hilltowns*, Documan Press, Kalamazoo.
- Casali, V.
 2020 *MoMa's International Program and the Exhibition: The Modern Movement in Italy: Architecture and Design, 1954-1958*, paper presentato al convegno internazionale *Made in Italy and the Transatlantic Transfer: Architecture, Design and Planning, 1955-1972*, Politecnico di Milano, 25 settembre, 1 e 5 ottobre 2020.
- Casciato, M.
 1999 *Wright and Italy: The Promise of Organic Architecture*, in A. Alofsin (a cura di), *Frank Lloyd Wright: Europe and Beyond*, University of California Press, Los Angeles, London, pp. 76-99.
- Clausen, M.L.
 2014 *The Fiery Career of Architecture Critic Ada Louise Huxtable, The Getty Iris*, 2 giugno. Ultimo accesso 07/09/2022. <https://bit.ly/3Ru8ON9>
 s.d. "Ada Louise Huxtable", *Pioneering Women of American Architecture*. Ultimo accesso 07/09/2022. <https://bit.ly/3RF4sm4>

- Commissione (Commissione per gli scambi culturali fra l'Italia e gli Stati Uniti) (a cura di)
- 1977 *Gli scambi culturali tra Italia e Stati Uniti in base al programma Fulbright-Hays: repertorio dei borsisti italiani 1949/50-1975-76*, Cromac, Roma.
- Costanzo, D.R.
- 2012 *Travel, Trips, Study Abroad. Instructive Displacements*, in J. Ockman (a cura di), *Architecture School. Three Centuries of Educating Architects in North America*, Cambridge University Press, Cambridge, London, p. 402-408.
- 2015 'A Truly Liberal Orientation': Laurance Roberts, *Modern Architecture, and the Postwar American Academy in Rome*, in "Journal of the Society of Architectural Historians" vol. 74, n. 2, pp. 223-47.
- Cullinan, N.
- 2008 *Double Exposure: Robert Rauschenberg's and Cy Twombly's Roman Holiday*, in "The Burlington Magazine" vol. 150, n. 1264, pp. 460-70.
- De Dominicis, F., Di Donato, B.
- 2020 *The Fulbright Effect: How the American City Entered the Italian Post-war Discourse*, paper presentato al convegno internazionale *Made in Italy and the Transatlantic Transfer: Architecture, Design and Planning, 1955-1972*, Politecnico di Milano, 25 settembre, 1 e 5 ottobre 2020.
- Deriu, D., Piccoli, E., Özkaya, B.T. (a cura di)
- 2016 *Travels in Architectural History*, numero monografico di "Architectural Histories", vol. 4, n. 1, p. 19.
- Dulio, R.
- 2006 *L'Arrivo di Bruno Zevi allo IUAV e il Ruolo di Giuseppe Samonà*, in G. Marras e M. Pogacnick (a cura di), *Giuseppe Samonà e la Scuola di Architettura di Venezia*, Il Poligrafo, Padova.
- 2008 *Introduzione a Bruno Zevi*, Laterza, Bari.
- Goldberger, P.
- 2013 Ada Louise Huxtable (1921-2013), in "Journal of the Society of Architectural Historians" 72(2), pp. 130-33.
- Goldfinger, M.
- 1969 *Villages in the Sun: Mediterranean Community Architecture*. Rizzoli, New York.
- Gournay, I.
- 1993 *Retours d'Amérique (1918-1940) : les voyages de trois générations d'architectes français*, in J.L. Cohen e H. Damisch (a cura di) "Américanisme et Modernité", Flammarion, Paris, pp. 295-316.
- Hornstein, S.
- 2021 *Architectural Tourism Site-seeing, Itineraries and Cultural Heritage*, Lund Humphries, London.
- Hultzsch, A.
- 2014 *Architecture, Travellers and Writers: Constructing Histories of Perception 1640-1950*, Studies in Comparative Literature 26, Legenda, Modern Humanities Research Association and Maney Publishing, London.

Huxtable, A.L.

- 1951 Newsletter, vol. 32, n. 7, luglio, p. 2. “Progressive Architecture”
- 1953a *Geodetic and Plastic Expressions Abroad*, in “*Progressive Architecture*», n. 6, pp. 111-114.
- 1953b *The modern movement in Italy, a museum of modern art traveling show*, in “Interiors”, vol. 113, n. 5, p. 74.
- 1954a *Post War Italy: Architecture and Design*, in “Art Digest”, 28 luglio, pp. 6-8.
- 1954b *Olivetti’s Lavish Shop*, in “Art Digest”, 28 luglio, pp. 6-8.
- 1954c *Stainless Comes to Dinner*, in “Industrial Design”, vol. 1, n. 4, pp. 30-37.
- 1954d *Four Graphic Designers – Designed to ‘Sell’*, in “Art Digest”, 1 marzo, p. 12.
- 1960 *Pier Luigi Nervi, The Masters of World Architecture Series*, Braziller, New York, tr. It. Pier Luigi Nervi, Saggiatore, Milano.
- 1961a *Four Walking Tours of Modern Architecture in New York City*, The Museum of Modern Art and the Municipal Art Society, New York.
- 1961b *Italian Architecture: Drama in Diversity*, in “The Saturday Review”, 11 febbraio, pp. 29-31, 90.
- 1980a *The Present: The Troubled State of Modern Architecture*, “Bulletin of the American Academy of Arts and Sciences” 33, n. 4, pp. 24–37. Ultima cons. 07/09/2022. <https://doi.org/10.2307/3823178>
- 1980b *The Troubled State of Modern Architecture*, in “The New York Review of Books”, 1 maggio. Ultima cons. 07/09/2022. <https://bit.ly/3RtC3Qc>
- 1981 *The Troubled State of Modern Architecture*, in “Architectural Record”, vol. 169, n. 1, pp. 72-79.
- 1997 “Send in the Clowns: Fine Dining in a Circus”, in “The Wall Street Journal”, 1 luglio. Ultima cons. 05/08/2022. <https://on.wsj.com/3TRJ9Ps>.
- 2010 E-mail di Ada Louise Huxtable a Alberto Bologna, 7 ottobre 2010*.
- Johnson, E.E., Lewis M.J (a cura di)
- 1996 *Drawn from the Source the Travel Sketches of Louis I. Kahn*. MIT Press, Cambridge.
- Kidder Smith, G.E.
- 1954 *Italy Builds. L’Italia Costruisce*. Edizioni di Comunità, Milano.
- Lasansky, D.M., McLaren, B. (a cura di)
- 2004 *Architecture and Tourism: Perception, Performance and Place*, Berg, New York, Oxford.
- Maggi, A.
- 2022 *G. E. Kidder Smith Builds. The Travel of Architectural Photography*, Oro Editions.
- McNeill, D.
- 2009 *The global architect: firms, fame and urban form*. Routledge, New York.
- Ockman, J., Frausto, S. (a cura di)
- 2005 *Architourism: authentic, escapist, exotic, spectacular*, Prestel, Munich, New York.

Roeder, R.

2002 *L. Garth Huxtable, Industrial Designer for Millers Falls*, in “The Gristmill. A Publication of the Mid-West Tool Collectors Association”, n. 107, giugno, pp. 10-15.

s.a.

1971 ca *Ada Louise Huxtable: un impuls dat conștiinței cetățenești*, incluso nel catalogo di una mostra rumena intitolata *Arhitectura in SUA*. Benchè non datato, la mostra sembrerebbe essere del 1971 circa.

Savorra, M.

2016 *Mettere in Scena l'Antico. La Lezione di Pompei e i Viaggi degli Architetti Americani in Italia*, in M. Osanna et al. (a cura di), *Pompei e L'Europa – Atti del Convegno*, Electa, Milano, pp. 125-133.

Scelba, C.

2008 *I primi 20 anni del Programma Fulbright in Italia, 1948-1968*. Fulbright Story Series – Part I, 23 aprile. The Fulbright Commission. Ultimo accesso 07/09/2022. <https://bit.ly/3Ro14wb>

Bureau of Educational and Cultural Affairs

s.d. *Notable Fulbrighters – Pulitzer Prize Winners*, United States Department of State. Ultimo accesso 07/09/2022. <https://bit.ly/3AU0gIk>

Scrivano, P.

2013 *Building Transatlantic Italy: Architectural Dialogues with Postwar America*, Routledge, Ashgate, Farnham-Burlington.

Sessa, R.

2020 *Robert Venturi e l'Italia: educazione, viaggi e primi progetti, 1925-1966*, Quodlibet, Macerata.

Stephens, S.

1977 *Voices of Consequence: Four Architectural Critics*, in S.Torre (a cura di) *Women in American Architecture: A Historic and Contemporary Perspective*, Whitney Library of Design, New York, pp. 136-43.

2009 *La critique architecturale aux États-Unis entre 1930 et 2005 : Lewis Mumford, Ada Louise Huxtable et Herbert Muschamp* in H. Jannièr e K. Frampton (a cura di), *Les Cahiers de la recherche architecturale et urbaine*, n. 24/25, dicembre, pp. 43-66. Ultima cons. 07/09/2022. <https://doi.org/https://doi.org/10.4000/crau.294>

Traganou, J., Mitrašinović, M. (a cura di)

2009 *Travel, Space, Architecture*, Routledge, Ashgate, Burlington.

Vance, W.L.

1989 *America's Rome*, vol. 1 – Classical Rome, Yale University Press, New Haven.

Vegetti, M.

2017 *L'Invenzione del Globo: Spazio, Potere, Comunicazione nell'Epoca dell'Aria*, Einaudi, Torino.

Vogt, A.M., Donnell, R.

1987 *Remarks on the 'Reversed' Grand Tour of Le Corbusier and Auguste Klipstein*, in “Assemblage”, n. 4, ottobre, pp. 38-51.

Zevi, B.

- 1993 *L'architettura negli scambi culturali tra Stati Uniti e Italia*, in C. Chiarenza e L.W. Vance (a cura di), *Immaginari a confronto. I rapporti culturali tra Italia e Stati Uniti: la percezione della realtà fra stereotipo e mito*, Marsilio, Venezia, pp. 91-98.

Archivi

BZ (Archivio Fondazione Bruno Zevi, Roma)

- 1949 Verbale, 1° dicembre 1949. 14/01.01.
 1953a Lettera di Bruno Zevi alla Commissione Americana per gli Scambi Culturali con l'Italia, 16 gennaio. 03/06.
 1953b Cipriana Scelba Artom a Bruno Zevi, 24 settembre. 03/0.

ALH (Ada Louise Huxtable papers, The Getty Research Institute, Los Angeles, 2013.M.9)

- 1949a Diapositive di viaggio. Box 402.
 1949b Cartolina a Mr. e Mrs. Louis A. Sable, Roma. Box 1, Folder 1.
 1950 Diapositive di viaggio. Box 403.
 1952 Diapositive di viaggio. Box 403.
 1980 "Dear Dr. Nervi, I was very interested to receive a copy of your letter ...". Lettera di Ada Louise Huxtable a Dr. Mario Nervi. New York City, 6 novembre. Box 107, Folder 1

CDC (Fondo Carlo de Carli, Archivio Storico, Politecnico di Milano, Milano)

- 1953 Lettera di Ada Louise Huxtable a Carlo De Carli, 9 marzo. .

CMA (Cleveland Museum of Art Archives, Cleveland)

- 1954 *Three Renaissance Architects: Brunelleschi, Alberti, and Palladio*. Exhibition compendium, 13/8.

GH (L. Garth Huxtable papers, The Getty Research Institute, Los Angeles, 2013.M.2.)

- 1951-89 Diario quinquennale 1951-1955. Box 48, Folder 4.

GS (Fondo Giuseppe e Alberto Samonà, Archivio Progetti, IUAV, Venezia)

- 1950 "Biographical Data and General Information Concerning Ada L. Huxtable" trasmesso dalla Conference Board of Associated Research Councils – Committee on International Exchange of Persons. Samonà 2.fas/064.

PB (Archivio Piero Bottoni, Politecnico di Milano, Milano)

- 1952 Lettera di Ada Louise Huxtable a Piero Bottoni, 30 settembre. Carteggio.

PLN (Fondo Pier Luigi Nervi, Fondazione MAXXI, Roma)

- 1955 Lettera di Bruno Zevi a Pier Luigi Nervi, 2 novembre. 2. Lettere Sfuse.
1956 Lettera di Bruno Zevi a Pier Luigi Nervi, 8 novembre. 2. Lettere Sfuse.
1959 Cipriana Scelba Artom a Pier Luigi Nervi, 26 gennaio. 2. Lettere Sfuse.

CS (Fondo Carlo Scarpa, Fondazione MAXXI, Roma)

- 1957 Lettera di Lisa Ronchi Torossi a Carlo Scarpa, 1° maggio. D6/6.

MoMA (The Museum of Modern Art Archives, NY)

- 1953 Cartella di ricerca con documentazione sui progetti dei BBPR, MoMA Exhs. 565.6.
1954 “Italy, Architecture & Design”, August 17-18, The Museum of Modern Art Press Release Archives, New York. Ultima cons. 07/09/2022. <https://mo.ma/3RMHrxJ>
1993 Intervista di Sharon Zane a Ione Ulrich Sutton, 29 aprile 1993, New York City. The Museum of Modern Art Oral History Program.

*** Ringrazio molto Alberto Bologna e Stuart Denenberg per la loro generosità nel condividere con me ricordi, messaggi e conversazioni con Ada Louise e L. Garth Huxtable.



Fig. 6. Preparativi per un viaggio di studio dei borsisti dell'American Academy in Rome nel 1955. Il secondo da sinistra è il direttore Laurance Roberts, alla sua destra la moglie Isabel Spaulding. Courtesy: Photographic Archive, American Academy in Rome.

ROSA SESSA¹

IN CERCA DI UNA MODERNITÀ ALTERNATIVA

Architetti americani e *fellowship* transatlantiche nell'Italia del dopoguerra

Introduzione

Il secondo dopoguerra, che tradizionalmente si fa coincidere con il periodo storico che intercorre tra la conclusione del secondo conflitto mondiale e la fine degli anni Sessanta, è un'epoca sfaccettata e complessa caratterizzata da grandi trasformazioni politiche, economiche e socioculturali a scala globale. Tra i principali vettori di questi inarrestabili cambiamenti c'è, com'è noto, un mutato scenario di contatti, relazioni e influenze da una sponda all'altra dell'Atlantico (De Grazia 2006). Come ogni campo intellettuale, anche quello dell'architettura non rimane inalterato di fronte a intensità e velocità mai sperimentate prima nello scambio di idee, progetti e persone tra Europa e Stati Uniti. Il nuovo contesto politico e culturale emerso a metà degli anni Quaranta pone quindi le basi per un dialogo transatlantico sull'architettura fitto e, per la prima volta, inequivocabilmente bilaterale, veicolato non solo da mostre itineranti, cataloghi, libri e riviste, ma anche da nuove opportunità internazionali di studio, ricerca e lavoro (Cohen 1995; Scrivano 2013).

Viaggi, enti e borse transatlantiche

La proliferazione nel secondo dopoguerra di borse transcontinentali di studio e ricerca svolge certamente un ruolo fondamentale nella definizione di nuovi significati e implicazioni del viaggio di formazione degli architetti statunitensi in Europa, e in particolare in Italia, con effetti evidenti sugli itinerari e le domande di ricerca,

1 Dipartimento di Architettura, Università degli Studi di Napoli Federico II.

l'interpretazione dei temi affrontati e i successivi esiti progettuali e teorici. Le nuove opportunità di studio sono promosse dalle università americane non solo attraverso finanziamenti individuali, ma anche grazie all'istituzione di nuovi programmi accademici ospitati in sedi universitarie distaccate² o vere e proprie nuove scuole fondate in Italia³, soprattutto in Lazio e in Toscana.

Nello stesso tempo, contributi allo studio e ricerca all'estero sono sostenuti anche da fondazioni private, come il Rome Prize dell'American Academy in Rome e la Fellowship for Advanced Study Abroad della Guggenheim Foundation. Le due fondazioni erano, in realtà, già attive negli anni precedenti la guerra (l'American Academy è fondata nel 1894, la borsa del Guggenheim è istituita nel 1926) ma, travolte dalla rinnovata temperie culturale, i premi assistono a innovazioni importanti negli anni successivi alla fine del conflitto, tra cui una maggiore libertà e indipendenza nella scelta dei temi di ricerca da parte degli aspiranti borsisti.

Per le molteplici e variegata ragioni alla base della sua fondazione, è però il Fulbright Program a rappresentare fino in fondo la curiosità, l'idealismo e gli obiettivi dei giovani intellettuali americani che, nel secondo dopoguerra, aspirano a completare il proprio percorso di formazione con un periodo di studio o ricerca all'estero. Proposta nel 1945 dal senatore J. William Fulbright (1905-1995) come "a modest program with immodest aims" (Arndt, Rubin 1993, p. 1) e approvata dal governo degli Stati Uniti l'anno successivo, la borsa Fulbright nasce con l'intenzione precisa di reagire ai traumi della seconda guerra mondiale affidando a uno scambio interculturale – approvato da accordi bilaterali siglati dai governi degli Stati Uniti e della nazione partner – la possibilità di una più profonda e proficua conoscenza tra contesti nazionali e culturali diversi. In questa prospettiva non si nasconde, e anzi

2 È questo il caso della villa I Tatti, ex residenza fiorentina dello storico dell'arte statunitense Bernard Berenson (1865-1959), trasformata nel Center for Italian Renaissance Studies dell'Harvard University nel 1961. Nello stesso periodo numerose università statunitensi si dotano di programmi di studio della durata di un *term* (semestre accademico) o dell'estate (*summer program*) da tenere in Italia, spesso in sedi prese in affitto o acquistate a Roma.

3 Seguendo il successo di alcuni incontri intellettuali promossi dal giornalista David Colin, viene fondata a Roma nel 1969 l'American University of Rome, prima università statunitense insediata in Italia. La fondazione dell'American University of Paris la precede di sette anni.

si amplifica deliberatamente, il ruolo non solo di vettori di conoscenza, ma anche di leader diplomatici assunto dai borsisti all'interno di una rete sempre più stretta tra ministeri e università di tutto il mondo⁴.

Il fermento culturale del dopoguerra e le nuove possibilità di viaggio (facilitate, tra l'altro, dalla rivoluzione nel campo dei trasporti e l'inaugurazione di rotte aeree per civili) aggiornano una modalità di conoscenza diretta dell'Europa già sperimentata dagli americani sin dall'età coloniale. Sulla scia della tradizione del Grand Tour (De Seta 1992; 2014), viaggi di formazione in Italia per artisti e professionisti statunitensi sono infatti intrapresi, non senza evidenti difficoltà, fin dal Settecento. A differenza dei *grand touristes* europei impegnati in viaggi di piacere e conoscenza in Francia, Italia o Grecia, i *traveler* americani affrontano il lungo e dispendioso viaggio transatlantico con ambizioni e obiettivi che vanno ben al di là delle semplici curiosità intellettuali (Sessa 2017). Siano essi artisti o professionisti, i viaggiatori d'oltreoceano raggiungono il vecchio continente con l'intento preciso di accrescere cultura e competenze, al fine di migliorare con profitto la propria reputazione una volta tornati negli Stati Uniti. Sembra, in definitiva, che accanto all'innegabile piacere dell'esperienza di contesti nazionali così lontani e diversi, ci sia sempre un esplicito interesse pragmatico all'apprendimento e all'acquisizione di utili informazioni, una visione in prospettiva già rivolta alle nuove opportunità lavorative che si schiuderanno in patria. È questa la modalità di viaggio sperimentata e suggerita ai suoi connazionali da Thomas Jefferson (1743-1826), tra i primi viaggiatori transoceanici a tenere un dettagliato diario dei suoi itinerari e delle sue esperienze in Europa⁵. Jefferson viaggia nel 1787 tra Francia e nord Italia con l'intento non solo di essere ispirato dall'arte e dall'architettura dei due paesi, ma anche di osservare e imparare dall'organizzazione delle produzioni agricole, compreso il funzionamento dei macchinari utilizzati nei vigneti e nelle risaie italiane⁶.

4 Il Fulbright Program è attivo tra gli Stati Uniti e oltre 160 paesi. Ai borsisti è demandato ancora oggi di svolgere l'attività simbolica di "ambasciatori culturali", prima ancora che di studenti o ricercatori nelle loro rispettive discipline.

5 Si veda: Thomas Jefferson, *Memorandums taken on a journey from Paris into the southern parts of France and Northern Italy, in the year 1787*.

6 "Architecture, painting, sculpture, antiquities, agriculture, the condition of the labouring poor fill all my moments", lettera di Thomas Jefferson a William Short, 15 marzo 1787. Ultima cons. 15/09/2022. <https://bit.ly/3S4U1si>

Contravvenendo ai regolamenti internazionali, così come riporta in una lettera datata 14 luglio, nasconde alcuni chicchi di riso italiano nel suo cappotto per piantarli in America⁷.

Nel corso dell'Ottocento anche artisti e architetti statunitensi trasformano il viaggio in Europa in un'esperienza dal carattere esplorativo e sperimentale che mira a risvolti vantaggiosi per le proprie attività. L'equivalente dei chicchi di riso nascosti in tasca da Jefferson sono i *travelogue* e gli *sketchbook* che, con grande cura, ricalcano le opere e i luoghi visitati, talvolta riportando con precisione dettagli e sistemi architettonici affiancati da riferimenti metrici⁸. Le illustrazioni sono successivamente rielaborate per esser pubblicate su riviste di settore o per entrare a far parte di portfolio professionali da mostrare ai potenziali clienti. È questa una modalità operativa che raggiunge inalterata il ventesimo secolo e che si riconosce, ad esempio, negli schizzi e nei disegni che completano le visite di Louis Kahn (1901-1974) nel corso del suo primo viaggio in Europa nel 1928-29, pubblicati due anni dopo sulla rivista di Philadelphia *T-Square* (Montes Serrano 2005).

Per gli stessi motivi, a partire dalla metà dell'Ottocento si diffonde tra gli architetti statunitensi la volontà di completare il proprio percorso di studi con un periodo di formazione in una scuola europea. Se, in misura minore, sono presenti studenti americani anche in politecnici tedeschi (Costanzo 2012), è sicuramente l'École des Beaux-Arts di Parigi l'accademia più ambita (Carlhian, Ellis 2014). Tra i suoi atelier completano il proprio percorso alcuni dei protagonisti dell'architettura americana del tempo, come Richard Morris Hunt (1827-1895), il primo statunitense ad accedere ai corsi di architettura dell'accademia francese nel 1846; Louis Sullivan (1856-1924), scettico studente a Parigi nel 1874; Julia Morgan (1872-1957), prima donna ad essere ammessa nel 1897. Sarà proprio uno degli americani formatosi a Parigi, però, a mettere in crisi, al volgere del nuovo se-

7 “I determined to take enough to put you in seed: they informed me however that its exportation in the husk was prohibited: so I could only bring off as much as my coat and surtout pockets would hold”, lettera di Thomas Jefferson a Edward Rutledge, 14 luglio 1787. Ultima cons. 15/09/2022. <https://bit.ly/3QR41Ed>.

8 Come nel caso dei diari di viaggio dell'architetto di Philadelphia Frank Miles Day (1861-1918): *Frank Miles Day Collection*, Architectural Archives, University of Pennsylvania.

colo, l'egemonia culturale dell'accademia francese. Convinto della necessità per ogni buon architetto di un lungo viaggio di formazione nel vecchio continente, Charles Follen McKim⁹ (1847-1909) decide di impegnarsi nell'istituzione della prima accademia americana in Europa, fondata per scavalcare il filtro interpretativo dell'écôle parigina e permettere ai migliori architetti statunitensi un'esperienza diretta delle opere della classicità. Nell'ottobre del 1894, supportato dal collega e amico Daniel Burnham (1846-1912) e da donatori del calibro di J. P. Morgan, John D. Rockefeller Jr. e Henry Clay Frick, McKim inaugura il primo corso dell'American Academy in Rome¹⁰. McKim sceglie Roma perché la città italiana “contains for the architect the greatest number of examples” (Valentine, Valentine 1973, p. 6): le attività decise dalla giuria e organizzate dai tutor sono improntate sui principi con approfonditi delle antichità romane e delle architetture del Rinascimento. Sono questi i due modelli incontrastati per i vincitori del Rome Prize fino allo scoppio del secondo conflitto mondiale, quando l'American Academy in Rome si ritrova costretta ad affrontare un radicale rinnovamento del suo programma.

Riapertura dell'American Academy in Rome nel dopoguerra

Dopo la chiusura forzata durante gli anni del conflitto, la riapertura dell'American Academy in Rome nel 1947 è considerata come una vera e propria opportunità di rifondazione per l'istituto, tacciato, già dagli anni Trenta, di un passatismo accademico fin troppo coerente con le intenzioni storiciste del fondatore McKim (Costanzo 2015). L'elezione nel 1946 del giovane direttore Laurance Roberts (1907-2002) – coadiuvato dalle competenze e dal talento della moglie Isabel Spaulding (1911-2005), ex direttrice del Brooklyn Mu-

9 McKim è il fondatore, insieme a William Rutherford Mead (1846–1928) e Stanford White (1853–1906), del noto e prolifico studio newyorchese McKim, Mead & White.

10 Nel 1894 viene organizzata e aperta l'American School of Architecture a Roma, in un appartamento preso in affitto nel rinascimentale Palazzo Torlonia. Dopo il cambio di nome già tre anni dopo, la fusione con l'American School of Classical Studies nel 1912 e diversi trasferimenti in ville romane, nel 1914 l'American Academy in Rome apre le porte della sua sede gianicolense su via Masina 5 progettata ex novo dallo studio McKim, Mead & White.

seum – segna la data di un rinnovamento non solo delle rigide regole di selezione dei partecipanti (Roberts apre la competizione anche ai candidati sposati, oltre i trent'anni, e alle donne) ma soprattutto inaugura un entusiasmante processo di modernizzazione degli studi li condotti. Da quel momento le proposte di ricerca sono infatti definite personalmente dagli aspiranti e non più affidate ai vincitori dalla giuria, condizione che ha come conseguenza lo sviluppo di inediti temi di progetto per i nuovi Fellows in Architecture (Costanzo 2009). Ulteriore elemento di novità è la possibilità per i borsisti di essere affiancati da architetti modernisti sia americani che italiani, invitati come tutor e lecturer (come Ernesto Nathan Rogers e Bruno Zevi) o selezionati dall'Accademia come Architects in Residence. È questo il caso dei due celebri architetti di Philadelphia a cui vengono affidati i primi anni della riapertura, periodo ritenuto decisivo per la costruzione di una reputazione moderna e aggiornata dell'American Academy: George Howe (1886-1955) – progettista insieme a William Lescaze del PSFS a Philadelphia, primo grattacielo moderno degli Stati Uniti completato nel 1932 – è invitato in residenza per tre anni consecutivi tra il 1947 e il 1950, mentre Louis Kahn, che in quel momento sta seguendo i lavori di realizzazione dell'Art Gallery della Yale University (1947-53), partecipa alla vita in accademia nell'inverno dell'anno successivo. Coerentemente all'esempio messo a punto da Howe, agli architetti in residenza è richiesta una forte interazione con i borsisti nonché la presenza, come accompagnatori e interlocutori privilegiati, nei viaggi organizzati nell'ambito delle attività dell'accademia¹¹.

I risultati della direzione di Laurance e Isabel Roberts sono progetti d'architettura e opere pittoriche e scultoree che affrontano i temi del dibattito coevo da punti di vista innovativi e a volte sorprendenti, lavori e ricerche in itinere che stimolano la curiosità non solo degli americani, ma anche del pubblico italiano. Lo dimostra

11 La *Directory* dell'American Academy in Rome e gli *Annual Reports* conservati presso le biblioteche dell'istituzione, documentano il coinvolgimento negli anni Cinquanta di alcune delle principali voci del dibattito sulle arti e sull'architettura del periodo, come Jean Labatut (1899-1986), a Roma nel 1953; Pietro Belluschi (1899-1994), in residenza l'anno successivo; Max Abramovitz (1908-2004), ospitato nel 1961.

il grande successo delle Fellows Exhibition¹², mostre primaverili aperte al pubblico e organizzate ogni anno nell'ambiente del portico dell'American Academy. Le esposizioni degli anni Cinquanta – modulate lungo un'installazione metallica continua, sobria e raffinata, che si affianca al ritmo dei pilastri del cortile e che esplicita, con le sue forme e i suoi materiali, l'influenza delle lezioni della museografia italiana¹³ – sono frequentate da numerosi artisti e intellettuali italiani, tra cui Palma Bucarelli (1910-1998), allora direttrice della Galleria nazionale d'arte moderna di Roma¹⁴. Seguendo il successo delle mostre in Accademia e l'incredibile potere diplomatico e persuasivo dei Roberts, la mostra dei borsisti del 1954 diventa itinerante ed è esposta anche in altre città italiane¹⁵.

Dalla fine degli anni Quaranta fino al 1959, termine del mandato da direttore, i Roberts si impegnano nella tessitura di una fruttuosa rete di collaborazioni con enti e istituti culturali sia italiani che stranieri, e in particolare con le altre accademie internazionali presenti a Roma¹⁶. Con queste si costruiscono validi momenti di confronto e scambio, come eventi e convegni organizzati congiuntamente, o come nel caso delle mostre dell'Inter Academy Exhibition, occasioni d'arte che animano il panorama culturale romano negli anni della direzione dei Roberts. Anche queste mostre, curate direttamente dal direttore e ospitate in diverse sedi romane¹⁷, sono aperte al pubblico e sono frequentate dai maggiori esponenti del milieu artistico e intellettuale romano¹⁸.

12 Le mostre sono organizzate ancora oggi in primavera con il nome di Open Studios.

13 *Work of Academy Fellows Exhibitions*, Photographic Archive, American Academy in Rome.

14 *Work of Academy Fellow Exhibition 1952-1954*, Photographic Archive, American Academy in Rome, Exh.1952.14.

15 *Nove artisti della American Academy in Rome* (opuscolo pubblicato nel 1954 dall'American Academy in Rome), *Work of Academy Fellow Exhibition 1952-1954*, Photographic Archive, American Academy in Rome.

16 I contatti più frequenti sono con l'accademia francese, britannica, spagnola, ungherese, austriaca, belga, danese, egiziana e svizzera.

17 Galleria d'arte Palma (1948), Palazzo Caffarelli (1949), Palazzo Venezia (1950-1956), Palazzo delle Esposizioni (1957-1959). *Annual Reports*, cit.

18 *Inter Academy Exhibitions*, Photographic Archive, American Academy in Rome.

Nei documenti dell'epoca conservati presso gli archivi dell'Istituto, spicca la presenza costante agli eventi dell'American Academy di molti rappresentanti del Fulbright Program, tra cui Cipriana Arton Scelba (1920-2005)¹⁹, figura fondamentale per le relazioni transatlantiche in quanto direttrice della Commissione per gli scambi culturali con l'Italia tra il 1948 e il 1988 e fondatrice del programma italiano del Fulbright. Grazie alle cariche ricoperte, i Roberts e Scelba inaugurano un sodalizio particolare tra le due borse intercontinentali, definite dal direttore stesso come "rather interlocking grants"²⁰ in grado di apportare benefici a entrambe le parti. Insieme costruiscono una rete di relazioni e scambi che va ben oltre la semplice organizzazione di eventi congiunti²¹. L'American Academy diventa, infatti, un punto di riferimento imprescindibile per il Fulbright Program: si organizzano incontri e seminari nelle sedi gianicolensi (l'edificio principale e la seicentesca Villa Aurelia) per mettere in contatto i borsisti di entrambi gli enti, e addirittura si ospitano in Accademia alcuni dei Fulbrighter impegnati in Italia. La collaborazione si spinge fino a permettere, a partire dal primo anno di attività nel 1949-50, la residenza annuale dei beneficiari della borsa Fulbright qualora questi risultino vincitori, nello stesso momento, anche del Rome Prize²². È questo il caso di Astra Zarina (1929-2008), prima donna a ottenere il riconoscimento in architettura dell'Accademia, che risiede a Roma per un triennio, tra il 1960 e il 1963, supportata prima dalla borsa Fulbright e, per i due anni successivi, dal finanziamento dell'American Academy in Rome²³.

19 *Opening Palazzo Venezia, June 1953, Inter Academy Exhibitions 1952-1954, Photographic Archive, American Academy in Rome, Iaexh.1953.16.*

20 *Annual Reports 1943-1951, cit., p. 40.*

21 Tra cui i preziosi seminari organizzati da Bruno Zevi (1918-2000) per gli architetti e gli urbanisti americani a Roma. I seminari annuali sono organizzati continuativamente dal 1951 al 1967 sotto il patrocinio della Commissione italiana del Fulbright e l'Istituto Nazionale di Urbanistica. *Attività didattica e carriera universitaria*, Archivio Bruno Zevi, 03/06.

22 *Annual Reports, cit., in particolare dal 1943-1951 al 1959-1964.*

23 *Astra Zarina, AAR Papers, Institutional Archive, American Academy in Rome. Annual Reports 1959-1964, cit., pp. 89-90.* Nello specifico, Astra Zarina Haner, dopo il 1960-1961 supportato dal Fulbright, è insignita della borsa Wm. Rutherford Mead dell'American Academy in Rome dal 1961 al 1963.

Robert Venturi all'American Academy in Rome

Dal 1894 a oggi, l'American Academy in Rome rappresenta un osservatorio privilegiato dal quale analizzare, comparare, contestualizzare e mettere in prospettiva l'interesse di architetti, artisti e studiosi statunitensi per i temi italiani, riuscendo a rintracciare come questi evolvano nel tempo grazie all'esperienza diretta di monumenti, architetture e contesti urbani italiani, e come le intuizioni e riflessioni dei borsisti scaturite dal confronto con l'Italia continuino a essere reinterpretate una volta rientrati nel contesto di appartenenza. Tra i borsisti in architettura del dopoguerra, colui che ha investigato con maggiore coerenza e costanza "l'epifania architettonica"²⁴ ricevuta a Roma, è certamente Robert Venturi (1925-2018).

Nato a Philadelphia da genitori d'origine abruzzese e pugliese, Venturi ha da sempre intessuto un rapporto privilegiato con l'Italia (Sessa 2020). Scevro da sentimentalismi nostalgici così frequenti in buona parte degli immigrati in America, Venturi è intenzionalmente posto in dialogo con i temi italiani grazie alle narrazioni che i genitori gli forniscono già dall'infanzia: appassionati di arte e architettura rinascimentale, di opera, cinema e letteratura italiana, l'idea dell'Italia in cui Venturi muove i primi passi è quella di un paese che rappresenta con consapevolezza e orgoglio la culla delle arti e della cultura occidentale (Brandi Cautera 1988, pp. 194-201). L'interesse giovanile per l'Italia è affiancato da una solida base storico-artistica acquisita durante i suoi studi universitari a Princeton tra il 1944 e il 1950, e intensamente verificato grazie a un primo viaggio di formazione in Europa intrapreso nell'estate del 1948 per celebrare il Bachelor Degree. L'itinerario seguito dal ventitreenne americano in questa occasione si inserisce a pieno nel tipo di esplorazione già condotta dagli americani da almeno un secolo: allo sbarco a Liverpool seguono le visite a Londra e Parigi, mentre più della metà del suo viaggio è dedicato alla scoperta dell'Italia. Qui Venturi visita per prima Roma, raggiungendo poi Napoli e Pompei

Negli stessi anni, tra il 1960 e il 1962, Michael Graves (1934-2015) è Arnold Brunner Fellow in Architecture.

24 È così che Venturi la definisce nella prima lettera che invia ai genitori da Roma: *Letter to parents, August 8, 1948*. Venturi Scott Brown Collection, Architectural Archives, University of Pennsylvania.

(sue destinazioni più meridionali), per poi risalire alla volta della Toscana e, infine, far visita alla città di Venezia e al Veneto palladiano. È questo un itinerario tradizionale, che affonda le sue radici nei viaggi di artisti e intellettuali europei che hanno attraversato la penisola in cerca di ispirazione e legittimazione del proprio lavoro fin dal diciassettesimo secolo. La ponderata scelta del giovane Venturi di immergersi in questa tradizione di viaggio è confermata, tra l'altro, anche dalla sua intenzione di non riservare nessuna visita alle regioni d'origine della sua famiglia, la Puglia e l'Abruzzo.

Come l'epistolario di Venturi documenta, anche i commenti rivolti alle città e all'architettura italiana risultano in quella data piuttosto stereotipati e fortemente influenzati dall'editoria di viaggio del periodo. Così, a parte le rivelazioni architettoniche di Roma, in cui si rintracciano i primi chiari indizi di un suo interesse più intimo nei confronti del contesto urbano della città, molti altri luoghi sono spesso solo superficialmente tratteggiati prendendo a prestito termini e idee consolidate, e addirittura pregiudiziose, come ad esempio per la città di Napoli, così descritta:

The beauty of the city of Naples lies in its situation, the bay, the sky and the mountains, including Vesuvius, rather than the city itself. I found the city as dirty and sordid as its reputation holds²⁵.

Scarni commenti, per lo più negativi e influenzati da posizioni ideologiche, sono rivolti all'architettura moderna italiana visitata a Roma e Napoli e inevitabilmente associata alla stagione politica della dittatura fascista. Tutto cambia con l'ingresso in American Academy nell'autunno del 1954. Il maggior tempo a disposizione ottenuto grazie all'estensione della borsa a due anni garantisce a Venturi, da un lato, un più lento e sereno assorbimento delle caratteristiche urbane della città di Roma, dall'altro gli offre la possibilità di intraprendere viaggi più lunghi, con itinerari anche insoliti, sia in Italia che in Europa. È in queste occasioni che lo sguardo di Venturi segue una rapida evoluzione e un decisivo raffinamento. Le ore trascorse in biblioteca e le lunghe passeggiate attraverso Roma rendono più acuta la sua osservazione e il suo pensiero, lo liberano da

25 *Letter from Robert Venturi to his parents, August 22, 1948*, Venturi Scott Brown Collection, Architectural Archives, University of Pennsylvania.

pregiudizi stilistici e ideologici, e gli permettono di arrivare in anticipo su temi innovativi, come l'apprezzamento della spazialità barocca e manierista (compresa quella neo-manierista), le riflessioni sul ruolo urbano della decorazione negli edifici e, soprattutto, una diversa considerazione dell'architettura moderna italiana, inclusa quella che si andava costruendo in quegli stessi anni (Stierli 2007).

I dieci anni che seguono il ritorno da Roma vedono Robert Venturi continuare a riflettere sull'architettura italiana da molteplici punti di vista. I suoi primi progetti come architetto indipendente rispecchiano l'evoluzione dei ragionamenti sugli esempi italiani, non solo quelli legati all'architettura storica e tradizionale, ma anche agli interventi museografici più all'avanguardia di Franco Albini o dei BBPR che Venturi ha potuto osservare di persona tra Genova e Milano. L'influenza di questi riferimenti è evidente nel suo primo progetto, la rifunzionalizzazione nel 1957 della Duke House in Institute of Fine Arts della New York University (Cohen 2019), così come interpretazioni di modelli storici italiani sono riconoscibili nelle scelte compositive e formali che caratterizzano la Guild House di Philadelphia (1963), la casa progettata per la madre Vanna a Chestnut Hill, PA (1964) e gli altri progetti di ville elaborati in quegli anni e rimasti su carta (Von Moos 1987; Brownlee, De Long 2001).

Il 1956-1966 rappresenta, poi, il periodo in cui diventa più intenso e strutturato il pensiero di Venturi sui temi già investigati durante il suo biennio di ricerca a Roma. Grazie alla sua attività accademica, e in particolare al corso di teoria dell'architettura che tiene alla University of Pennsylvania tra il 1961 e il 1965 (Custer 2019), Venturi ha la possibilità di sistematizzare e mettere a fuoco l'ampio ventaglio di idee e intuizioni provenienti dalle sue esperienze in Italia. La pubblicazione nel 1966 di *Complexity and Contradiction in Architecture*, che raccoglie e approfondisce il materiale delle lezioni, rappresenta il punto d'arrivo di oltre venti anni di riflessione sui temi della storia dell'architettura, e in particolare di quella italiana (Venturi 1966).

Con le sue opere architettoniche e i suoi scritti, Venturi arriva a metà degli anni Sessanta a una metodologia d'indagine teorica e progettuale che parte sì dall'esigenza di superamento di un modernismo ormai già ampiamente in crisi negli Stati Uniti, ma che soprattutto affonda le sue radici in una libera reinterpretazione delle lezioni apprese dall'architettura italiana.

Conclusioni. La ricerca di una modernità alternativa

Godendo di condizioni sociali, politiche e economiche favorevoli, il secondo dopoguerra vede l'intensificazione di programmi di scambio e borse di studio e ricerca dagli Stati Uniti all'Italia e viceversa. La commissione Fulbright con l'Italia, ad esempio, è istituita già nel 1949, secondo anno di esercizio del programma governativo statunitense. Cipriana Scelba, fautrice degli accordi, affida alla nuova borsa italo-americana un ambizioso programma:

Si pensò anche a come incoraggiare una visione reciproca meno stereotipata: a quei tempi l'Italia attirava gli americani prevalentemente per il suo passato umanistico ed artistico, così come gli italiani rivolgevano la loro attenzione agli Stati Uniti per i suoi progressi tecnici e scientifici: ci parve che seguire semplicemente queste tendenze non avrebbe contribuito ad ampliare la conoscenza e la comprensione reciproca tra i due paesi come era postulato nell'accordo Fulbright. Fu dato quindi inizio a quella che chiamerei una seconda fase sperimentale e pionieristica, facendo leva su interessi reciproci nuovi che si erano venuti manifestando nelle comunità intellettuali e professionali dei due paesi per quel che riguardava l'Italia contemporanea ed i suoi sviluppi scientifici da parte americana e le scienze politico-sociali da parte italiana (Scelba 2008, p. 7).

In quest'ottica sperimentale si inserisce il progetto di ricerca di Ada Louise Huxtable (1921-2013), prima donna a ricevere il Fulbright in architettura nel 1950. Huxtable, che aveva già lavorato come assistente alla curatela accanto a Philip Johnson (1906-2005) al MoMA Museum of Modern Art di New York, parte per l'Italia con una proposta di ricerca tesa a investigarne i suoi aspetti costruttivi e progettuali più all'avanguardia (Stephens 1977, pp. 141-143). I modelli italiani risultano, agli occhi della giovane studiosa, innovativi e, in qualche modo, auspicabili anche per gli Stati Uniti: la modernità italiana, filtrata attraverso l'esperienza di ricerca di Huxtable nello studio dell'ingegnere Pier Luigi Nervi (1891-1979), è lontana dal dogmatismo dell'International Style e più vicina e coerente sia al carattere del paese che agli sviluppi coevi delle tecnologie costruttive.

I risultati evidenti del suo biennio di ricerca trascorso tra l'università IUAV di Venezia (sua università ospitante) e le città di Milano e Roma, sono la mostra del 1954 diretta e curata da Ada Louise Huxtable per il MoMA di New York dal titolo *The Mo-*

Modern Movement in Italy: Architecture and Design, e il libro *Pier Luigi Nervi* del 1960, prima monografia in inglese sul progettista italiano. Entrambe le iniziative della studiosa rappresentano dei rilevanti primati e hanno l'importante merito di fornire una visione aggiornata dell'Italia: la mostra, in particolare, è la prima organizzata negli Stati Uniti a presentare l'Italia come un paese pienamente impegnato nella ricerca sull'architettura moderna, con esiti progettuali ritenuti dall'autrice convincenti perché intrisi di "fine decorative sense, feeling for color, material and pattern, and willingness to experiment and invent"²⁶.

La stessa tensione verso una necessaria revisione della conoscenza dell'architettura italiana riverbera nelle pagine di *Italy Builds. Its Modern Architecture and Native Inheritance*, anche questo felice esito di un viaggio sostenuto da una borsa universitaria. Il libro è pubblicato in italiano e in inglese nel 1955 da George E. Kidder Smith (1913-1927), fotografo e scrittore insignito della President's Medal della Brown University per viaggiare in Italia nel 1950-51 (Maggi 2022). *Italy Builds* ha un ampio successo negli Stati Uniti, e non solo, grazie anche alla qualità delle immagini dell'autore, in grado di cogliere dettagli architettonici così come di catturare l'atmosfera di interi scenari urbani o paesaggistici. Anche Kidder Smith, come Huxtable, loda il riuscito tentativo italiano di adattamento di un modernismo d'importazione tedesca alle caratteristiche e alle esigenze del paese (Kidder Smith 1955).

Tuttavia, la borsa di studio americana che ha avuto un più considerevole impatto sull'architettura americana del secondo dopoguerra è quella dell'American Academy in Rome. È impressionante ritrovare nell'elenco dei borsisti dell'Accademia dal 1947 ai primi anni Sessanta molti di quelli che oggi consideriamo protagonisti indiscussi del dibattito architettonico della seconda metà del Novecento, e tra questi nomi come Robert Venturi (1952-54), Charles Graves (1960-62) e Astra Zarina (1960-63). Se i primi due sono riconosciuti come fautori e interpreti della stagione postmoderna in architettura, Zarina ha avuto, a sua volta, un ruolo fondamentale per le relazioni accademiche transatlantiche. Zarina fonda infatti nel 1970 il Rome Program della University of Washington, solo il quarto programma accademico americano attivo in Italia in quel momento; nel 1976 inaugura poi il

26 *Circulating Exhibitions*, MoMA The Museum of Modern Art Archives.

programma estivo a Civita Bagnoregio, e negli anni Ottanta l'UW Rome Center. Il Rome Center e il Civita Institute diventeranno un punto di riferimento fondamentale per il dibattito sui temi del restauro e della conservazione dell'architettura negli Stati Uniti.

Insieme alle altre borse, il Rome Prize dell'American Academy in Rome del secondo dopoguerra svolge un ruolo fondamentale per il superamento dell'immagine stereotipata dell'Italia come luogo legato a una tradizione architettonica tanto affascinante quanto cristallizzata nel suo incredibile patrimonio storico e archeologico. Tutti i giovani borsisti americani, a prescindere dal tipo di finanziamento per cui riescono a raggiungere l'Italia, sono quindi impegnati in quella che sembra una sincera e determinata ricerca di una modernità alternativa al modello dominante dell'International Style. Non si tratta banalmente di ciò che, più o meno consapevolmente, viene avvertita come la necessità di superamento di un linguaggio ormai asfitticamente consolidato nelle sue regole formali. È qualcosa di più profondo: l'esperienza dell'Italia rappresenta per i giovani studiosi e progettisti un allargamento delle possibilità di espressione, la libertà di scelta tra diversi modelli e riferimenti e, in definitiva, l'acquisizione di una nuova modalità dello sguardo che ha effetti concreti sulla pratica e che rende la riflessione più profonda e attenta, libera da giudizi e narrazioni precostituite.

Nel dopoguerra all'esperienza dell'Italia non è più, quindi, semplicemente demandata la costruzione di una conoscenza personale, o di un curriculum accattivante. Non che la cultura o la storia del luogo, delle città e dei suoi monumenti non sia più riconosciuta come un valore, al contrario, questa conoscenza – ampliata dall'esperienza di prima mano – viene messa al servizio delle necessità e delle domande più urgenti del periodo.

I borsisti americani in architettura che hanno l'occasione di svolgere periodi di ricerca in Italia sono tra i primi a mettere consapevolmente in crisi quel modernismo di matrice tedesca ormai imperante sui tavoli da disegno delle università così come degli studi di architettura, da una costa all'altra del paese. Nello stesso tempo, la diffusione dei loro prodotti culturali influenzati dall'esperienza italiana, siano essi libri, mostre, corsi universitari, articoli o conferenze, non fa che contribuire all'avanzamento delle narrazioni sull'Italia, che, anche grazie a questi studi, passa dalla

reputazione di paese tradizionalista e arretrato, a paese moderno e all'avanguardia, da cui prender spunto per progetti correnti.

Attraverso il lento assorbimento del patrimonio italiano e delle questioni più attuali legate al dibattito dell'epoca, e in particolare a quello intorno ai temi della ricostruzione, i borsisti americani riescono a trasformare l'esperienza dell'Italia in un efficace strumento culturale in grado di trasfigurare i risultati critici e progettuali. Rielaborando la propria esperienza d'oltreoceano, i borsisti costruiscono narrazioni sovversive ma durevoli, che hanno un impatto oltre i confini della disciplina e che sono destinate a modificare definitivamente la percezione e l'immaginario legato all'Italia negli Stati Uniti del secondo Novecento.

Bibliografia

- Arndt, R.T., Rubin, D. (a cura di)
1993 *The Fulbright Difference: 1948-1992. Studies on Cultural Diplomacy and the Fulbright Experience*, Routledge, London.
- Brandi Cateura, L.
1988 *Robert Venturi. Upbringing Among Quakers*, in *Growing Up Italian: How Being Brought Up as an Italian American Helped Shape the Characters, Lives, and Fortunes of Twenty-Four Celebrated Americans*, William Morrow & Company, New York, pp. 194-201.
- Brownlee, D.B., De Long, D.
2001 *Out of the Ordinary. Robert Venturi, Denise Scott Brown and Associates: Architecture, Urbanism, Design*, Philadelphia Museum of Art in association with Yale University Press, Philadelphia.
- Carlhian, J.P., Ellis, M.
2014 *Americans in Paris 1846-1946*, Rizzoli, New York.
- Cohen, J.L.
1995 *Scenes of the World to Come: European Architecture and the American Challenge, 1893-1960*, Flammarion, Paris.
- 2019 *Opus 2: Robert Venturi's Metamorphosis of Duke House*, in M. Stierli, D. Brownlee (a cura di), *Complexity and Contradiction at Fifty*, The Museum of Modern Art, New York, pp. 119-120.
- Costanzo, D.
2009 *The Lessons of Rome: Architects at the American Academy, 1947-1966*, The Pennsylvania State University Press, University Park.
- 2012 *Travel, Trip and Study Abroad*, in J. Ockman (a cura di), *Architecture School. Three Centuries of Educating Architects in North America*, The MIT Press, Cambridge Mass., pp. 402-408.
- 2015 *"A Truly Liberal Orientation": Laurance Roberts, Modern Architect-*

- ture, and the Postwar American Academy in Rome, in "Journal of the Society of Architectural Historians", vol. 74, n. 2, pp. 223-247.
- Custer, L.A.
2019 *Teaching Complexity and Contradiction at the University of Pennsylvania, 1961-65*, in M. Stierli, D. Brownlee (a cura di), *Complexity and Contradiction at Fifty*, The Museum of Modern Art, New York, pp. 30-47.
- De Grazia, V.
2006 *Irresistible Empire. America's Advance through Twentieth-Century Europe*, Harvard University Press, Cambridge Mass.
- De Seta, C.
1992 *L'Italia del Grand Tour: da Montaigne a Goethe*, Electa, Napoli.
2014 *L'Italia nello specchio del Grand Tour*, Rizzoli, Milano.
- Huxtable, A.L.
1960 *Pier Luigi Nervi*, Braziller, New York.
- Kidder Smith, G.E.
1955 *Italy Builds. Its Modern Architecture and Native Inheritance*, Edizioni Comunità, Milano.
- Maggi, A.
2022 *G. E. Kidder Smith Builds: The Travel of Architectural Photography*, Oro Editions, Novato.
- Montes Serrano, C.
2005 *Louis Kahn en la Costa de Amalfi (1929)*, in "RA Revista de Arquitectura", vol. 7, pp. 19-30.
- Scelba, C.
2008 *I primi 20 anni del Programma Fulbright in Italia, 1948 – 1968*, The US-Italy Fulbright Commission.
- Scrivano, P.
2013 *Building Transatlantic Italy: Architectural Dialogues with Postwar America*, Routledge, London.
- Sessa, R.
2017 *Americani in Costiera amalfitana. Nuove geografie per nuovi viaggiatori*, in A. Berrino (a cura di), *Viaggi e soggiorni di primo Ottocento*, Franco Angeli, Milano, pp. 211-223.
- 2020 *Robert Venturi e l'Italia. Educazione, viaggi e primi progetti, 1925-1966*, Quodlibet, Macerata.
- Stephens, S.
1977 *Voices of Consequence: Four Architectural Critiques: Catherine Bauer, Jane Jacobs, Sybil Moholy-Nagy, Ada Louise Huxtable*, in S. Torre (a cura di), *Women in American Architecture. A Historic and Contemporary Perspective*, Architectural League of New York, New York, pp. 136-143.
- Stierli, M.
2007 *In the Academy's Garden: Robert Venturi, the Grand Tour and the Revision of Modern Architecture*, in "AA Files", 56, pp. 42-63.
- Stierli, M., Brownlee, D. (a cura di)
2019 *Complexity and Contradiction at Fifty*, The Museum of Modern Art, New York.

Valentine, A., Valentine, L.

1973 *The American Academy in Rome. 1894-1969*, University Press of Virginia, Charlottesville.

Venturi, R.

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

Von Moos, S.

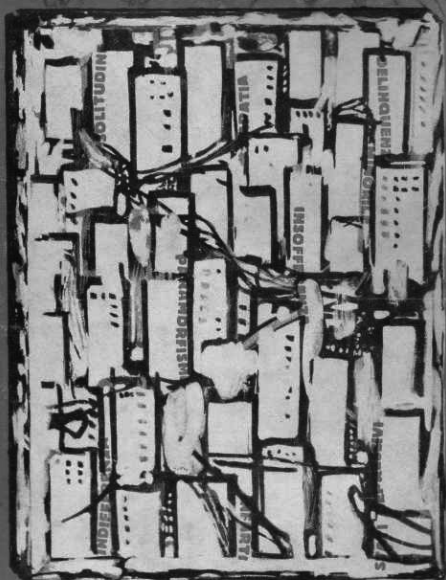
1987 *Venturi, Rauch and Scott Brown: Buildings and Projects*, Rizzoli, New York.

M. GHIO V. CALZOLARI

VERDE

per la CITTÀ

PARCHI URBANI
AREE SPORTIVE
CAMPI DA GIOCO
BIBLIOTECHE E
ALTRI SERVIZI PER
IL TEMPO LIBERO



DE LUCA EDITORE

Fig. 007. La copertina di *Verde per la città* (1961)

CRISTINA RENZONI¹

VITTORIA CALZOLARI E MARIO GHIO

Un percorso sul progetto dello spazio aperto urbano, tra Roma e gli Stati Uniti

Queste note intendono tracciare il percorso di formazione intellettuale e professionale di Vittoria Calzolari (1924-2017) e Mario Ghio (1920-2011) nel corso degli anni Cinquanta attraverso il lavoro di elaborazione del libro *Verde per la città* (1961) dedicato al progetto degli spazi aperti e delle attrezzature collettive. Si osserveranno le radici internazionali e transatlantiche di un percorso di formazione individuale e di coppia che li vede viaggiare verso gli Stati Uniti grazie a due borse Fulbright che portano l'una a Harvard nel 1953 e l'altro al MIT nel 1955².

Le figure di Vittoria Calzolari e Mario Ghio consentono di seguire le tracce del dibattito sul *townscape* e del disegno urbano in Italia, mediato dal progetto architettonico, urbanistico e di paesaggio degli spazi aperti. In questo processo non solo si consolida un bagaglio di riferimenti teorici e operativi che riportano nel contesto italiano dibattiti teorici ed esperienze operative avviate nei contesti anglosassone e nord-americano, ma si affina al contempo un approccio metodologico all'osservazione, al progetto e alla regolazione della città che individua nello spazio destinato a verde pubblico un elemento di struttura per la ricostruzione del Paese.

Laureata in Architettura all'Università Sapienza di Roma nel 1949, con all'attivo alcune collaborazioni negli anni immediatamente successivi con Ludovico Quaroni e con l'INA-Casa (Álvarez Mora 2012), Vittoria Calzolari ottiene una borsa Fulbright per gli Stati Uniti nell'anno accademico 1952-1953 come *visiting fellow*

1 Dastu – Dipartimento di Architettura e Studi Urbani, Politecnico di Milano.

2 Queste note hanno beneficiato di un breve soggiorno di studio presso gli Archivi della Harvard University e di MIT (2017) e riformulano parte di alcuni contributi pubblicati in questi ultimi anni (Renzoni 2017a; 2017b; 2018; Matogno, Renzoni 2018).

della Harvard Graduate School of Design, presso cui segue i corsi dello *spring semester* tra il febbraio e il luglio 1953. È una tra le prime donne ad ottenere questa borsa nel campo dell'architettura: un primato che mantiene anche ad Harvard, dove, oltre ad essere l'unica italiana nel suo anno (preceduta nel 1952 da Gino Valle e seguita, nel 1954 da Gabriele Scimemi), è l'unica donna che consegue il bachelor in *City planning* nel 1953 su un totale di 15 laureati³.

Calzolari si trova ad Harvard in un momento importante di ridefinizione dei ruoli e degli obiettivi della Faculty of Design che passa dalla lunga direzione di Joseph Hudnut (Dean dal 1936 al 1953) a quella altrettanto lunga di Josep Luis Sert, che assumerà la conduzione della scuola dal 1953 fino 1969, ricoprendo anche il ruolo di Chair del Department of Architecture svolto fino al 1951 da Walter Gropius (Mumford, Sarkis 2008). Si tratta di un assetto che di lì a breve porterà alla svolta della costruzione del corso di studi in "*Urban Design*" e che restituisce un momento cruciale di fermento culturale e dibattito trans-disciplinare dento e fuori la scuola (Mumford 2009).

Nel semestre americano Calzolari segue le lezioni dei corsi di laurea in *Architecture*, *Landscape architecture*, *City and regional planning* e ha inoltre la possibilità di accedere al grande patrimonio librario delle biblioteche della Harvard Graduate School of Design, ampliando e integrando alcuni percorsi di ricerca sulla città e sul paesaggio, con particolare attenzione ai temi del *townscape* e del *town design* (de Las Rivas Sanz 2012). Non a caso, negli anni a ridosso della sua *fellowship* statunitense, si dedica alla scrittura di una serie di articoli in cui mette a frutto la propria esperienza della realtà nord-americana per le principali riviste italiane: *La Casa. Quaderni di architettura e di critica* (Calzolari 1956), *Architettura. Cronache e storia* (Calzolari 1955a; 1955b) e, qualche anno dopo, *Urbanistica* (Calzolari 1954; 1960).

Mario Ghio, laureato in Ingegneria nel 1948, è in quegli anni assistente volontario alla cattedra di Urbanistica di Cesare Valle presso

3 Su un totale di 84 laureati nei tre corsi di studio della scuola nel 1953, ci sono in tutto sette donne: Calzolari in *City Planning* su un totale di 15 laureati; due in *Landscape Architecture* su 8 laureati totali; quattro in *Architecture* su 61. Alumni Directory. Special Collections, 1966. Harvard Design School of Design (HGSD).

la Sapienza ed è funzionario per l'INA-Casa, dove ricopre il ruolo di ispettore per le realizzazioni nel Mezzogiorno. Già nel gennaio 1953 presenta domanda per una borsa Fulbright al MIT, ma per questioni burocratiche prima e lavorative dopo, potrà partire solo nei primi mesi del 1955. Nel frattempo, grazie alla mediazione di Vittoria Calzolari che sposa nel 1954, intrattiene tra la primavera del 1953 e l'inizio del 1955 una corrispondenza con Pietro Belluschi, dean della School of Architecture and Planning al MIT⁴. Viene infatti invitato come *visiting fellow* con la possibilità di seguire le lezioni (Ghio chiede di poter seguire un corso di Urbanistica e uno di Housing) e di accedere alle biblioteche in cambio di alcune lecture sulle condizioni socioeconomiche della ricostruzione architettonica italiana⁵.

Grazie alla borsa di studio Ghio può frequentare per un semestre i corsi presso il MIT. Il *second term* dell'anno accademico 1954-1955 è ricco di opportunità⁶, tra cui lo *Housing Seminar* di Lloyd Rodwin; i corsi di *Light and color*, *Graphic presentation* e *Advanced visual design* di György Kepes; uno dei primi corsi *Form of the city* che Kevin Lynch e Kepes tengono entro il programma di ricerca dedicato alla morfologia urbana e alla *Perceptual Form of the City* appena finanziato dalla Rockefeller Foundation (Orillard 2009). Proprio in quell'anno accademico i due danno avvio alla sperimentazione delle esplorazioni urbane nell'area metropolitana di Boston, cui probabilmente Ghio anche indirettamente prende parte. Un portato esperienziale che segna molto i temi e gli approcci su cui la coppia Calzolari e Ghio sarà al lavoro negli anni a cavallo dei viaggi americani e poi negli anni successivi al rientro da Harvard e MIT e le cui tracce si possono seguire con una certa chiarezza nel *Quaderno* n. 3 di *La Casa* (1956), curato da Ludo-

4 Dean Pietro Belluschi, *correspondance*, MIT Special Collection, AC400-box1 – Office of the Dean. La corrispondenza evidenzia anche alcuni momenti di incontro in Italia tra Ghio, Calzolari e Belluschi, verosimilmente in occasione del soggiorno di quest'ultimo a Roma come Resident in Architecture presso la American Academy in Rome nel 1954.

5 Il 18 maggio 1955 tiene la Lecture: "New Communities and Old Villages in Italy" presso l'Architecture and Planning Department. La notizia dell'evento è riportata in "The Tech. Official Newspaper of the Undergraduates of the Massachusetts Institute of Technology", vol. LXXV, n. 25, maggio 17, 1955, p. 2.

6 *Massachusetts Institute of Technology Bulletin, Catalogue Issue for 1954-55 session*, June 1954 (MIT Special Collections).

vico Quaroni e dedicato al “quartiere” in cui entrambi scrivono di scena urbana e disegno degli spazi aperti⁷.

In particolare, Vittoria Calzolari pubblica un lungo testo sul *townscape*, in cui i temi del *town design* – attraverso l’attenzione a tessiture, pattern e percezioni – emergono con forza a partire da riferimenti anglosassoni, riletti alla luce dell’esperienza di ricerca statunitense e del contesto italiano (Calzolari 1954; 1956)⁸. Un filo che si inserisce nel nascente dibattito italiano sulla città-regione sul finire degli anni Cinquanta, e che rende Vittoria Calzolari una delle interlocutrici sul tema: insieme a Fabrizio Giovenale e Eduardo Vittoria, è tra coloro che redigono una bozza di discussione in seno all’Istituto Nazionale di Urbanistica⁹, in occasione del noto convegno di Lecce dedicato a “Il volto della città” (1959)¹⁰. Si tratta di filo che si annoda proprio in quel convegno, destinato a rivestire un ruolo cruciale nel panorama urbanistico nazionale, cui prendono parte figure di primo piano con avanzamenti significativi della discussione sui ruoli e sulle scale del planning e del progetto che guardano alle esperienze internazionali (Ciccarelli 2020).

In dialogo con il contributo su *La Casa* di Vittoria Calzolari, Mario Ghio scrive il saggio “L’allestimento della scena urbana” (Ghio 1956), in cui, tra l’altro, riprende alcune illustrazioni da un articolo di Lynch (Lynch 1954) e utilizza alcune mappe percettive di Roma prodotte nel corso del lavoro di ricerca condotto da Bernard Roth-

7 “Questo quaderno de *La Casa* chiude il ciclo dedicato all’abitazione ed all’abitare con l’inserimento di tali fenomeni creativi e sociali, fin qui isolatamente esaminati, nell’ambiente proprio al loro manifestarsi: il ‘quartiere’. Parlare di quartiere significa, infatti, riguardare il fatto costruttivo in funzione di un ambiente ed esaminare il rapporto che deve esistere tra l’uno e l’altro sia sul piano urbanistico che su quello sociale” (dalla presentazione di Antonio Janotta, s.i.p., *La Casa*, n. 3, 1956).

8 Nell’articolo ritroviamo ad esempio alcune immagini di Gordon Cullen pubblicate su *Architectural Review* e le immagini tratte dal volume di Gibberd del 1953.

9 Vittoria Calzolari, Fabrizio Giovenale, Eduardo Vittoria, “Il volto della città, preparazione del convegno di Lecce”, 1959. (Fondo Giuseppe e Alberto Samonà, Scritti Vari INU. Archivio Progetti Iuav Venezia, Venezia).

10 VII Convegno INU di Lecce del 1959 – “Il volto della città”. Si veda in particolare la tavola rotonda fra Giancarlo De Carlo, Piero Moroni e Eduardo Vittoria sotto la direzione di Ludovico Quaroni; sintesi pubblicata in: *Urbanistica*, 32, 1960, pp. 6-8, dove troviamo anche il già citato articolo di Calzolari dedicato alla città americana (Calzolari 1960).

zeid, borsista Fulbright da MIT a Roma quell'anno¹¹. Si tratta di un testo in cui l'autore amplia il dibattito sulla scena urbana alla questione della scala umana e del dimensionamento, fino a suggerire alcuni schemi diagrammatici per la progettazione dei centri funzionali nei nuovi quartieri. Ghio scrive inoltre un lungo testo con Elvezio Ricci (Ghio, Ricci 1956), allora direttore del Servizio Giardini di Roma, tra i fondatori, nel 1950, dell'Associazione italiana degli architetti del giardino e del paesaggio, di cui è segretario. Le argomentazioni teoriche e le elaborazioni grafiche contenute in questo saggio si possono riconoscere come il *blue-print* della ricerca che verrà poi pubblicata nel 1961 nel noto volume *Verde per la città*.

Verde per la città, il cui sottotitolo recita *Funzioni, dimensionamento, costo, attuazione di parchi urbani, aree sportive, campi da gioco, biblioteche e altri servizi per il tempo libero* (Ghio, Calzolari 1961) è un libro attentamente curato nella grafica e riccamente illustrato. Attraverso rassegne comparative internazionali, disegni, mappature tematiche e diagrammi interpretativi, il volume costituisce una sorta di manuale *sui generis* su spazi aperti e attrezzature sportive (Tosi 2018) e rappresenta un punto di riferimento imprescindibile per un'intera generazione di professionisti, tecnici e funzionari pubblici (De Lucia 2010). *Verde per la città* è l'esito di una ricerca commissionata nel 1959 dal Comitato Olimpico Nazionale in occasione delle Olimpiadi di Roma del 1960, su segnalazione di Adalberto Libera, allora a capo dell'ufficio studi del programma Ina-Casa. Di fatto si tratta, come anticipato, della restituzione di una ricerca su cui la coppia è al lavoro sin dai primi anni Cinquanta, in un percorso incrementale di progressiva precisazione degli aspetti metodologici e regolativi del progetto degli spazi aperti.

Attraverso una comparazione tra contesti urbani europei e buone pratiche internazionali, progetti e dimensionamenti di luoghi per lo sport, scuole, biblioteche e spazi aperti pubblici, il volume rappresenta un'accurata critica alla città del boom economico e al contempo una generosa proposta per il suo futuro. *Verde per*

11 Bernard Rothzeid, bachelor (1951) e master (1953) in Architecture presso il MIT, viene presentato nella lunga didascalia come allievo di Lynch e Kepes, che svolge nel contesto romano gli studi sulla percezione della forma urbana grazie ad una borsa Fulbright che lo vede a Roma nel 1954. I disegni della sua ricerca sono pubblicati in *La Casa* n. 3, p. 173.

la città propone un'interessante contaminazione tra sguardi teorici e operativi a differenti livelli che in parte anticipano alcuni dei temi che verranno dibattuti negli anni successivi. In primo luogo, propone un'attenzione al progetto dello spazio pubblico e alla sua percezione come spazio di vita quotidiana, entro cui costruire condizioni di benessere e di qualità della vita. In secondo luogo, mostra una sensibilità per certi versi innovativa in Italia nei confronti dell'ecologia urbana e del paesaggio che, sebbene supportata dal tema più tradizionale del dimensionamento urbanistico e del fabbisogno pro-capite, apre con generosità all'*urban* e al *landscape design* come strumento di lavoro (di regolazione e di attuazione). In terzo luogo, anticipando un dibattito che si formalizzerà in Italia solo alla fine del decennio con la definizione del decreto sugli standard urbanistici (Renzoni 2018; 2014)¹², propone un'operatività su base comparativa con una pluralità di contesti e di buone pratiche internazionali che di fatto contribuisce a sprovincializzare il dibattito italiano. Infine, proprio connessa a quest'ultima dimensione, già presente nell'articolo di Ghio-Ricci del 1956 in parte grazie alla presenza dello stesso Ricci, c'è un'attenzione nei confronti della dimensione amministrativa, di governo, gestione e manutenzione dello spazio aperto e dello spazio dei servizi che costituisce un elemento significativo e di grande interesse, che in parte interagisce con la contaminazione di altri contributi disciplinari, dalla botanica, all'agronomia, all'ingegneria idraulica.

La forma manualistica del volume si offre alla riflessione e diventa ben presto riferimento dei diversi gruppi di lavoro che in quegli anni si cimentano con il dimensionamento degli spazi ad uso pubblico. I suoi contenuti di respiro internazionale contribuiscono ad aprire il dibattito, in modo alternativo rispetto alle traiettorie dell'urbanistica italiana del secondo dopoguerra, a cavallo tra piano, progetto urbano e architettura del paesaggio, costruendo parte della declinazione nazionale del *townscape* e dell'*Urban Design*.

12 Decreto interministeriale n. 1444/1968, che definisce una quantità minima di suolo procapite (standard urbanistici) da destinare ad attrezzature pubbliche e di interesse collettivo nell'ambito dell'elaborazione degli strumenti di piano.

Bibliografia

- Álvarez Mora, A. (a cura di)
 2012 *Paesistica. Paisaje. Vittoria Calzolari*, Instituto Universitario de Urbanística, Valladolid.
- Calzolari, V.
 1954 *A proposito delle 'Garden Town' americano*, in "Urbanistica", 23, p. 93.
- 1955a *Paesaggio urbano: un'arte impegnativa*, in "Architettura. Cronache e storia", vol. 1, n. 1, p. 43.
- 1955b *Paesaggio urbano: Beacon Hill, un modo di essere*, in "Architettura. Cronache e storia", vol. 1, n. 4, p. 530.
- 1956 *Gli elementi della scena urbana*, in "La Casa. Quaderni di architettura e di critica", n. 3,
- 1960 *Il volto della città americana*, in "Urbanistica", n. 32, pp. 13-19.
- Ciccarelli, L.
 2020 *Il mito dell'equilibrio. Il dibattito anglo-italiano per il governo del territorio negli anni del dopoguerra*, Franco Angeli, Milano.
- de Las Rivas Sanz, J.L.
 2012 *Vittoria Calzolari, docente urbanista e paesaggista impegnata*, in Álvarez Mora A. (a cura di), *Paesistica. Paisaje. Vittoria Calzolari*, Instituto Universitario de Urbanística, Valladolid, pp. 35-45.
- De Lucia, V.
 2010 *Le mie città. Mezzo secolo di urbanistica in Italia*, Diabasis, Reggio Emilia.
- Gibberd, F.
 1953 *Town Design a Book on the Forms, Processes, and History of the Subject*, Architectural Press, London.
- Ghio, M.
 1956 *L'allestimento della scena urbana*, in *La Casa. Quaderni di architettura e di critica*, n. 3, pp. 156-173.
- Ghio, M., Calzolari, V.
 1961 *Verde per la città. Funzioni, dimensionamento, costo, attuazione di parchi urbani, aree sportive, campi da gioco, biblioteche e altri servizi per il tempo libero*, De Luca Editore, Roma.
- Ghio, M., Ricci, E.
 1956 *Il verde nelle città*, in *La Casa. Quaderni di architettura e di critica*, n. 3, pp. 175-197.
- Lynch, K.
 1954 *The form of cities*, in "Scientific American", vol. 190, n. 4, aprile, pp. 54-63.
- Mattogno, C., Renzoni, C.
 2018 *Vittoria Calzolari und das Projekt "Landschaft" in Italien. Eine vielseitige Urbanistin und Intellektuelle*, in Katia Frey, Eliana Perrotti (a cura di), *Frauen blicken auf die Stadt. Architektinnen, Planerinnen, Reformierinnen. Theoretikerinnen des Städtebaus II*, Reimer, Berlin, pp. 231-273.

Mumford, E.

2009 *Defining Urban Design. CIAM Architects and the Formation of a Discipline, 1937-1969*, Yale University Press, New Heaven and London.

Mumford, E., Sarkis, H. (a cura di)

2008 *Josep Lluís Sert. The Architecture of Urban Design, 1953-1969*, Yale University Press, New Heaven and London.

Orillard, C.

2009 *Tracing Urban Design's 'Townscape' origins: some relationships between a British editorial policy and an American academic field in the 1950s*, in "Urban History", 36:2, pp. 284-302.

Renzoni, C.

2014 *Welfare al femminile. Associazionismo progettuale e servizi pubblici negli anni del miracolo*, in Di Biagi P., Renzoni C. (a cura di) *Domande di genere, domande di spazi. Donne e culture dell'abitare*, in "Territorio", n. 69, pp. 48-53.

2017a *Professionismo, genere, Urban Design: Vittoria Calzolari e Verde per la città*, in AA.VV., *Atti della XX Conferenza Nazionale SIU. Urbanistica e/è azione pubblica*, Roma, 12-14 giugno 2017, Planum Publisher, Roma Milano, pp. 2085-2088.

2017b *Vittoria Calzolari e il disegno delle città*, in "InGenere", Dossier "Pioniere", Fondazione Giacomo Brodolini. Ultima cons. 3/07/2022. bit.ly/3R7bfpi

2018 *Matrici culturali degli standard urbanistici: alcune piste di ricerca*, in ead., a cura di, *Cinquant'anni di standard urbanistici (1968-2018)*, in "Territorio", n. 84, pp. 24-35.

Tosi, M.C.

2018 *Manuali impliciti*, in Renzoni C. (a cura di) *Cinquant'anni di standard urbanistici (1968-2018)*, in "Territorio", n. 84, pp. 55-58.

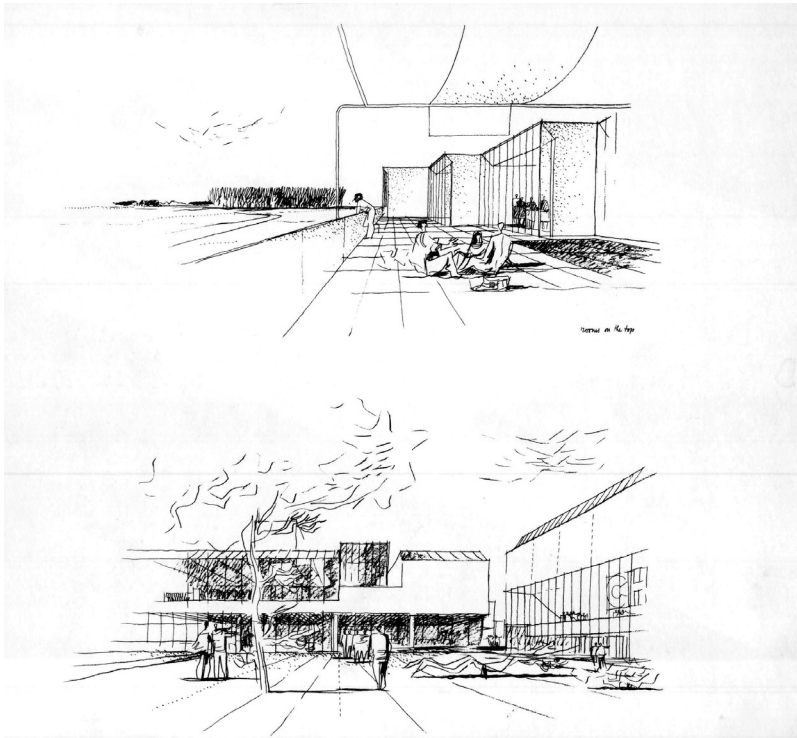


Fig. 8. Romaldo Giurgola, *Prospettiva per la Columbus High School*, OH, 1972 (collezione privata).

FILIPPO DE DOMINICIS¹

ALLA RICERCA DELLA VISIONE PARZIALE Romaldo Giurgola fra Roma e Philadelphia

Introduzione

Nel 1965, dopo un anno di silenzio, *Perspecta* esce con un numero doppio². In quegli anni *Perspecta* è la più autorevole rivista studentesca di architettura degli Stati Uniti – è pubblicata dalla School of Art and Architecture dell'Università di Yale, CT – e per il numero in uscita il curatore designato è Robert A.M. Stern, allora studente ventiseienne prossimo alla laurea. A Yale era appena scaduto il mandato presidenziale di Paul Rudolph – *dean* della scuola dal 1959 al 1964 – e Stern decide di fare di quel numero doppio l'arena dove porre a confronto le prospettive dei tre possibili successori. Uno dei tre candidati è Romaldo “Aldo” Giurgola, architetto romano di nascita e formazione, approvato negli Stati Uniti quindici anni prima come borsista Fulbright. In questi primi quindici anni di permanenza, divisi fra New York e Philadelphia, Giurgola era riuscito a conquistarsi una solida reputazione professionale e accademica. Conseguito il Master in Architettura alla Columbia University nel 1951, aveva intrapreso una brillante carriera accademica, prima a Cornell, NY, e poi alla University of Pennsylvania, dove insegnava stabilmente dal 1954. In ambito professionale le cose andavano ugualmente bene: dopo aver conosciuto e collaborato con Louis Kahn, nel 1958 si era messo in proprio, associandosi con il collega Ehrman Mitchell. Il loro lavoro

-
- 1 Dipartimento di Ingegneria Civile, Edile-Architettura, Ambientale – Università degli Studi dell'Aquila.
 - 2 Questo lavoro è il primo esito di uno studio che approfondisce il contributo dal titolo *The Fulbright Effect*, presentato con B. Di Donato al convegno “Made in Italy and the Transatlantic Transfer. Architecture, Design and Planning, 1955-1972”, Milano, 25 settembre, 1 e 2 ottobre 2020. A P. Tombesi, P.O. Rossi, O. Carpenzano, F. R. Castelli, F. Cutroni e C. De Gasperis Giurgola vanno i miei ringraziamenti per la disponibilità e l'ascolto.

avrebbe ottenuto il dovuto riconoscimento nel giro di soli tre anni, pubblicato sulle pagine di *Progressive Architecture* insieme alle opere di Robert Venturi e dello stesso Kahn in quello che sarebbe diventato il manifesto della “scuola di Philadelphia”.

Giurgola non avrebbe ottenuto il posto a Yale: fra lui, Venturi e Charles Moore – i tre candidati presentati da Stern – il *trust* della scuola si sarebbe orientato su quest’ultimo (Brennan 2016). Ma il testo che Aldo aveva scritto per *Perspecta*, intitolato *The Realism of the Partial Vision* si rivelerà comunque fondamentale per la sua carriera futura. Due anni dopo, nel 1967, tornerà infatti a Columbia non più da studente ma come capo del Dipartimento di Architettura prima e come Ware Professor of Architecture, poi. Allo stesso tempo, *The Realism of the Partial Vision* testimonia il vasto intreccio di apporti che avevano contribuito alla formazione dell’allora quarantacinquenne architetto romano. Benché strumentale all’avanzamento accademico e alla costruzione di un profilo coerente con le attese del *board*, infatti, il saggio rappresenta un palinsesto di tracce più o meno sedimentate che lasciano intuire – quando non comprendere – molti dei cardini della sua formazione e, naturalmente, del suo modo di fare architettura; in particolare, quelli ancorati alla tradizione romana dell’insegnamento e della pratica di Del Debbio, Fasolo, Foschini, Piacentini, Aschieri e Libera, che lo aveva accompagnato durante la sua brillante carriera universitaria e che, a metà degli anni Sessanta, ancora sembrava essere al centro della sua riflessione intorno all’architettura e alla città. In questo quadro, il saggio tenta di posizionare l’opera statunitense di Romaldo Giurgola – in particolar modo quella che precede il suo trasferimento a New York nel 1967 –, cercando di individuarne le origini a partire dalle atmosfere, le sollecitazioni e i materiali propri della sua formazione romana, e provando, in parallelo, a comprendere come questi abbiano reagito e si siano gradualmente integrati con le suggestioni e gli stimoli di quel “favoloso” ambiente americano con cui Giurgola era entrato in contatto. A questo scopo, il saggio esplora le intersezioni fra le istanze di “visione parziale” e la vicenda biografica di Romaldo Giurgola partendo proprio dal testo pubblicato su *Perspecta*, e guardando alla sua opera – sia essa costruita o no – quale definitiva materializzazione di questo intreccio.

Nel 1965, anno in cui è pubblicato il suo pezzo su *Perspecta*, Aldo Giurgola è un professionista emergente. Insieme a Ehrman Mitchell

è il titolare di uno studio affermato che colleziona incarichi e riconoscimenti. Se Mitchell è il braccio operativo del sodalizio, Giurgola ne è la mente: dopo appena tre anni dall'avvio della collaborazione, nel 1961, il nome di Giurgola già compariva sulle pagine di *Progressive Architecture* accanto a quelli di Robert Venturi, Robert Geddes e Louis Kahn. Era proprio quest'ultimo, scriveva il critico Jan C. Rowan, la "guida spirituale" di un gruppo che aveva trovato nella città di Philadelphia il modo di andare oltre quell'approccio muscolare e acrobatico – "I-am-smarter-than-you" – che caratterizzava l'architettura americana contemporanea (Rowan 1961). Alla base vi era la consapevolezza dell'architettura come esperienza profonda, talora travagliata, che ha radice nel pensiero e nella meditazione: "pensiamo poiché non sappiamo", diceva proprio Giurgola nel pezzo in cui erano presentati – per la prima volta al grande pubblico – alcuni dei suoi lavori (Rowan 1961). Fra gli altri, un edificio per uffici nel nuovo campus di Bryn Mawr, dove lo stesso Kahn stava realizzando la Erdman Hall, e il blocco amministrativo per il liceo di New Church a Bryn Athyn. Ma soprattutto il Wright Brothers National Memorial, l'edificio commemorativo del primo volo dei fratelli Wright realizzato nell'area di Kill Devils Hills, in Carolina del Nord. Per Giurgola, tuttavia, l'articolo sulla cosiddetta "scuola di Philadelphia" era solo l'inizio di una traiettoria che lo avrebbe condotto ben presto alla ribalta del dibattito pubblico: fra il 1961 e il 1965, infatti, *Progressive Architecture* pubblicherà ben quattro opere dello studio: oltre all'American Center for Insurance Education a Bryn Mawr e al Memoriale dei fratelli Wright, già inclusi nell'articolo del 1961 e riproposti rispettivamente nel dicembre dello stesso anno e nell'agosto del 1963, troveranno spazio sulle pagine della rivista anche la proposta di concorso per il municipio di Boston – seconda classificata – il garage multipiano per l'università della Pennsylvania e la casa White, questi ultimi entrambi a Philadelphia, pubblicati rispettivamente nel 1963, nel 1964 e nel 1965 (Mitchell&Giurgola Associates 1961; 1963; 1964; 1965). *Perspecta*, in cui Giurgola esporrà un paio di altri inediti, sarà occasione per sistematizzare l'ampio riconoscimento ottenuto, specialmente da un punto di vista teorico. A differenza di *Progressive Architecture*, che più di ogni altro si era occupato della sua opera, *Perspecta* era infatti una rivista di critica distante anni luce dalle logiche commerciali che governavano la pubblicistica

statunitense di quegli anni, *PA* fra tutte (Brennan 2016). La stessa occasione fornita dal giornale – la candidatura alla *deanship* e il confronto con Charles Moore e Robert Venturi – richiedeva un lavoro di comprensione e sintesi che Giurgola avrebbe interpretato come un esercizio al limite dell'autocoscienza poetica. Se Venturi e Moore decidevano di inquadrare la propria opera all'interno di un quadro critico più esteso – Venturi avrebbe addirittura fornito un'anteprima del libro in pubblicazione per l'anno successivo –, facendo ampio uso di riferimenti "altri" e collocando i propri lavori a conclusione, quali eredi di un preciso *lineage* storico, Giurgola avrebbe guardato al saggio su *Perspecta* come a un'occasione per esprimere la propria posizione sull'architettura solo attraverso la sua opera (Giurgola 1965; Moore 1965; Venturi 1965).

Perspecta 9/10

A metà strada fra il protagonismo e l'*understatement*, quello di Giurgola è un testo sulla permanenza di quei valori che l'architettura ha il dovere di custodire ed esprimere indipendentemente da chi ne sia il latore; valori che la sua architettura, e non altre, dimostra di saper cogliere e trasmettere. Non a caso, l'autore dà pochi riferimenti e non cerca apparentamenti; ma soprattutto, non tenta di costruire alcun quadro teorico, nella convinzione che "i buoni romanzi non provengano mai da una teoria sulla letteratura"³, e che troppo spesso il progetto sia stato ridotto e piegato a una banale quanto incongrua *search for evidence* di assunti teorici predeterminati (Giurgola 1965). In questo senso, e al contrario dei suoi due *competitors*, il quarantacinquenne architetto romano si smarca convintamente – e convenientemente – da ogni *pedigree* in nome di un realismo celato nelle pieghe della città e delle sue architetture; un realismo cui è necessario rivolgersi non per dimostrare l'evidenza di una qualche teoria ma per superarla e approdare a nuove forme di consapevolezza. Bisognerebbe interrogarsi, scrive infatti Giurgola, non tanto su una teoria quanto su una idea di città e di architettura; un'idea che chieda di essere svelata, e non dimostrata – questo dovrebbe essere

3 La traduzione è dell'autore. L'originale recita: "Someone has said that from a literary theory good novels were never made".

lo spirito del *design* –, poiché non dimostrabili e innumerevoli sono le complessità che la città e l'architettura custodiscono (Giurgola 1965). Un discorso simile, tuttavia, non presupponeva una rinuncia all'ordine. Un discorso simile incoraggiava piuttosto a recuperare alcuni aspetti caratterizzanti il progetto di architettura che la contemporaneità aveva accantonato: primo fra tutti, la capacità di abbracciare i “fatti che fanno la città” senza doverli necessariamente includere all'interno di schematismi teorici, necessari ma fatalmente insufficienti a comprenderne la complessità. Nell'interpretazione di Giurgola, questi schematismi traevano origine da una tendenza chiara: con l'avverarsi della prima rivoluzione industriale, infatti, il progetto era diventato strumento di supporto a dinamiche di crescita senza precedenti. E per questa ragione, aveva abbandonato il campo di azione che gli era proprio da sempre: per la prima volta nella storia, il progetto non riguardava più soltanto piazze, porti, acropoli, palazzi, quei pivot attorno ai quali le aree residenziali dovevano distribuirsi convenientemente, ma larghi brani di città – attrezzature pubbliche e abitazioni – che bisognava costruire nello stesso momento, secondo logiche aliene dalla vita dei singoli o dei gruppi che li avrebbero abitati. Di qui, il ricorso sistematico alla schematizzazione zenitale e alla semplificazione statistica, con esiti non più accettabili: iterazione, monotonia e formalismo, le cifre di una condizione alterata che era opportuno superare in favore di una rinnovata spontaneità (Giurgola 1965).

La risposta fornita da Giurgola a istanze da lui stesso esposte è non in un ennesimo discorso intorno all'architettura, ma nella realtà dell'architettura stessa, che è innanzitutto la sua architettura e le qualità di cui essa si fa portatrice. Alle modalità totalizzanti che allontanano dal reale astraendolo e falsificandolo, Giurgola contrappone quindi un ritorno alla *one point perspective*, che del realismo è considerato il primo presupposto. È un ritorno senza conseguenze nostalgiche, in nome di una visione parziale che operi dall'interno dei “fatti che fanno la città” e riconduca l'architettura alla sua componente essenziale: lo spazio racchiuso. In questo senso, il discorso di Giurgola tende radicalmente alla riduzione. Ridurre l'architettura allo spazio significa anzitutto circoscrivere l'azione dell'architetto, chiamato ad agire entro un intervallo misurabile, e porre un limite a una conoscenza non più astratta ma a portata di sensi. Operare una

riduzione in termini spaziali vuol dire, tuttavia, agire anche in senso opposto, e aprire il progetto – il suo farsi, quello che Giurgola chiama *form making* – a una serie infinita di sollecitazioni e variabili che ogni architettura deve saper accogliere: prima fra tutte, la relazione che ogni spazio intrattiene con quanto ha intorno, e le innumerevoli declinazioni che questa relazione assume attraverso le possibilità formali e costruttive offerte dalla disciplina. Posta in questi termini, la visione parziale proposta da Giurgola contrae il campo d'azione, visuale ma anche epistemologico, ma al tempo stesso lo espande all'intero spettro dell'esperienza umana, incorporando luce, movimenti, colori, memorie e simboli, ovvero “tutti quei fenomeni che costituiscono espressioni di vita” (Giurgola 1965). Affinché questi fenomeni siano davvero parte dell'architettura è necessario sperimentarli, ma è ancor più necessario lasciare che partecipino dello spazio, operando incessantemente sulla relazione che ogni spazio stabilisce con la sua controparte. Ovvero, più in generale, con la luce e con l'ambiente, al pari di quelle architetture che Giurgola menziona quali riferimenti per la propria opera: lo spazio centrifugo del Barocco e quello trasparente dell'architettura rinascimentale, dove interno ed esterno comunicano in un continuum che è il continuum dello spazio e dell'esperienza umana. Agli antipodi del *box building*, quindi, l'architettura che nasce dalla visione parziale si colloca in una condizione mediana fra internità ed esternità, non solo da un punto di vista concettuale ma anche sotto il profilo fisico. Centrale in questa prospettiva è la definizione plastica della struttura, la sua profondità, il suo spessore, ben al di là della superficie visibile del muro. Cogliere questi aspetti vuol dire comprendere i limiti reali dello spazio, il suo alfabeto, il suo rinnovato ordine. Rispetto a quanto già pubblicato da *Progressive Architecture*, su *Perspecta* compaiono alcuni inediti, tutti elaborati fra il 1962 e il 1963: ai già noti edifici per i campus di Bryn Athyn e UPenn e alla residenza per la famiglia White si aggiungono infatti quattro nuovi progetti – il piano per Tel Aviv, il Lawrence Court, la casa Patzau e il Philadelphia Insurance Life Company, tutti rappresentati attraverso fotografie e disegni in prospettiva. In particolare, viste ad altezza uomo di spazi diaframmati e ben delimitati, di qualunque tipo e scala: piazze, strade, ma anche spazi interni aperti verso il paesaggio o interstizi risultanti da scarti strutturali (Giurgola 1965).

Roma, Facoltà di Architettura, 1939-1945

Al momento della stesura del saggio per *Perspecta*, Giurgola è stabilmente negli Stati Uniti da circa 15 anni. Il suo primo trasferimento oltreoceano risale infatti al 1950, quando grazie a una borsa Fulbright aveva avuto la possibilità di iscriversi a Columbia University e di ottenere, il 7 giugno del 1951, il suo secondo Master in Architettura⁴. Essendo già laureato a Roma, Giurgola aveva potuto accedere direttamente al corso. Non solo, aveva potuto accedere al corso annuale, evitando il biennio, in virtù dell'esperienza maturata e dell'ottimo curriculum che la Scuola di Architettura della Sapienza poteva vantare. All'indomani dell'ottenimento del Master, Giurgola era rientrato in Italia per questioni legate alla validità del visto. Nell'estate del 1952, tuttavia, era riuscito a partire di nuovo, questa volta definitivamente e con destinazione Cornell University, senza che trascorressero i due anni di assenza richiesti dal documento J1. A Roma, Giurgola aveva conseguito il diploma di laurea nel 1945 e vi era rimasto fino al 1950. I trent'anni di permanenza romana avrebbero segnato in maniera indelebile il suo modo di guardare e pensare l'architettura: un segno profondo che neppure la prossimità con maestri del calibro di Kahn o Rudolph poteva cancellare, e che riemergeva, con minore o maggiore evidenza, tanto nelle sue architetture quanto nei suoi rari scritti. Quello su *Perspecta*, non il primo ma sicuramente il più importante, ne lascia intuire alcune tracce – forse molte – nonostante l'assenza (giustificata?) di qualsiasi riferimento diretto. Fra il 1939 e il 1945 la Scuola di Architettura di Roma aveva ormai completato la transizione fra la presidenza di Giovannoni, conclusasi nel 1934-35, e quella di Piacentini. L'ordinamento degli studi era stato ristrutturato nel segno della continuità e manteneva un indirizzo dal carattere spiccatamente progettuale (Giovannoni 1932; Vagnetti 1955)⁵. I corsi di Composizione Architettonica erano rimasti sostanzialmente tre, nonostante la mutazione terminologica occorsa nel 1935: il primo, chiamato ufficialmente Elementi di Composizione, era tenuto da Roberto Marino,

4 La consultazione del ruolino degli esami di Giurgola a Columbia è stata possibile grazie alla disponibilità di Paolo Tombesi.

5 Non esistono molti documenti a testimonianza della storia della Facoltà di Architettura della Sapienza. Fino al 1935, anno in cui Giovannoni lascia la presidenza, sono regolarmente pubblicati gli *Annali della Regia Scuola di Architettura*, con allegati docenti e programmi.

mentre il secondo e il terzo, Composizione I e II, da Arnaldo Foschini. Tutti e tre afferivano al cosiddetto “triennio di applicazione”, dove figuravano anche due corsi di Urbanistica – di cui il secondo retto da Marcello Piacentini – e uno di Scenografia, che il giovane Aldo aveva seguito con Pietro Aschieri. Nel “biennio propedeutico” il progetto era invece affrontato in maniera più trasversale, integrato negli insegnamenti di Elementi di architettura e Rilievo dei monumenti, Elementi costruttivi, e Storia e stili dell’architettura. In questa circostanza, Giurgola aveva incontrato sia Enrico Del Debbio – titolare del corso di Elementi di architettura – sia Vincenzo Fasolo – professore di Storia e stili – quest’ultimo maestro riconosciuto dell’amico e compagno di studi di Aldo, Leonardo Benevolo. Nonostante l’avvicendamento alla presidenza della scuola, l’insegnamento di Fasolo, Del Debbio, Foschini, Piacentini e Aschieri ancora incarnava appieno il modello formativo dei fondatori: un architetto “integrale” che basava la propria pratica futura non su astratte concettualizzazioni ma “sulla conoscenza materiale degli edifici nella loro consistenza fisica e delle logiche costruttive e distributive” (Menghini 2019), e che avrebbe risposto coerentemente sia a questioni di urbanistica che di restauro, in linea con la sintesi fra “vecchie città ed edilizia nuova” di ascendenza giovannoniana. In questo quadro, lo studio delle architetture passate, in particolar modo quelle classiche, rivestiva un ruolo determinante. Era nel classico, infatti, che la “plastica conformazione dei grandi spazi” diventava modello di integrazione nell’ambiente circostante; un’integrazione che era continuamente sperimentata e rappresentata dagli allievi sia nei corsi di Fasolo che in quelli di Del Debbio, docente a cui il giovane Aldo avrebbe dedicato un raro quanto significativo ritratto nell’atto del disegno. Quello tenuto da Vincenzo Fasolo era un vero e proprio corso di “storia disegnata” che guardava all’architettura come a un fatto sintetico risultante dalla modellazione plastica di masse. Era uno sguardo, questo, che trovava la sua formulazione naturale nel disegno assonometrico e prospettico, spesso spaccato o esplosivo. Al corso di Fasolo, superato brillantemente da Giurgola, gli allievi lavoravano sull’essenza degli edifici: depurati da ogni aspetto ornamentale, ne indagavano la geometria, i rapporti armonici, esplorando la natura spazio-strutturale dell’architettura anche mediante la restituzione grafica di fotografie o opere dipinte. Ne coglievano, in sostanza, l’essenza moderna, ritenuta da Fasolo quella che guarda agli “effetti di

insieme”, e alla sintesi (Fasolo 1954). L’insegnamento biennale di Elementi di architettura era, se possibile, ancora più votato all’applicazione (Neri 1993). Nel primo corso l’attenzione era rivolta esclusivamente all’architettura classica. Oltre che allo studio e al ridisegno, grande spazio era lasciato a visite e sopralluoghi, con esercizi di rilievo libero di “monumenti o frammenti di monumenti dell’architettura classica”, a cui seguivano “applicazioni...in piccole composizioni”. Il secondo corso, al contrario, si concentrava sulle singole parti – pilastrate, volte, scale, solai, finestre – e si concludeva con un esercizio di composizione “senza preconetti stilistici, su aree date, in relazione all’ambiente”⁶. Al biennio propedeutico seguiva un triennio di applicazione, cui Aldo accederà nel 1940⁷. Nell’aprile del 1941, dopo aver vinto i Prelittoriali di architettura, farà richiesta per sostenere i sei esami del terzo anno⁸. Tra questi, quello per il primo corso di Composizione tenuto da Roberto Marino, in cui avrebbe presentato due progetti completi – uno per una palestra e uno per una piscina – oltre a un numero imprecisato di esercizi *ex tempore* elaborati con cadenza settimanale. Al quarto anno, cui si iscriverà nel 1942, seguirà il corso di Scenografia – tenuto da Pietro Aschieri – e il corso di Restauro dei monumenti, con Gustavo Giovannoni, durante il quale avrebbe lavorato al rilievo e al progetto per il palazzo dei Penitenzieri⁹. Fra il 1942

-
- 6 Il tema assegnato da Enrico Del Debbio per il secondo corso di Elementi di architettura era stata la sede dell’Ordine degli Architetti, e la collocazione era scelta dall’allievo. Le annotazioni provengono dai programmi pubblicati negli *Annuari della Regia Scuola di Architettura*. In particolare, “Annuario del Regio Istituto Superiore di Architettura di Roma, Anno Accademico 1934-1935”, Tipografia Pallotta, Roma 1935.
 - 7 I documenti comprovanti il ruolino universitario romano di Romaldo Giurgola (numero di matricola 1089) sono custoditi presso l’Archivio Storico della Facoltà di Architettura, consultato grazie al consenso degli aventi diritto.
 - 8 Come ricorda Claudio Dall’Olio, per quell’anno il tema dei Prelittoriali è il progetto di un teatro. Giurgola vi prende parte con Renzo Del Debbio, figlio di Enrico, disegnando un teatro in aperta campagna con copertura mobile e facciata contraddistinta da un fastigio simile a quello che sormonta il fronte del Teatro Argentina.
 - 9 Come riferisce Tombesi, Giurgola ha sempre parlato del progetto per il palazzo dei Penitenzieri come del suo tema di laurea. Il progetto era stato redatto durante il corso di studi e probabilmente era stato incluso fra quelli presentati alla sessione di laurea. Il tema di laurea vero e proprio, tuttavia, consisteva in un esercizio a sé stante che era svolto in aula e doveva concludersi nell’arco di una decina di giorni.

e il 1943 sarà arruolato a Piacenza e a Bologna, inquadrato nel II Reggimento Pontieri del Genio. Per gli esami conclusivi, infine, avrebbe dovuto attendere la fine del servizio militare: sosterrà i due corsi di Composizione e il secondo corso di Urbanistica solo nel 1945, superando tutti e tre con il massimo dei voti o con lode. Momenti apicali della formazione del futuro architetto, Composizione architettonica e Urbanistica erano retti da due fra le figure più rappresentative del panorama architettonico nazionale. Foschini e Piacentini, docenti dei due corsi, dovevano condurre a sintesi gli insegnamenti precedenti guidando gli allievi verso “una visione autonoma del progetto” (Menghini 2019). In entrambi i casi era richiesto un approfondimento tematico da svolgere in forma libera, o nella destinazione d’uso o nella collocazione. Il punto di partenza era sempre lo studio dell’ambiente e del rapporto che l’architettura intratteneva con esso, sia dal punto di vista topografico che sotto il profilo percettivo. Anche nel biennio di Composizione, i rilievi e gli schizzi dal vero restavano il principale strumento di indagine. Si studiava l’alterazione delle proporzioni e delle forme per effetto della prospettiva e le composizioni nel loro insieme sempre analizzate e sintetizzate a mezzo di “vedute e rappresentazioni prospettiche esterne ed interne”. Questo affinché il futuro architetto acquisisse piena consapevolezza per elaborare un progetto completo “nei riguardi dell’arte e della tecnica” e inserirlo a modo nel suo ambiente urbano¹⁰. Un ambiente che con il corso di Piacentini diventava il vero protagonista, esposto attraverso “vedute di città” e sperimentato con visite “ai quartieri vecchi di Roma” i cui caratteri, non a caso, dovevano essere minuziosamente restituiti sempre attraverso il rilievo libero e lo schizzo prospettico¹¹. Così concettualizzato e rappresentato, l’ambiente urbano diventava spazio articolato, vissuto come esterno e percepito come interno: le architetture, ugualmente, masse e al tempo stesso diaframmi che ne plasmavano la forma.

10 Nel caso dei corsi di Composizione tenuti da Arnaldo Foschini nel 1944 e nel 1945, i temi assegnati agli allievi erano stati: la casa per un ambasciatore straniero e un edificio localizzato in centro storico a Roma, più precisamente in via dei Condotti. Assistenti di Foschini erano Luigi Vagnetti, futuro docente di Disegno dal Vero, Luigi Orestano e Saverio Muratori. Da una testimonianza di Claudio Dall’Olio riportata da Cutroni e Del Monaco (2020, pp. 158-191).

11 Le espressioni citate sono tutte riprese dai programmi dei corsi, pubblicati negli Annali della scuola. Si veda nota 5.

Roma, 1945-1950

Alla formazione del giovane Aldo, tuttavia, non avrebbe contribuito solo l'insegnamento ricevuto durante la carriera universitaria. Se i programmi dei corsi seguiti raccontano molto del *pedigree* delle posizioni espresse su *Perspecta*, è l'ambiente romano più in generale – e soprattutto l'esercizio breve ma intenso della pratica svolta negli anni che precedono e seguono lo studio – a plasmare lo sguardo e la poetica di Giurgola. È la scuola di arti e mestieri che si esprime nel fare architettura e che lo avrebbe posto, da giovane studente prima e da neolaureato poi, “di fronte alla concretezza dei problemi” (Neri 2006), senza alcuna pregiudizievole teorica¹². La prossimità di Aldo con i maestri, infatti, non è solo accademica. Piacentini, “scultore di città”¹³, e Aschieri sono amici del padre Vincenzo, scenografo attivo nell'ambiente romano. Con Piacentini e Lapadula, Giurgola lavora da disegnatore mentre è ancora studente, impegnato nella finalizzazione del progetto per il palazzo della Civiltà Italiana (Creti, Dore 2007, p. 98; Tombesi 2013). Sempre di Piacentini, e di Aschieri, sono le sue opere di riferimento giovanile: in particolare, l'albergo Ambasciatori in via Veneto, terminato nel 1932, e la palazzina in piazza Trasimeno, dello stesso anno, entrambe per il modo in cui i progettisti avevano articolato il rapporto tra finestra e spessore murario; un rapporto che nel caso dell'Ambasciatori suggeriva difficoltà paragonabili all'apertura di finestre nel Colosseo, considerata la gigantesca convessità che contraddistingueva il fronte principale dell'albergo¹⁴. All'articolazione della plastica muraria quale fondamento della costruzione dello spazio urbano si aggiungeva la lezione del rivestimento, di cui Giurgola aveva sperimentato le potenzialità durante la collaborazione al progetto per il palazzo della Civiltà Italiana, all'Eur. Qui, la perdita del valore strutturale dell'arco successiva alla revisione del progetto di concorso aveva aperto a problemi tecnici non irrilevanti – primo fra tutti il taglio e il montaggio delle sottili lastre di travertino “per re-

12 L'espressione è di Franco Berarducci, architetto romano attivo negli anni del dopoguerra, laureato qualche anno dopo Giurgola, e riportata in Neri 2006.

13 L'espressione è riconducibile a Mario Ridolfi.

14 Da una testimonianza riportata da Paolo Tombesi nella sua lezione all'Accademia di San Luca il 16 maggio 2017. P. Tombesi, *Alla ricerca di una estranea familiarità. Il passato come strumento e materia nel lavoro di Romaldo Giurgola*, Roma, 16.05.2017. Ultima cons. 1/07/2022. <https://bit.ly/3ntSeQ3>.

alizzare un rivestimento autoportante” rispetto alla retrostante struttura in calcestruzzo¹⁵: una soluzione che faceva eco alla definitiva disgiunzione fra “elementi lapidei e ossatura (già) andata in scena nell’Accademia di Del Debbio”, altro architetto cui Giurgola guardava con estremo interesse (Gargiani 2020, pp. 369-374). L’ambiente romano, tuttavia, non è solo quello dei vecchi maestri della scuola. È anche e soprattutto quello dei giovani colleghi, più o meno coetanei o di una generazione più anziani, con cui Aldo inizierà a collaborare dopo la laurea, nel 1945. Con Adalberto Libera lavora al concorso per il nuovo ospedale traumatologico dell’Eur, a Roma; mentre con Luigi Piccinato al progetto per la sistemazione del lido di Venezia. Oltre a loro, conoscerà fra gli altri Pier Luigi Nervi, Attilio Lapadula, Enrico Tedeschi. Ma il sodalizio più importante sarà quello che Giurgola avrebbe stretto con Claudio Dall’Olio, suo compagno di studi e socio di studio dal 1945 al 1950. Con lui progetta e realizza il villaggio San Filippo, sulla via Cassia, e l’edificio residenziale al quartiere Tuscolano – entrambi a Roma – partecipando, inoltre, a un gran numero di concorsi, ognuno su un tema differente: un complesso di case minime, il nuovo Istituto Nautico di Palermo, la ricostruzione della Filarmonica di Verona, l’ampliamento per il palazzo del Governo di Bellinzona, l’ospedale civile di Velletri. Sia nelle poche prove in solitaria che nei lavori con il socio Dall’Olio, Giurgola dimostra di essere pienamente a suo agio nelle acque agitate del mare romano di quegli anni. Al di là degli apparentamenti linguistici che ogni opera può, a suo modo, suggerire, permane un’attenzione costante nei confronti della proprietà plastiche che ogni architettura deve poter esprimere per essere generatrice di spazio: un’attenzione che specialmente nell’edificio al quartiere Tuscolano si coagula nell’evidenza dell’ossatura portante e nell’introduzione di elementi ruotati “per dilatare gli ambienti interni...orientarne le visuali” e legarli allo spazio urbano circostante (Cutroni 2020, p. 25). “Era bravo Giurgola – scrive Claudio Dall’Olio –, era un gran disegnatore. E poi aveva dei modi molto personali di fare gli alberi, l’ambientamento del progetto. Tirava fuori una prospettiva dal nulla con un’ambientazione caratteristica”

15 Per ragioni di pertinenza, non si riporta qui la polemica che era seguita alla decisione di Piacentini di rielaborare il progetto originario di Guerrini, La Padula e Romano, ma solo le questioni tecniche emerse a valle, di cui Giurgola aveva avuto esperienza in qualità di disegnatore.

(Cutroni e Del Monaco, p. 189). Era bravo al punto tale da ottenere una borsa di studio per studiare negli Stati Uniti, appena avviata per iniziativa del senatore Fulbright. È il 1950, e “leggenda vuole” che Giurgola abbia incontrato Bruno Zevi e Cipriana Scelba – direttrice del programma di scambio – ad una festa “dalle parti di via Veneto” (Tombesi 2013); i due lo avrebbero invitato a candidarsi per un soggiorno di studi in America¹⁶. Le carte da presentare includono anche una sorta di progetto che Aldo sembra aver redatto con la complicità di Dall’Olio – tema, il colore in architettura (Cutroni e Del Monaco 2020, p. 189). La commissione, di cui faceva parte fra gli altri Saverio Muratori, giudica lo svolgimento di particolare interesse e, nell’estate del 1950, Giurgola parte per gli States. Destinazione Columbia University.

Fulbright, 1950-1951

Il sussidio economico garantito ai *fulbrighters* copriva esclusivamente le spese di viaggio e parte dei costi amministrativi. Con l’aiuto della direttrice Cipriana Scelba, i vincitori dovevano prendere contatto con l’istituzione ospitante, negoziando direttamente i termini del soggiorno. Nel 1935, la Columbia School of Architecture e la Facoltà di Architettura de La Sapienza avevano già avviato un programma di scambio reciproco che sarebbe durato per quattro anni, fino al 1939, quando il precipitare degli eventi bellici ne avrebbe determinato l’interruzione (Marino 2019). È presumibile, quindi, che Giurgola abbia deciso di rivolgersi all’ateneo newyorchese anche in ragione di quello scambio pregresso che aveva avuto fra i protagonisti alcuni profili particolarmente attivi nell’ambiente romano di quegli anni, e che il

16 Giurgola conosceva Zevi grazie ai contatti che Dall’Olio aveva maturato in seno all’APAO, associazione di cui lo stesso Giurgola era diventato membro. L’informazione è riportata da Tombesi. Le circostanze di accesso di Giurgola alla borsa, tuttavia, non sono chiare. La borsa di studio di cui Giurgola usufruisce, benché inclusa nel registro del programma Fulbright, potrebbe anche essere l’esito di un rinnovo dell’accordo che La Sapienza e Columbia avevano stretto fra il 1935 e il 1939, soltanto finanziata e non promossa dalla fondazione Fulbright. Alla permanenza di Giurgola negli USA, infatti, corrisponde l’iscrizione di un borsista americano in Sapienza, Champion M. Nesbitt, laureatosi anch’egli nel 1951. Ne fa menzione Vagnetti (1955) e Marino (2019).

giovane Aldo poteva aver incontrato¹⁷. Così come poteva aver avuto contatti con Mario Salvadori, ingegnere-matematico romano emigrato negli Stati Uniti e docente a Columbia, che nell'immediato dopoguerra aveva riaperto un ufficio a Roma con alcuni colleghi americani (Williams e Nastasi 2007). Giurgola conclude il Master in Architecture in un solo anno, una possibilità offerta solo a coloro che siano già in possesso di un titolo di studio altamente qualificato, sostenendo ben nove esami, fra cui: teoria dell'architettura (Arch 63), letteratura di teoria architettonica (Arch 65-66), progettazione architettonica (Arch 101 e 104), costruzione avanzata (Arch 33), ricerca tecnica (Arch 122), problemi di ricerca nell'architettura americana (Arch R149), introduzione alla pianificazione (Planning 152)¹⁸. Tra i docenti incontrati da Giurgola, Talbot Hamlin e Leopold Arnaud, quest'ultimo direttore della scuola dal 1936, dopo che Joseph Hudnut aveva deciso di trasferirsi a Harvard. Sotto il mandato di Arnaud, Columbia University è una scuola con un curriculum "razionale" e bilanciato (Oliver 1981). Gli aspetti del *design*, della costruzione e della teoria sono ben combinati fra loro, senza un preciso indirizzo di carattere stilistico. Prevale un insegnamento organico, rivolto alla costruzione di un metodo, ma decisamente tiepido nei confronti di quelle tendenze contemporanee che Hudnut aveva tentato di incorporare nei programmi di studio. Nonostante ciò, alcuni degli indirizzi introdotti da Hudnut nel 1935 erano rimasti parte integrante del percorso formativo: i due corsi di *design* seguiti da Giurgola e diretti da Arnaud (101 e 104) erano organizzati ciascuno in cinque *design programs* – nel primo corso forniti dallo *staff*, mentre nel secondo elaborati dagli stessi allievi. A questi bisognava aggiungere gli *ex tempore* settimanali, spesso in comune con *construction*, e i seminari di ricerca e critica¹⁹. Di fronte a

17 In relazione alla borsa di scambio attiva fra il 1934 e il 1939 – l'Italian Exchange Fellowship –, Fabio Marino afferma anche che i contatti erano stati ristabiliti immediatamente dopo la guerra, per volontà dello stesso preside di Columbia, Leopold Arnaud. Fra i vincitori della borsa Giurgola deve aver sicuramente conosciuto Pasquale Carbonara, assistente e poi docente al corso di *Caratteri distributivi* dopo la morte di Enrico Calandra, mentre più difficile appare un contatto con Roberto Calandra, figlio di Enrico, anch'egli fra i borsisti fruitori dello scambio fra Sapienza e Columbia.

18 Vedi nota 5.

19 Il programma del Master in Architecture di Columbia è desunto dal "Columbia University Bulletin of Information", 38, University of Columbia Press, New York 1952.

una simile manifestazione di pragmatismo – che rendeva Columbia decisamente affine all’ateneo romano – Giurgola non avrebbe percepito un grande senso di spaesamento. Gli stessi corsi di teoria e critica, tenuti da Hamlin, ricordavano per molti aspetti gli insegnamenti ricevuti da Vincenzo Fasolo. È sufficiente pensare al nome del primo corso di teoria seguito da Giurgola, di cui Hamlin era titolare – *Theory of architecture as structure and as human environment* – e al tema – il rapporto struttura-spazio e il modo di espressione degli usi. Appena due anni dopo quel corso, Hamlin avrebbe dato alle stampe l’ultimo vero trattato sulla composizione architettonica pubblicato negli Stati Uniti, *Forms and Functions of Twentieth-Century Architecture*, considerato dal preside Arnaud e dallo stesso autore l’erede dell’ormai non più adeguato Guadet (Hamlin 1952). Al di là del *pedigree* dichiarato, dalla posizione di Hamlin emergeva la necessità di una rinnovata coesione fra forme, strutture e usi; una coesione che la razionalizzazione operata dall’architettura moderna aveva lasciato cadere, e che l’opera di Hamlin puntava a rinsaldare a mezzo di un sincretismo fra epoche tanto ambizioso quanto deludente (e incoerente), specialmente per alcuni suoi contemporanei (Rowe 1953; Lucan 2009, pp. 228-230). La permanenza di Giurgola negli Stati Uniti, tuttavia, non era stata caratterizzata solo dagli insegnamenti di Hamlin e Arnaud. Al dettato di Columbia si erano infatti mescolati contatti eterogenei che il trentenne romano aveva maturato al di fuori del mondo universitario: tra questi, Paul Rudolph, di due anni più anziano di Aldo, che Giurgola ritroverà a Cornell, NY, nel 1952²⁰. Proprio a Ithaca Giurgola inizierà la sua “seconda vita” americana. Dopo il conseguimento del Master a Columbia e con il visto in scadenza – è l’estate del 1951 – Aldo era dovuto rientrare in Italia. Vi sarebbe rimasto per circa un anno, uno in meno di quanto previsto dai regolamenti per l’immigrazione, prima di far ritorno negli Stati Uniti, questa volta in via definitiva. Fra il 1952 e il 1954 avrebbe lavorato come *instructor* in Architettura nella piccola università dell’*upstate* New York, facendo la spola fra Ithaca e la Grande Mela per consolidare una posizione professionale inaspet-

20 Non è chiaro quando Giurgola abbia effettivamente incontrato Paul Rudolph. Tombesi, da fonti orali dirette, riferisce che l’incontro con Rudolph risalgia al periodo del suo primo soggiorno a Columbia, nel biennio 1950-1951, mentre Brennan ritiene che i due si siano effettivamente incontrati per la prima volta a Cornell, quando Giurgola era già tornato negli Stati Uniti, ovvero dopo il 1952.

tata e prestigiosa. Nell'autunno del 1952, infatti, è ingaggiato dalla rivista *Interiors* in qualità di *art director* – prima insieme a Roberto Mango, poi da solo. Su *Interiors*, Giurgola era già comparso con un progetto per un attico a New York, selezionato per il compendio annuale *Interiors to come* del gennaio 1952, appena cinque mesi dopo il conseguimento del Master a Columbia. Nel numero dell'agosto 1952, al momento del suo ingresso formale nella redazione, era inoltre indicato fra i protagonisti di una piccola mostra sull'architettura moderna italiana allestita da Giovanni Battista Ceas presso l'Italian States Tourist Office, cui aveva contribuito presentando l'edificio per abitazioni al Tuscolano progettato con Dall'Olio. Lo stesso numero lo annoverava infine fra i partecipanti di una rassegna di laureati a Columbia, dove aveva esposto un progetto per una struttura balneare, realizzata qualche anno prima quando era ancora in Italia. Per le prime uscite, Giurgola disegna copertine ed elabora piccole soluzioni progettuali sui temi lanciati dalla rivista, dando prova non solo di eccezionali doti grafiche ma anche e soprattutto di straordinaria capacità adattiva nei confronti delle aspettative che la cultura statunitense nutriva per la creatività italiana. Mantenendo costante il focus sul rapporto fra struttura, spazio e ambiente, Giurgola si dimostrerà incredibilmente versatile nell'esercizio creativo: prospettive di spazi gotici o barocchi si alternano infatti a ipotesi di spazi dal carattere altamente – e forse volutamente – sperimentale, distanti da quella freddezza che il MoMA rimproverava alle ultime declinazioni dell'International Style. Su questa attitudine, l'architetto romano costruirà la propria fama, ricevendo sempre maggiore apprezzamento dal nutrito numero di expat italiani e italofofi che popolavano la rivista: Costantino Nivola e Roberto Mango, ma anche Bernard Rudofsky e Saul Steinberg, che avevano già frequentato la penisola negli anni a cavallo della guerra (Tombsi 2013). Giurgola resterà nella redazione di *Interiors* fino all'inizio del 1957. Nel 1954, frattanto, si era trasferito a Philadelphia, dove aveva ottenuto un posto di Assistant Professor of Architecture all'Università della Pennsylvania. A Philadelphia, insieme a figure del calibro di Louis Kahn, Lewis Mumford, Robert Le Ricolais, Ian McHarg e Robert Venturi, Giurgola si affermerà come progettista e docente maturo, ormai intriso di americanità ma ancora profondamente debitore di quella cultura classica che ne aveva segnato la formazione, e che in Roma aveva trovato uno straordinario fertilizzante.

Philadelphia, 1954-1965, e oltre

Nei primi tre anni di permanenza a Philadelphia, Giurgola aveva lavorato nello studio di Kahn. Inizierà a condurre attività professionale in proprio solo nel 1958, quando insieme a Ehrman Mitchell fonderà l'omonimo studio associato. Parallelamente porterà avanti l'attività didattica a UPenn, incaricato dei corsi di Architectural Design e Theories of Architecture. È in questi anni a Philadelphia, fra il 1958 e il 1964, che Giurgola ha la possibilità di esprimere per la prima volta in forma compiuta quanto sedimentato durante il periodo di formazione, trovando ampio riconoscimento nella pubblicistica nazionale e internazionale. Lo farà anzitutto disegnando e progettando – agli scritti riserverà infatti una porzione piuttosto esigua del proprio tempo – confermando la vocazione operativa dell'educazione ricevuta alla Sapienza prima e a Columbia, poi. I pochi testi, tuttavia, rappresentano una sponda importante nella comprensione del binomio formazione-opera costruita. In *Architecture in Change* e in *Realism of the Partial Vision*, infatti, Giurgola esprime a parole gli elementi cardine di una poetica architettonica originale, capace di reagire alla condizione contemporanea e di anticipare, al tempo stesso, molti dei temi che caratterizzeranno il dibattito statunitense degli anni a venire (Giurgola 1962; 1965). D'altra parte, l'apparente genericità e strumentalità degli scritti trova nei temi della formazione una chiave interpretativa in grado di svelarne la pertinenza, in particolar modo rispetto a un'opera costruita inedita e agli occhi dei critici statunitensi comprensibile solo attraverso la filiazione dal maestro Louis Kahn (Frampton 1983). Al contrario, i temi che Aldo Giurgola sviluppa nei suoi primi lavori americani testimoniano della migrazione di una poetica radicata nell'insegnamento romano; una poetica che, dimenticata in Italia, avrebbe trovato negli Stati Uniti un impensabile spazio di sopravvivenza, ulteriormente alimentato dalle riflessioni dei colleghi della Scuola di Philadelphia. A differenza dell'opera di Venturi e Kahn, tuttavia, l'architettura di Giurgola vive di un radicamento diretto nell'ambiente, nello spazio e più in generale nella lezione di Roma. Il recupero della *one-point perspective* trova infatti la propria origine nella molteplicità degli approcci allo spazio urbano che Giovannoni, Del Debbio, Foschini

e Aschieri avevano suggerito attraverso il costante esercizio della prospettiva, che non a caso Giurgola avrebbe eletto quale strumento di espressione principe della propria architettura. La stessa prospettiva che induce a ragionare sullo spazio concluso diventa la chiave per indagare sulla natura dei suoi limiti, siano essi sottili diaframmi, muri scavati o persino alberi, attraverso cui lo spazio si insinua, penetra. Letta sotto questa lente, l'architettura di Giurgola vive della contraddizione insita fra la necessità di racchiudere lo spazio e l'ambizione a quell'*endless environment* su cui l'architetto tornerà in futuro (Giurgola 1981); ed è percorsa da una tensione tutta "interna" che induce al movimento, come tutto interno è lo spazio che determina la forma della città, quasi risultasse da una sua modellazione plastico-scultorea, per usare parole care a Piacentini. Sottoposti a una simile tensione "disciplinare", molti degli edifici di Giurgola sembrano quindi sul punto di esplodere, o implodere, senza mai tuttavia cedere. Una tensione che porta alla disgiunzione fra ossatura e rivestimento, in una sorta di esasperazione di quanto appreso durante la finalizzazione del Palazzo della Civiltà Italiana; che induce al distacco fra le parti stesse dell'edificio, come nel caso del Walnut Garage di Philadelphia o del memoriale dei Wright Brothers in North Carolina, la cui soluzione di copertura librata nel vuoto e appoggiata su quattro punti non può non ricordare celebri precedenti romani; o che conduce, infine, alla iterazione seriale e al proporzionamento armonico di aperture profonde, scavate nello spessore del paramento murario, come accade negli edifici di servizio a Bryn Athyn o nell'*infill* di Philadelphia. Tutto questo per aprire quanto più possibile l'architettura alle sollecitazioni dell'ambiente e modellarne l'interfaccia. Alla scala urbana, la medesima tensione informa gli spazi del piano per Tel Aviv, dove l'impianto focale della viabilità è contrapposto a una serrata sequenza di stanze a cielo aperto definite dalla giacitura degli edifici. Architetture e città immaginate e progettate per essere attraversate in diagonale, percepite di scorcio o guardate in tralice; così come le prospettive impostate dalla matita dell'architetto, le cui quinte si materializzano nell'ombra scura di un loggiato o di una trave reticolare, per guardare dentro, o da cui poter guardare fuori. Architetture o pezzi di architettura che in taluni casi si fanno essi stessi prospettiva, piegandosi per accogliere o sfuggire allo

sguardo, come nelle scenografie o, a una scala più piccola, nelle “strombature” delle finestre di Pietro Aschieri (Donetti 2013).

A fronte di un’aderenza così stretta del fare architettura, non sorprendono quindi le altrettanto stringenti analogie figurative: le architetture di Giurgola rassomigliano, letteralmente, a un numero incredibile di altre – o pezzi di altre – architetture italiane, siano esse coeve, precedenti o future: dalle soluzioni di coronamento studiate da Libera al Palazzo dei Congressi e da Marino al Ministero dell’Aeronautica, alle facciate a traliccio elaborate da Enrico Tedeschi per l’Università di Mendoza; fino agli impaginati di facciata realizzati ancora da Libera per la Filarmonica di Verona, o da Del Debbio per il centro di Carrara, o infine da Benevolo per il centro di Neuropsichiatria a Roma²¹; senza dimenticare i pattern immaginati da Quaroni per le Barene di San Giuliano o per il Casilino. Tutti esempi che riconducono l’opera di Giurgola a una poetica e a una pratica familiare: architetture italiane su suolo americano.

Bibliografia

- Brennan, A.
2016 *Perspecta 9/10 and the Emergence of a Postmodern American Architecture*, in “GOLD: Proceedings of the Society of Architectural Historians, Australia and New Zealand”, vol. 33, pp. 76- 82.
- Creti, L., Dore, T.
2007 *Attilio Lapadula. Architetture a Roma*, Edilazio, Roma.
- Cutroni, F.
2020 *Il professionismo colto di Claudio Dall’Olio*, in Cutroni, F., Del Monaco, A.I., *Claudio Dall’Olio*, Letteraventidue, Siracusa, pp. 20-45.
- Cutroni, F., Del Monaco, A.I. (a cura di)
2020 *Intervista di Lucio Valerio Barbera e Marta Calzolaretti a Claudio Dall’Olio, 18 ottobre 2000*, in F. Cutroni, A.I. Del Monaco, *Claudio Dall’Olio*, Letteraventidue, Siracusa, pp. 158-191.
- Donetti, D.
2013 *“I colori, i toni e le architetture delle scene”. Pietro Aschieri scenografo*, in “Palladio”, 52, pp. 117-138.

21 Giurgola e Benevolo erano legati da un solido rapporto di amicizia e condividevano idee simili intorno allo sviluppo della città moderna. Molte delle idee esposte da Giurgola (1962) sono effettivamente vicine alle posizioni espresse da Benevolo in *Le origini dell’urbanistica moderna*, tradotto in lingua inglese nel 1967 e pubblicato per la prima volta negli Stati Uniti per i tipi di MIT Press.

- Fasolo, F.
1954 *Guida metodica per lo studio della storia dell'architettura*, Edizioni dell'Ateneo, Roma.
- Frampton, K.
1983 *Foreword*, in E. Mitchell, R. Giurgola, *Mitchell/Giurgola Architects*, Rizzoli, New York.
- Gargiani, R.
2020 *Eretici italiani dell'architettura razionalista. Razionalismo retorico per il regime fascista, 1914-1944*, Skira, Milano.
- Giovannoni, G. (a cura di)
1932 *La scuola di architettura di Roma*, Paolo Cremonese, Roma.
- Giurgola, R.
1962 *Architecture in Change*, in "Journal of Architectural Education" 17-2, pp. 104-106.
1965 *Reflections on Buildings and the City: The Realism of the Partial Vision*, in "Perspecta", 9/10, pp. 107-130.
1981 *Notes on buildings and their parts*, in "The Harvard Architecture Review", 2, pp. 172-175.
- Hamlin, T.
1952 *Forms and Functions of Twentieth-Century Architecture*, Columbia University Press, New York.
- Kim, W., Nastasi, P.
2007 *Mario Salvadori and Mauro Picone: from Student and Teacher to Professional Fellowship*, in "Nexus Network Journal", 9-2, pp. 181-182.
- Lucan, J.
2009 *Composition, non-composition. Architectures et théories, XIXe-XXe siècle*, PPUR, Lausanne.
- Marino, F.
2019 *Roma-New York andata e ritorno. Il programma di scambio fra la Facoltà di Architettura dell'Università di Roma La Sapienza e la School of Architecture della Columbia University di New York negli anni Trenta*, Tesi di dottorato in Architettura, Storia, Progetto, Politecnico di Torino, XXX ciclo.
- Menghini, A.B.
2019 *La didattica del progetto alle origini della Scuola di Architettura di Roma*, in "QuAD – Quaderni di Architettura e Design", 2, pp. 105-126.
- Mitchell&Giurgola Associates
1961 *Offices near Philadelphia: American Center for Insurance Education, Bryn Mawr, PE: Mitchell&Giurgola Associates*, in "Progressive Architecture", dicembre, pp. 122-129.
1963 *Kitty Hawk Museum: Visitor Center, Wright Brothers National Memorial, Kill Devil Hills, NC: Mitchell&Giurgola Associates*, in "Progressive Architecture", agosto, pp. 112-119.
1964 *University Parking Garage: For the University of Pennsylvania, Philadelphia, PE: Mitchell&Giurgola Associates*, in "Progressive Architecture", dicembre, pp. 146-150.

- 1965 *Conscious Contrasts: Mitchell&Giurgola Associates*, in "Progressive Architecture", maggio, pp. 136-141.
- Moore, C.
- 1965 *You Have to Pay for the Public Life*, in "Perspecta", 9/10, pp. 57-65; 68-106.
- Neri, M.L.
- 1993 *Enrico Del Debbio: l'attività didattica*, in "Bollettino della biblioteca del DAAC", febbraio, pp. 34-53.
- 2006 *Un architetto legge un'opera di Del Debbio. Intervista a Franco Berarducci*, in M.L. Neri (a cura di), *Enrico Del Debbio*, Idea Books, Milano, pp. 421-423.
- Oliver, R. (a cura di)
- 1981 *The Making of an Architect*, Rizzoli, New York.
- Rowan, J.C.
- 1961 *Wanting to be...the Philadelphia School*, in "Progressive Architecture", aprile, pp. 130-163.
- Rowe, C.
- 1953 *Talbot Hamlin, Forms and Functions of Twentieth Century Architecture - Review*, in "Art Bulletin" 35-2, pp. 169-174.
- Tombesi, P.
- 2103 *Patterns of a Journey. The Giurgola Effect*. in Ciorra, P., Padoa Schioppa, C. (a cura di), *Erasmus Effect. Italian Architects Abroad*, Quodlibet, Macerata, pp. 88-100.
- Vagnetti, L., Dall'Osteria G. (a cura di)
- 1955 *La Facoltà di Architettura di Roma nel suo trentacinquesimo anno di vita*, Edizioni della Facoltà di Architettura di Roma, Roma.
- Venturi, R.
- 1965 *Complexity and Contradictions in Architecture: Selections from a Forthcoming Book*, in "Perspecta" 9/10, pp. 17-56.

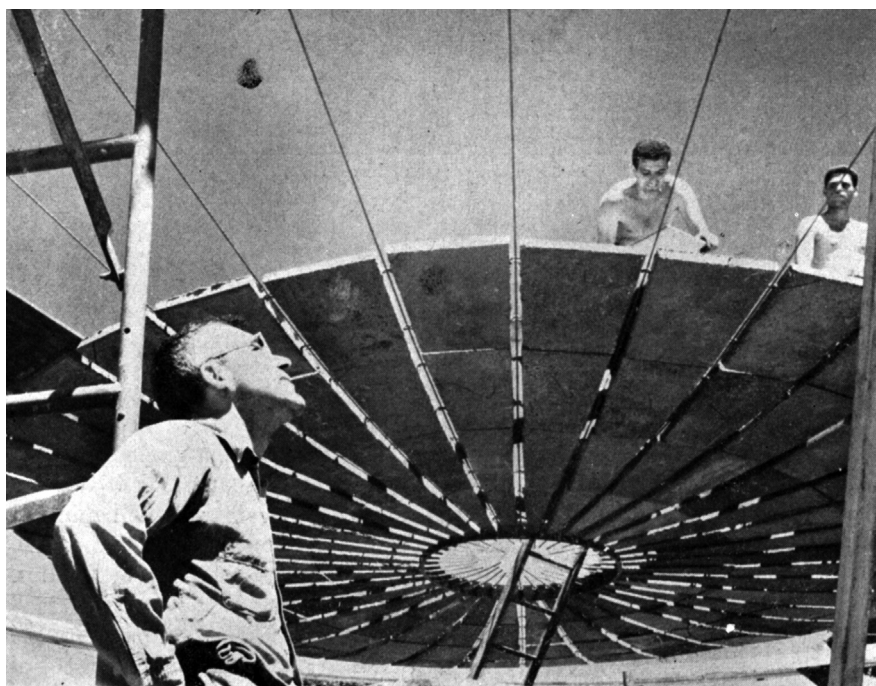


Fig. 009. Bruno Funaro osserva il padiglione realizzato a Camp Columbia dai propri studenti del corso estivo *Imaginative Building*, estate 1957 [Camp Columbia, Morris, Connecticut].

FABIO MARINO¹

DA ROMA A NEW YORK Bruno Funaro e la School of Architecture della Columbia University

L'esperienza professionale di Bruno Angiolo Funaro (6 giugno 1911-12 agosto 1957), architetto livornese attivo a New York sin dalla fine degli anni Trenta, permette di arricchire con nuove riflessioni il proteiforme panorama dei *vettori* dello scambio transatlantico fra Italia e Stati Uniti nel Novecento.

Una figura pressoché sconosciuta alla critica, la cui morte prematura, sopraggiunta all'età di 46 anni, nell'estate del 1957 (New York Herald Tribune 1957), interrompe una promettente carriera accademica presso la School of Architecture della Columbia University di New York. A partire dal 1953 Funaro era entrato a far parte del corpo docente della scuola², dividendosi fra attività didattiche e incarichi gestionali affiancando, in qualità di suo vice, il decano Leopold Arnaud. È possibile stabilire in che circostanze Funaro sia giunto negli Stati Uniti, ma soprattutto per quale motivo abbia preso la decisione di radicarsi stabilmente a New York?

A un anno dalla morte di Funaro l'amico e collega ingegnere Mario Salvadori, emigrato negli Stati Uniti all'indomani dell'emanazione delle leggi razziali nel 1938, lo commemora sulle pagine di *Architettura Cronache e Storia* (Salvadori 1958), la rivista fondata e diretta da Bruno Zevi e da sempre attenta a propagandare le esperienze degli architetti italiani attivi oltreoceano.

1 DABC – Dipartimento di Architettura, Ingegneria delle Costruzioni e Ambiente Costruito – Politecnico di Milano.

2 La maggior parte della documentazione amministrativa delle Facoltà della Columbia University è conservata negli archivi della Rare Book & Manuscript Library presso la Butler Library [RBMLBL]. Per il fascicolo di Funaro, RBMLBL, Academic Appointment Records, 1890s-1990, Columbia University (Office of the Provost), Series I: Inactive Appointment Records, 1890-1990, Box 19, f. Bruno Funaro.

Nell'articolo viene presentato l'esito finale del corso *Imaginative Building*, ideato e diretto da Funaro nel 1956: il Padiglione Bruno Funaro³, ovvero un piccolo manufatto originato dalla sperimentazione di nuovi sistemi strutturali e dall'utilizzo di elementi prefabbricati, costruito congiuntamente dagli allievi delle scuole di architettura e ingegneria della Columbia University⁴. L'articolo appena citato e i documenti relativi all'affiliazione all'American Institute of Architects⁵ sono tra i pochi documenti disponibili che contengono sintetiche, ma utili, informazioni biografiche.

Bruno Funaro giunge per la prima volta a New York il 12 settembre del 1935⁶, in compagnia dell'amico e collega Pasquale Carbonara. Insieme furono i primi architetti neolaureati presso la Regia Scuola di Architettura di Roma a risultare vincitori della borsa per il programma di interscambio istituito con la School

-
- 3 Mario Salvadori e il Consiglio della Facoltà di ingegneria propongono agli organi direttivi della Columbia University di intitolare il padiglione alla memoria di Funaro, "in riconoscimento dei suggerimenti creativi, dell'intenso lavoro e della completa devozione alla sua scuola dimostrati. [...] Questa decisione rallegrerà tutti coloro che hanno avuto la fortuna di lavorare con Bruno Funaro e di apprezzare le sue qualità umane e la sua competenza tecnica. La sua prematura morte ha lasciato un vuoto che sarà avvertito per anni alla Columbia University", (Salvadori, p. 855).
 - 4 Il padiglione è stato costruito all'interno del Camp Columbia, nella località di Morris in Connecticut, adoperando il sistema strutturale brevettato dall'ingegnere uruguayano Leonel Viera. Il Tetto Viera ha le sembianze di una cupola rovesciata realizzata con elementi in calcestruzzo armato precompresso, assemblati in loco e disposti su cavi di acciaio che uniscono due anelli, uno esterno più grande e uno interno più piccolo posto a un livello inferiore, realizzati con archi lignei laminati circolari. La copertura è sorretta da 12 pilastri alti 4 metri circa, ognuno dei quali realizzato da due pezzi in abete Douglas, separati da spaziatori lignei e inchiodati a una lamina di acciaio allettata nella fondazione in cemento (Salvadori, p. 854).
 - 5 Bruno Funaro si affilia all'American Institute of Architects il 14 giugno del 1947, dietro l'endorsement dei suoi professori della Columbia University, divenuti poi colleghi, Leopold Arnaud e Talbot Hamlin; cfr. Bruno Funaro, Application for Membership A.I.A., 1° febbraio 1947, Record of the Secretary of the Institute, The American Institute of Architects Archives. Ultima cons. 29/07/2022. <https://bit.ly/3OIkfi6>.
 - 6 *List or manifest of alien passengers for the United States Immigration Officer at port of arrival*, Funaro Bruno, List 45, n°21, New York City – 12 settembre 1935. Ultima cons. 30/08/2022. <https://bit.ly/3A2qw2K>.

of Architecture della Columbia University⁷ per l'anno accademico 1935-36⁸. Secondo l'accordo, dopo la frequenza annuale dei corsi di insegnamento stabiliti da un piano di studi concordato, gli architetti italiani avrebbero conseguito il Master of Science in Architecture, mentre quelli americani il titolo corrispettivo di Dottore in Architettura.

La ricostruzione dello scambio accademico (Marino 2019) portato avanti dalle due università per quattro edizioni consecutive, fino al 1939, permette di indagare il fenomeno delle relazioni culturali fra Italia e Stati Uniti da una prospettiva particolare. La Columbia University negli anni in cui si forma Funaro, garantisce un punto d'osservazione unico e privilegiato da cui vedere occasioni di transfer culturale, individuandone i promotori e i facilitatori. Un contesto senz'altro emblematico ed unico nel suo genere, potenzialmente rappresentativo dell'evoluzione di rapporti tra due nazioni che in decenni differenti alternano sentimenti di reciproca ammirazione e avversione.

Sotto la presidenza di Nicholas Murray Butler⁹, grazie al suo spirito pragmatico e alla vocazione internazionale, l'ateneo assume un prestigio che travalica i confini nazionali. Butler segue con interesse la politica estera italiana, compiendo visite ufficiali e intrattenendo

7 La maggior parte delle informazioni relative al progetto di interscambio accademico è emersa grazie allo studio dei documenti reperiti prevalentemente negli archivi della Rare Book & Manuscript Library presso la Butler Library della Columbia University [RBMLBL]. In special modo dalla consultazione dei *Central Files* [CF], mastodontica mole di documentazione amministrativa che include i carteggi tra i decani della School of Architecture, come Joseph Hudnut e Leopold Arnaud, ed il personale amministrativo o i membri più importanti della governance della Columbia University.

8 Lettera di L. Arnaud a P. M. Hayden, 16 luglio 1935, in RBMLBL, CF, Arnaud Papers, B. 377, f. 1

9 Nicholas Murray Butler (1862-1947) è stato il più longevo Presidente della Columbia University, ricomprendo il mandato per 43 anni, dal 1902 al 1945. Ispiratore e fondatore dell'Institute of International Education, ha reso la Columbia University uno dei luoghi in cui mettere in pratica "i principi di spirituale solidarietà tra i popoli", un suo credo cui rimase fedele che gli fece meritare il Premio Nobel per la Pace nel 1931. Sulla storia della Columbia University e maggiori approfondimenti sulla Presidenza di Butler cfr. R. A. McCaughey, *Stand Columbia. A history of Columbia University in the City of New York, 1754-2004*, Columbia University Press, New York 2003.

rapporti epistolari con personalità di spicco vicine a Benito Mussolini, come la critica d'arte Margherita Sarfatti¹⁰. Butler affermava che:

lo spirito internazionale è quell'abitudine di pensare e di agire nei riguardi dell'estero che ci porta a considerare i vari popoli del mondo come tanti liberi ed eguali collaboratori con i quali abbiamo il dovere di promuovere la causa della civiltà, sviluppare le industrie i commerci, e diffondere nel mondo la cultura e la luce intellettuale.¹¹

Non meno significativo anche il ruolo dei professori italiani ed italo-americani del Dipartimento di Lingue Romanze nei loro contatti con gli organi diplomatici. Proprio per tale ragione, in sede storiografica alcuni studiosi, sia americani che italiani, mettendo in luce la cordialità e la positività delle relazioni diplomatiche, sia ufficiali che informali, ne hanno dato una lettura talvolta distorta, sentenziando come molti episodi servissero consapevolmente a propagandare favorevolmente il regime fascista. La figura di Giuseppe Prezzolini e le vicende del suo mandato di Direttore della Casa Italiana della Columbia University ben esemplificano la questione¹². Prezzolini è stato un personaggio chiave e una figura determinante per la definizione degli scambi studenteschi fra le università italiane e la Columbia University, non guardando esclusivamente agli interessi del proprio Dipartimento. Infatti, anche il

10 I due si erano conosciuti durante un soggiorno di Butler a Roma nella primavera del 1930. A partire da quel momento iniziarono una regolare corrispondenza, interrotta dalla guerra e mai più ripresa. Il carteggio è conservato presso gli archivi della Columbia, cfr. RBMLBL, CF, N.M. Butler Arranged Correspondance, B. 364, f. Sarfatti M. 1930-37, f. Sarfatti M. 1938-43. Sui viaggi negli Stati Uniti di Margherita Sarfatti cfr. Philip V. Cannistraro, Brian R. Sullivan, *Margherita Sarfatti. L'altra donna del duce*, Mondadori, Milano 1993, pp. 470-490.

11 La definizione data da Butler, apparsa originariamente nel 1929 sul numero di febbraio de "Il Circolino", pubblicazione patrocinata dal Dipartimento di Lingue Romanze della Columbia University, nella traduzione italiana data da Dino Bigongiari, è ripresa anche nel testo di Ragusa (2001, p. 52).

12 A Prezzolini è stato più volte riconosciuto il merito di aver reso la Casa Italiana della Columbia University, fondata nel 1927, uno fra i più importanti e qualificati centri per la diffusione della cultura e della lingua italiana negli Stati Uniti. Durante il suo decennale mandato da Direttore, dal 1930 al 1940, è riuscito a organizzare abilmente gli italiani presenti a New York, rendendo gli spazi di Amsterdam Avenue non soltanto un luogo di diffusione, ma anche un punto d'incontro fra la suddetta cultura italiana e la civiltà americana e la comunità italoamericana (Betocchi 1994; Ragusa 2001).

programma di scambio a cui partecipano gli architetti italiani viene impostato sul modello delle borse di studio promosse dalla Casa Italiana e finanziate dal Ministero degli Esteri. Nelle pagine della prima edizione de *L'Italiano Inutile* scriveva:

ebbi anche occasione di far del bene a parecchi studenti italiani che vennero in America grazie al sistema di scambi che sviluppai, e che non avrei potuto sviluppare se non fossi stato in termini corretti con il governo italiano. Ci sono ora in Italia almeno una dozzina di questi 'borsisti' che occupano posizioni nell'insegnamento o nell'industria o nell'architettura (Prezzolini 1953, pp. 249-250).

L'interazione diretta, senza troppe mediazioni con l'Ambasciata e i Consolati italiani negli Stati Uniti, ha esposto Prezzolini a critiche volte a discreditarne l'operato, insinuando che la Casa Italiana fosse un centro di propaganda fascista (Frezza Bicocchi 1970; 1971; Prezzolini 1976). Forzato a dare le dimissioni, nel 1940, dopo la momentanea chiusura della Casa Italiana convertita in infermeria negli anni di guerra, è Leopold Arnaud a subentrargli come direttore, parallelamente al proprio mandato da decano della School of Architecture.

Non è casuale che la scelta sia ricaduta proprio su Arnaud¹³. Il decano aveva infatti mostrato una spiccata abilità gestionale e una propensione alle relazioni culturali con l'Italia, sovrintendendo al progetto di interscambio accademico con La Sapienza, siglato dal suo predecessore Joseph Hudnut¹⁴, il quale era stato promotore di una radicale campagna di aggiornamento dell'offerta formativa della scuola (Oberlander 1981, pp. 119-126). In brevissimo tempo, pri-

13 Per approfondimenti sulla carriera accademica di Leopold Arnaud (1895-1984), decano della School of Architecture dal 1935 al 1960, una delle fonti più accurate resta un dattiloscritto autografo conservato negli archivi del Department of Drawings & Archives presso la Avery Architectural and Fine Arts Library [DDAAAFAL], cfr. L. Arnaud, *Forty-five years at Columbia University. An Outline of the Activities of Leopold Arnaud*, pp. 1-19, in DDAAAFAL, Leopold Arnaud papers and architectural drawings, 1914-1980, Series III: Miscellaneous, Subseries 2: Papers, B. 01, f. 16.

14 Lettera di J. Hudnut indirizzata a G. Giovannoni, 4 gennaio 1935, in RBMLBL, CF, Arnaud Papers, B. 377, f.1; sulla figura di Joseph Hudnut (1886-1968) cfr. J. Pearlman, *Joseph Hudnut's Other Modernism at the "Harvard Bauhaus"*, in "Journal of the Society of Architectural Historians", n. 4, dicembre 1997, pp. 452-477.

ma di lasciare la Columbia University per Harvard, Hudnut aveva modificato i piani d'insegnamento, dando una maggior attenzione sia all'aspetto sociale dell'architettura che alla pratica professionale. A partire dall'anno accademico 1934-35, e dunque appena un anno prima dell'attivazione del progetto di interscambio con gli architetti italiani, vengono abolite le competizioni estemporanee sul modello francese Beaux-Arts ed introdotti nuovi insegnamenti facoltativi. L'aggiornamento del piano di studi persegue così una commistione fra discipline scientifiche e discipline filosofiche e sociali. Una fra le iniziative più importanti resta per esempio l'istituzione del Town Planning Studio (Oberlander 1981, pp. 124-125), un laboratorio di progettazione urbanistica svolto in parallelo ai corsi di composizione architettonica. Grazie al finanziamento ottenuto dalla Carnegie Corporation, viene assegnato l'incarico del laboratorio all'architetto Henry Wright, per la sua comprovata esperienza in campo urbanistico, dimostrata con i progetti dei villaggi satelliti di Sunnyside nel Queens e di Radburn nel New Jersey. Si aggiungeva inoltre il contributo disciplinare offerto dagli urbanisti europei, tra i quali il tedesco Werner Hegemann e l'inglese Raymond Unwin. Veniva così a svilupparsi un vero e proprio centro di ricerca urbanistica all'interno della School of Architecture della Columbia University¹⁵. Coerentemente con lo spirito riformatore perseguito da Hudnut, questi laboratori enfatizzano l'aspetto pragmatico della progettazione, con interventi reali pensati per la città di New York, integrati da analisi di fattibilità economica.

Arnaud si ritrovava così nella difficile posizione di dover gestire tale transizione e di proseguirla, non scevro da critiche¹⁶, in

15 *Memorandum: Proposed Institute of Urbanism for Columbia University*, in RBMLBL, CF, Hudnut Papers, B. 352, f. 1.

16 Non appena arrivato ad Harvard, Hudnut aveva espresso le sue preoccupazioni a riguardo, indirizzando una lettera al Secretary Fackenthal scrivendo: "People tell me that Arnaud's educational policies differ from mine; but it wouldn't be very becoming in me to complain about that after my treatment of Mr Boring's policies. But I do think it's important that we (excuse the use of the word we) avoid an impression of reaction. Everyone thinks of the Columbia School as one in the front rank of progressive schools; it would be a pity to lose that position. I wish that Arnaud would make at this moment a clear and vigorous statement of his ideas. Not so vigorous as my statement about the New York architects: but vigorous", cfr. lettera di J. Hudnut a F.D. Fackenthal, 11 febbraio 1936, in RBMLBL, CF, Hudnut Papers, B. 352, f. 2.

una congiuntura storica egualmente non semplice. Il suo mandato inizia negli anni di attuazione delle politiche del New Deal, volute dal presidente Franklin Delano Roosevelt, allo scopo di coinvolgere attivamente il governo federale nelle attività economiche e nella regolamentazione del mercato per ovviare alla grave crisi economica causata dalla Grande Depressione. Le attività promosse dal New Deal nel settore edilizio giovano decisamente agli architetti, chiamati ad elaborare progetti di housing sociale, in collaborazione con altre figure professionali, quali urbanisti e sociologi. Nella visione didattica di Arnaud è ben manifesta, infatti, la necessità di formare architetti tecnicamente preparati, con un forte bagaglio culturale, ed in grado di interagire con professionisti che abbiano formazioni disciplinari differenti. Un altro esempio di laboratorio di interdisciplinarietà promosso da Arnaud è infatti lo Scenic Design Program (s.a. 1941), in collaborazione con la Julliard School of Music, diretta da Frederik Kiesler, con l'obiettivo di stimolare gli studenti di architettura nel progettare scene e costumi per performance artistiche musicali.

Funaro e gli altri borsisti italiani si confrontano dunque con questo rinnovato modello formativo, sotto la diretta supervisione di Arnaud. Il decano è senza dubbio il vero sostenitore americano del programma di interscambio, garante della sua attuazione e prosecuzione. È una figura che si presta sicuramente a delle analogie con il suo corrispettivo italiano Gustavo Giovannoni, direttore della Regia Scuola di Architettura di Roma e figura determinante per la definizione dell'indirizzo didattico e formativo.

L'interscambio fra le due scuole di architettura, nonostante sia stato attuato solamente per quattro edizioni, dal 1935 al 1939, ha avuto una sua incidenza positiva sul percorso formativo dei borsisti. Per i giovani architetti italiani il contatto con metodi di insegnamento differenti ha comportato indubbiamente un allargamento del loro personale bagaglio culturale. Si comprenderà infatti come, nel dopoguerra, il contributo apportato da Funaro alla didattica non possa esulare dalle esperienze formative americane, rimanendo ad ogni modo legato anche alla sua formazione presso la Regia Scuola di Architettura di Roma. Nonostante l'inevitabile cesura che la Seconda guerra mondiale rappresenta nei destini di molti architetti italiani, è possibile rileggere questa storia all'insegna della continuità

di esperienze. Nell'ambito di una ben più nota intensificazione dei rapporti tra Italia e Stati Uniti verificatasi soprattutto nel dopoguerra, l'esperienza di Funaro rappresenta un caso emblematico, poiché consente di individuare gli esiti pregressi di un transfer che si era già verificato, e che non era stato affatto vanificato.

La validità di questa esperienza di scambio è stata direttamente proporzionale all'impegno e al diretto coinvolgimento dei docenti e dei borsisti di entrambe le nazionalità. Quanto più prevalsero i presupposti iniziali, volti a costruire un interscambio culturale che favorisse una migliore comprensione ed un apprezzamento reciproco, tanto più le ripercussioni per i borsisti sono state maggiori. Si è trattato di un'esperienza che, pur nella sua episodicità, è riuscita a incidere sicuramente su alcuni destini personali, sebbene l'attitudine e l'impegno con cui i singoli borsisti affrontano lo scambio varino per ognuno nel corso degli anni. Tutti i baccalaureati americani rimpatriano non appena ultimato lo scambio¹⁷, riproponendo per certi aspetti la ritualità consolidata del *Grand Tour* europeo. Al contrario, secondo modalità e tempistiche differenti, gli italiani tentano di prolungare il più possibile la propria permanenza all'estero.

È il caso di Bruno Funaro che, non appena conseguito il Master of Science nel 1936, decide di rimanere a New York, avviando la propria carriera professionale come disegnatore presso lo studio di Robert C. Weinberg. Tra le collaborazioni iniziali più significative va ricordata anche quella occasionale con l'architetto romano Michele Busiri Vici¹⁸, incaricato della realizzazione del Padiglione Italiano per la New York World's Fair del 1939. D'altronde la scelta di radicarsi negli Stati Uniti risulta senz'altro obbligata all'indoma-

17 Le informazioni relative ai viaggi navali dei borsisti americani sono reperibili negli elenchi *List of United States Citizens for the United States Immigration Authorities*. Ultima cons. 30/08/2022. <https://bit.ly/3A2qw2K>.

18 Il Fondo Michele Busiri Vici [Fondo MBV], conservato presso gli Archivi e Fondi Storici dell'Ordine degli Architetti P.P.C. di Roma e Provincia, comprende i documenti relativi all'incarico per il Padiglione Italiano del '39. Sono state conservate le ricevute di pagamento eseguite dall'ufficio di New York del Commissariato Generale per l'Esposizione Internazionale per le prestazioni degli ingegneri e architetti. Tra queste quelle di Funaro, che risulta aver ricevuto la somma totale di 504.70 dollari, per il periodo dal 14 aprile al 14 agosto 1938. Dopo tale data, Funaro non risulta più nei libri paga dei collaboratori, lasciando ipotizzare un allontanamento a seguito dell'attuazione delle leggi razziali, cfr. Fondo MBV – Serie DOC1, B. 6, f.8, s.f. 13.

ni dell'entrata in vigore in Italia delle leggi razziali. I suoi genitori, Roberto e la scultrice Piera Racah, sono infatti entrambi ebrei. Fra i cinque architetti italiani che partecipano allo scambio, è dunque l'unico che riesce a stabilirsi definitivamente, avviando il processo di naturalizzazione¹⁹ e servendo nell'esercito americano durante la Seconda guerra mondiale, dal 1943 al 1946.

Alla fine della guerra, dopo aver ottenuto nel 1946 l'abilitazione alla professione nello stato di New York, riprende a lavorare inizialmente nello studio di William Lescaze, per poi spostarsi nel 1948 presso lo studio Howard T. Fisher and Associates. Nello stesso anno vince la McKim Fellowship²⁰, prestigioso riconoscimento assegnato dalla Columbia University grazie al quale può ristabilire i contatti con il mondo accademico e dedicarsi, in parallelo alla professione, ad una prolifica attività di ricerca, che porta a numerose pubblicazioni. È coautore, insieme a Geoffrey Baker, collega della sezione newyorkese dell'American Institute of Architects, di *Window in modern architecture* (Funaro, Baker 1948a)²¹. Questo primo lavoro esemplifica in modo chiaro una delle peculiarità della produzione scientifica di Funaro: la sua capacità di presentare con precisione argomenti tecnici senza però ricorrere alle schematiche forme della manualistica. A prima vista il suo testo si differenzia molto dalle coeve pubblicazioni italiane, come ad esempio il *Manuale dell'architetto* edito nel 1946 (C.N.R. – U.S.I.S. 1946). Nei lavori successivi predomina la documentazione fotografica, corredata da disegni di dettaglio, il tutto affiancato da testi semplici e discorsivi, con l'inserito anche di annotazioni calligrafiche. Si tratta di prodotti ibridi e particolari, in grado di rispondere tanto a necessità di natura pratica, passando in rassegna i materiali prodotti e presenti sul mercato, quanto di stimolare riflessioni di natura teorica.

19 Funaro, Application for Membership A.I.A., cit.; nel fascicolo di Bruno Funaro alla domanda di ammissione sono state allegate anche le schede informative per il *Baldwin Memorial Archive of American Architects*, da cui sono state estrapolate tutte le informazioni riguardo alle esperienze professionali riportate in questo testo.

20 RBMLBL, Columbia University, Minutes of the Faculty of Architecture (1931-1973), vol. I, p. 61.

21 Vedi anche la recensione apparsa su *Oculus*, rivista del New York Chapter of The American Institute of Architects (Oculus 1948).

A questo primo lavoro sulle finestre seguono ricerche incentrate su tematiche urbanistiche, rese possibili dal conseguimento di ulteriori borse di studio. Tra queste, la revisione del piano *Rezoning della città di New York* (Oculus 1950), prodotto nel 1951 grazie alla Brunner Scholarship e insieme a Geoffrey Baker, sotto la direzione del Committee on Civic Design and Development, cui segue lo studio *City Survey for Shelter Areas* del 1952 (The Brooklyn Daily Eagle 1952), cofinanziato dall'Architects Council of New York City e la New York State Society of Professional Engineers, per la valutazione e catalogazione degli edifici che posseggono le proprietà strutturali necessarie per servire da rifugi nell'eventualità di un attacco nucleare.

Consolidata la collaborazione con Baker, insieme curano la pubblicazione di tre volumi editi dalla Reinhold Publishing per la collana *Progressive Architecture Library* (Funaro, Baker 1948b; 1951; 1958) incentrati sullo studio dei caratteri distributivi e tipologici di edifici *nordamericani*. Funaro si dimostra indubbiamente erede e portatore di quella cultura dell'analisi dei caratteri degli edifici, assimilata negli anni di formazione romana, grazie al professore Enrico Calandra²², le cui lezioni cercavano di educare lo studente alla comprensione del legame imprescindibile fra le istanze funzionali dell'organismo architettonico e quelle soggettive e spirituali dell'architetto. Calandra viene anche ricordato soprattutto per essere riuscito a trasmettere il valore della proficua collaborazione fra insegnante e allievi, entrambi partecipi di un lavoro continuo e appassionato di miglioramento e arricchimento, attraverso nuove osservazioni e continui spunti di ricerca.

Non stupisce poi individuare ulteriori analogie fra Funaro e l'amico Pasquale Carbonara il quale, una volta rientrato dagli Stati Uniti al termine dello scambio alla Columbia University, aveva pubblicato il suo primo libro *L'Architettura in America. La civiltà nordamericana riflessa nei caratteri dei suoi edifici*, frutto della rielaborazione delle ricerche condotte nell'ambito del Master of Science, incentrate sugli aspetti più innovativi dell'edilizia e

22 Per approfondire la figura di Enrico Calandra cfr. Paola Barbera, Matteo Iannello (a cura di), *Enrico Calandra. Scritti di Architettura*, Salvare Palermo, Palermo 2010; Id., *Enrico Calandra. Ritratto di un architetto*, Lettera Ventidue, Siracusa 2020.

dell'urbanistica negli Stati Uniti (Carbonara 1939). Al pari di Funaro anche Carbonara si avvia alla carriera accademica, collaborando alla cattedra di Caratteri Distributivi degli Edifici presso la Facoltà di Architettura di Roma²³, divenendone titolare alla morte di Calandra nel 1946. Carbonara è poi autore di *Architettura Pratica*, una gigantesca opera di carattere didattico e divulgativo per la progettazione di diverse tipologie edilizie, pubblicata in più volumi dalla UTET, dal 1954 al 1986, non dissimile sul piano metodologico dai volumi curati da Funaro. L'impatto con la società nordamericana ha segnato positivamente entrambi, e dalla conoscenza diretta e dallo studio approfondito di tale civiltà ne è scaturita una produzione scritta non trascurabile, trasmessa secondo le modalità proprie delle discipline tecnico-scientifiche, prediligendo una forma espressiva e comunicativa chiara. Nonostante il carattere divulgativo, gli scritti di Funaro non sono affatto scevri da considerazioni teoretiche. L'autore è infatti in grado sia di affrontare gli argomenti con un approccio da tecnico, ma anche al tempo stesso di dare valutazioni estetiche originali. Si può ben credere che l'aver sperimentato in prima persona due realtà accademiche e professionali differenti, come quella italiana e quella nordamericana, abbia favorito un processo di sintesi di quei *caratteri* presenti in entrambi i modelli più utili per maturare poi una visione personale del ruolo dell'architetto. Proprio dall'esperienza americana scaturisce una vivissima curiosità intellettuale per il fenomeno edilizio. L'industrializzazione e la normalizzazione dei processi produttivi legati all'edilizia diventano oggetto di grande interesse, e dalla loro analisi e comprensione è possibile attingere ad una serie di elementi razionali utili per la progettazione. Sarà quindi sempre evidente lo stretto legame che intercorre tra progettazione e riflessione teorica. A cambiare nel tempo è l'oggetto di analisi, ma non il *modus operandi*, partendo prima dall'analisi degli elementi costruttivi, per approdare successivamente allo studio di tipologie edilizie propriamente nordamericane, come gli *shopping centers* o i *motels*.

23 Per approfondire l'attività professionale di Pasquale Carbonara cfr. C. Bozzoni, N. Mannino, *Pasquale Carbonara architetto e l'insegnamento dei "Caratteri degli Edifici"*, in V. Franchetti Pardo (a cura di), *La Facoltà di architettura dell'Università di Roma "La Sapienza", dalle origini al Duemila*, Gangemi, Roma 2001, pp. 291-316.

La prolifica produzione scientifica di Funaro viene senz'altro apprezzata dalla comunità accademica. La sua carriera didattica si avvia formalmente nel 1953, con un primo incarico in qualità di Assistant Professor of Architecture per il Dipartimento delle Evening Classes, insegnando ai corsi serali e ricoprendo già nello stesso anno il ruolo di vice decano. Un'attività didattica condotta trasversalmente tra diverse Facoltà della Columbia University, invogliando la partecipazione degli studenti di architettura verso altri ambiti disciplinari, come ben dimostra il citato corso *Imaginative Building*, sviluppato con Mario Salvadori, per favorire l'interazione con gli studenti della Facoltà di Ingegneria. Alla luce di una proficua collaborazione operativa al fianco del decano Leopold Arnaud è ipotizzabile che una figura come quella di Funaro sarebbe stata, probabilmente, presa in considerazione per un ruolo di successore, se purtroppo, come detto, la sua prematura morte non fosse sopravvenuta.

Pur trattandosi di una microstoria, è interessante valutare e considerare quali altri frammenti o personaggi Funaro abbia intercettato. Soprattutto questo tipo di esperienze consente di mettere alla prova certi inquadramenti storiografici e i loro assunti²⁴. Le motivazioni che spinsero un numero elevato di europei a salpare verso gli Stati Uniti, e in larghissima parte a stabilirvisi in via definitiva, sono molteplici e mutevoli nel tempo. La città di New York si trova da sempre nella posizione ideale per valorizzare e agevolare gli scambi culturali fra i due continenti e gruppi etnici differenti. Già negli anni fra le due guerre la Columbia University costituisce senza dubbio il centro più adatto per questi collegamenti sia intellettuali che sociali, in cui convergono e si incrociano molte storie di quella variegata compagine italiana di cui abbiamo già accennato. Nell'impossibilità di ravvedere una evoluzione lineare nell'interazione fra le due nazioni, le altalenanti oscillazioni di questo rapporto vengono confinate spesso entro i poli di *americanismo* ed *antiamericanismo*. Posizioni culturali ricche di molteplici sfumature, cangianti a seconda del momento storico e declinabili per ogni gruppo sociale. Basti pensare alle modalità con cui ripartono nel dopoguerra le strategie di diplomazia

24 Ad esempio, laddove assunti come nuove polarità, i concetti di "Americanismo" e "Americanizzazione", cfr. Jean-Louis Cohen, *Scenes of the World to Come: European Architecture and the American Challenge 1893-1960*, Parigi: Flammarion, 1995.

culturale, quando gli Stati Uniti diventano una potenza geo-economica dominante senza eguali. Nel ridefinire, dunque, le traiettorie del transfer culturale fra le due nazioni non va sottovalutato come diverrà sempre più predominante l'aspetto dell'intermediazione svolta da reali conoscitori del contesto americano. Alla fine della Seconda guerra mondiale tramontava un'epoca in cui gli Stati Uniti avevano a lungo guardato e cercato, sicuramente in maniera esplicita, l'Europa, accettandone e mitigandone gli influssi, per riadattarli alle proprie esigenze. E se ne apriva così una nuova in cui risultava più chiara e manifesta la volontà nordamericana di emancipazione e il desiderio di imporre una propria egemonia culturale.

Esperienze come quella di Funaro permettono di fuoriuscire da schematizzazioni talvolta assai rigide, per osservare nuovi punti di contatto e non costringere un discorso complesso verso visioni unificatrici e univoche. Percorsi alternativi, non incasellabili tra gli stereotipi dell'intellettuale infatuato o peggio ostile alla civiltà nordamericana. Figure animate da uno spirito obiettivo, colto e avveduto, al quale non sono sfuggiti gli aspetti e le tendenze maturate da un popolo così vivo e ricco di possibilità. Uno stimolo a proseguire gli studi che indagano quella presenza culturale, riconducibile alla classe media dei professionisti e degli intellettuali, radicata negli Stati Uniti già negli anni tra le due guerre, solitamente tralasciata dalla storiografia in quanto non corrispondente allo stereotipo folkloristico dell'immigrante italiano. Figure certamente da non trascurare nella ricerca dei vettori dello scambio transatlantico fra Italia e Stati Uniti.

Bibliografia

- Betocchi, S. (a cura di)
 1994 *Giuseppe Prezzolini: The American Years 1929-1962*, Gabinetto G.P. Viesseux, Firenze.
- Carbonara, P.
 1939 *L'architettura in America. La civiltà nord-americana riflessa nei caratteri dei suoi edifici*, Laterza, Bari.
- C.N.R. - U.S.I.S.
 1946 *Manuale dell'architetto*, Ufficio Informazioni Stati Uniti, Roma.
- Frezza Bicocchi, D.
 1970 *Propaganda fascista e comunità italiane in USA: La Casa Italiana della Columbia University*, in "Studi Storici", n. 4, pp. 661-697.

- 1971 Giuseppe Prezzolini, *A proposito di Casa Italiana alla Columbia University e di fascismo*, in "Studi Storici", n. 2, aprile-giugno.
- Funaro, B., Baker, G.
- 1948a *Windows in Modern Architecture*, Architectural Book Pub. Co, New York.
- 1948b *Motels*, Reinhold Publishing, New York.
- 1951 *Shopping Centers, Design and Operation*, Reinhold Publishing, New York.
- 1958 *Parking*, Reinhold Publishing, New York.
- Marino, F.
- 2019 *Roma-New York, andata e ritorno. Il programma di scambio fra la Facoltà di Architettura dell'Università di Roma La Sapienza e la School of Architecture della Columbia University di New York negli anni trenta*, tesi di dottorato, Politecnico di Torino, Torino.
- McCaughey, R.A.
- 2003 *Stand Columbia. A history of Columbia University in the City of New York, 1754-2004*, Columbia University Press, New York.
- "New York Herald Tribune"
- 1957 *Bruno Funaro Dies; Official at Columbia*, 14 agosto.
- Oberlander, J.
- 1981 *History IV:1933-1935*, in O. Richard (a cura di), *The making of an architect 1881-1981. Columbia University in the City of New York*, Rizzoli, New York.
- "Oculus"
- 1948 *A new view of windows*, vol. X, n.3, dicembre, p. 2.
- 1950 *Let the people read*, vol. XII, n. 2, novembre, p. 3.
- Prezzolini, G.
- 1953 *L'italiano Inutile*, Longanesi, Milano.
- 1976 *The case of the Casa Italiana*, *American Institute of Italian Studies*, New York.
- Ragusa, O.
- 2001 *Gli anni americani di Giuseppe Prezzolini. Il Dipartimento d'Italiano e la Casa Italiana della Columbia University*, Le Monnier, Firenze.
- Richard, O. (a cura di)
- 1981 *The making of an architect 1881-1981. Columbia University in the City of New York*, Rizzoli, New York.
- s.a
- 1941 *Ten Years of American Opera Design at The Juilliard School of Music*, The New York Public Library, New York.
- Salvadori, M.
- 1958 *Il Padiglione Bruno Funaro a Camp Columbia, New York*, in "Architettura Cronache e Storia", n. 30, pp. 853-856.
- "The Brooklyn Daily Eagle"
- 1952 *Start City Survey for Shelter Areas; Real Estate News*, 31 marzo, p. 22.



Fig. 010. Un'immagine della mostra *Ten Italian Architects*, curate da Esther McCoy.

MARIA VITTORIA CAPITANUCCI¹

ESTHER McCOY E IL MODERNO ITALIANO

L'occasione di rileggere le relazioni e i termini di confronto tra i protagonisti di quell'"esportazione" della cultura architettonica italiana, tra Dopoguerra e anni Settanta, intercettando, tra questi, la figura della statunitense Esther McCoy è senz'altro un ulteriore elemento di riflessione sul rapporto, assolutamente biunivoco, che riguarda il transito di saperi, suggestioni, confronti e riferimenti che caratterizzano il clima del Moderno in Europa e nel mondo. Un flusso che, muovendosi nella doppia direzione di andata e ritorno, ha determinato numerose ramificazioni geografico-culturali, fino ad aprire, agli esordi degli anni Settanta, persino le porte alla post-modernità. In tal senso il clima culturale e architettonico dell'Italia post-bellica non poteva sfuggire all'interesse della giornalista e critica dell'architettura, nata in Arkansas nel 1904, formata alla Michigan University per poi passare da disegnatrice per Rudolf Schindler alla scrittura politica, drammaturgica e d'architettura². Donna del proprio tempo, con uno sguardo sempre avanti

1 Dastu – Dipartimento di Architettura e Studi Urbani. Politecnico di Milano.

2 E.M. riscoperta in tempi recenti, nell'arco di due anni, tra il 2011 e il 2012 è stata oggetto di studi e iniziative che ne hanno ridefinito ruolo e importanza, nei diversi ambiti dei suoi interventi e interessi. In particolare, la mostra *Sympathetic Seeing: Esther McCoy and the Heart of American Modernist Architecture and Design* (MAK Center, 2012), ricostruisce il suo contributo anche di giornalista attivista pronta a denunciare lo sgombero degli *slums* e la crisi degli alloggi a basso costo nell'era della Depressione a Los Angeles, così come di sostenitrice di campagne per la salvaguardia di opere precoci del Moderno, come nel caso della Dodge House di Irving Gill del 1916. Impegnata, al tempo stesso, come disegnatrice di architettura alla corte del grande R. M. Schindler, al quale poi dedicherà uno dei suoi approfondimenti critici quale protagonista del Moderno californiano. In tal senso, i suoi tratti di perspicace scrittrice di narrativa, di collaboratrice indefessa in pubblicazioni di costume e di viaggi, di firma prestigiosa in riviste di design, nonché di devota sostenitrice dell'architettura moderna con volumi non solo compilativi e divulgativi ma anche

e una attenzione al passato più recente e alla tradizione popolare, trasse quest'approccio radicale e disinvolto dalla frequentazione di quell'*intelligentia* ed *enclave* che, a partire dagli anni Venti si era stabilita nella costa sud-ovest statunitense. Fotografi, scrittori e sceneggiatori, artisti e architetti giunti da ogni stato d'America ma anche dall'Europa come nel caso degli austriaci Rudolf Michael Schindler, Richard Neutra, Julius Schulman o dell'italiana, cittadina del mondo, Tina Modotti con i quali questa incontenibile intellettuale esordì nelle proprie passioni e curiosità.

McCoy così nell'arco di sessant'anni ha contribuito a tracciare il "territorio progressista" dell'idealismo americano, in particolare quello della South California, passando dall'esperienza della narrativa degli anni '40, pubblicata prevalentemente sul *New Yorker* a una serie di saggi seminali sulle espressioni architettoniche innovative a partire da quella parte specifica degli States per poi guardare al resto del mondo. In tal senso, questa protagonista della critica e della divulgazione dell'architettura, dalla forte vocazione democratica, rivolse la propria attenzione alla vicenda europea e italiana, in particolare, se non altro che per quell'attitudine culturale, e progettuale, rivolta a un necessario superamento del passato più recente e, con esso, dei *dictat* del Movimento Moderno. Un clima e posizioni incentrate sul dicotomico e indissolubile rapporto con la storia, con la preesistenza, in campo sia teorico sia progettuale, ma anche intrisa di sperimentazioni e ricerca così come di fascinazione per la concezione strutturale.

Non è un caso³, dunque, che tra i primi italiani verso cui McCoy nutrirà interesse vi sia Pierluigi Nervi al quale dedica un articolo sulle pagine di *Arts & Architecture*, settembre 1956⁴, dal titolo *Pier Luigi Nervi – Concrete Sections from Two New Stadiums*⁵ (Nervi

analitici e critici, sono ancor meglio testimoniati dal volume *Piecing Together Los Angeles: An Esther McCoy Reader*, la prima antologia degli scritti della progressista McCoy, curato nel 2011 da Susan Morgan, poi co-curatrice con il direttore del MAK Center, Kimberli Meyer, della mostra del 2012.

3 L'interesse per l'espressività strutturale aveva visto Esther McCoy confrontarsi con la figura del grande progettista messicano Felix Candela nel volume a lui dedicato e uscito nel 1957: E. McCoy, Felix Candela: *Shell Forms*, University of Southern California, Los Angeles, 1957.

4 Solo 4 anni dopo l'arrivo di Pierluigi Nervi in America, dove resterà fino al 1960.

5 Sulla stessa testata, con cui collabora assiduamente, tornerà sull'Italia con *Italian Designs* (McCoy 1963) e prima ancora con *Tribute to Sardinia* (McCoy

1956). Qui l'autrice non si limita a citare i progetti più noti dell'ingegnere, come il recente Palazzetto dello Sport di Roma ma introduce la nuova Piscina Coni a Roma, non ancora realizzata e concepita in collaborazione con l'ing. Vitellozzi⁶, nonché progetti ancora in divenire come una palestra e piscina a Firenze e un centro sportivo a Taormina. Nervi al tempo è già in America, riconosciuto e stimato professionalmente, ma certamente gli articoli e volumi della McCoy e della Huxtable a lui dedicati (Huxtable 1960) concorreranno indiscutibilmente a enfatizzarne ulteriormente la notorietà.

Da qui l'interesse per l'Italia da parte della nota scrittrice e divulgatrice di architettura a cui si deve un'ampia produzione saggistica, con articoli apparsi sulle riviste specializzate (e di costume) più importanti del panorama internazionale, *Arts & Architecture*, *Architectural Form*, *Architectural Record*, *Progressive Architecture*, *L'Architettura. Cronaca e Storia*, *Domus*⁷, *Zodiac*, *Lotus*, *The Los Angeles Times*, *The Los Angeles Herald-Examiner*, etc... – con affondi critico-divulgativi fino agli anni Ottanta⁸. I suoi interventi su alcune riviste italiane, nello specifico, le permettono di “importare” le esperienze nordamericane e californiane, come nel caso di *Zodiac* (McCoy 1961a; 1961b) o *Lotus* (McCoy 1968a; 1968b; 1974). Quanto al coinvolgimento in quest'ultima rivista, di certo giocherà un ruolo importante per la futura mostra al LACMA anche l'essere stata tra gli autori dell'*Annuario dell'Architettura 1964-65*, curato da una grande voce della critica d'architettura come Giulia Veronesi⁹ e dal fondatore della rivista, Bruno Alfieri. Costoro saranno tra i mentori di riferimento per l'approfondimento sullo stato dell'architettura in Italia che la critica americana avrebbe condotto da lì a poco. A partire dagli anni '60 Esther McCoy

1962a). Quest'ultimo argomento già trattato sul *Los Angeles Times* (McCoy 1958), per poi tornare sulle pagine della stessa testata con vari articoli dedicati a *Italian Crafts*, 1958/59.

- 6 La collaborazione con l'ing. Annibale Vitellozzi vi era stata anche per il Palazzetto dello Sport (1956-57).
- 7 E.M. collabora con *Domus* n. 500, luglio 1971 con l'articolo *This is the man who had the idea of using coal for walls*, poi nel n. 552, novembre 1975 con *Post-Mies: architetture di Anthony J. Lumsden*.
- 8 La collaborazione con la rivista *Ville e Giardini* durerà dal 1977 al 1983.
- 9 Il suo *Difficoltà politiche dell'architettura moderna in Italia 1920-40, 1953* è inserito nella bibliografia del catalogo *Ten Italian Architects*, Los Angeles Museum of Art, Los Angeles 1967.

sarà anche impegnata nella scrittura di una serie di volumi legati soprattutto alla sua esperienza californiana dove incontra gli “europei fuoriusciti” e tiene anche frequenti *lectures* presso la University of Southern California e la University of California. In questo periodo prendono avvio progetti editoriali di notevole rilievo come l’acclamato *Five California Architects* (McCoy 1960a)¹⁰ del 1960, una lettura inedita delle opere di alcuni dei più significativi progettisti della west-coast nei primi vent’anni del secolo scorso, lavoro coevo al volume dedicato a *Richard Neutra* (McCoy 1960b). Un contributo, quest’ultimo, allineato, per impostazione e riferimenti, alla precedente e omonima monografia firmata da Bruno Zevi nel 1954 per i tipi di Balcone. In particolare, al riguardo del comune interesse tra la scrittrice americana e il critico romano nei confronti del maestro austro-statunitense¹¹, resta testimonianza nella corrispondenza conservata presso l’archivio Zevi. McCoy interpellò Zevi su questo tema ed egli la mise in contatto con la vedova di Neutra, Dione¹². Fa seguito a quelle pubblicazioni, tre anni dopo, il fondativo volume *Modern California Houses: Case Study Houses 1945-1962* (1963) edito da Hennessey & Ingalls dedicato al progetto sperimentale di architettura residenziale americana sponsorizzato dalla rivista *Arts & Architecture* e commissionato ai maggiori architetti dell’epoca, da Richard Neutra a Raphael Soriano, da Craig Ellwood a Charles e Ray Eames, da Pierre Koenig a Eero Saarinen¹³. Programma di residenze passate alla storia, e divenute simbolo di un fulgido momento californiano tra allure e sperimen-

10 Edito da Reinhold, New York, 1960 e dedicato al ruolo di primo piano svolto da Bernard Maybeck, Irving Gill, Charles and Henry Greene, and R.M. Schindler, cinque tra i maggiori protagonisti dell’architettura californiana del XX secolo.

11 Risale inoltre al 1956 il volume: R. Neutra, *Progettare per sopravvivere*, edizioni Comunità, pubblicazione che produsse ancora maggior interesse nei confronti dell’architetto di origini austriache naturalizzato americano.

12 Archivio Zevi, Folder 10, Neutra, Busta 32 e si veda anche in Esther McCoy papers, circa 1876-1990, bulk 1938-1989, Series 6: Architect Files, 1912-1990, Neutra, Richard and Dion, Box 27, Folder 10, Correspondence, 1953-1974. In particolare, Folder 10/35 busta 74: Manoscritto di Dione Neutra intitolato *Shaping of an architect*.

13 Si trattava di case modello economiche ed efficienti in risposta alla necessità di nuova edilizia residenziale per il ritorno di milioni di soldati a conclusione della Seconda guerra mondiale. Il programma si svolse dal 1945 al 1966 soprattutto nell’area di Los Angeles. Le prime sei case furono costruite nel 1948 e non tutti i 36 progetti furono realizzati.

tazione democratica, anche grazie alla restituzione fotografica di grande suggestione operata da Julius Shulman¹⁴.

Parallelamente McCoy si dedica a una serie di curatele espositive corredate da altrettante pubblicazioni che conducono, nel 1964, al progetto di mostra *Ten Italian Architects*, inizialmente pensato come itinerante, poi ospitato esclusivamente presso il LACMA (Los Angeles County Museum of Art) nel 1967 e accompagnato dal piccolo, ma prezioso, catalogo a cura della stessa autrice. La progettazione grafica del volume era stata affidata a John e Marilyn Neuhart, autori anche dell'allestimento della mostra impostata tra gigantografie sospese e a muro e una costellazione di "isole" espositive con plastici e disegni. L'occasione, seppur di portata contenuta, può certamente considerarsi un traghettaggio sofisticato della migliore produzione e ricerca architettonica italiana di quell'ultimo decennio in USA, risultato di un percorso di approfondimento e di analisi indipendente condotto dalla McCoy con approfondimenti bibliografici¹⁵, certamente, ma anche con il contributo sostanziale di relazioni e scambi diretti con i maggiori critici e direttori di rivista italiani¹⁶, superando le posizioni antitetiche di personaggi come Gio Ponti¹⁷ con il quale, al tempo, era già in

14 Si veda: J.Shulman: *Architecture and Its Photography*, P. Gossel (a cura di), Taschen, 1999.

15 Pubblicazioni sul Moderno in Italia al tempo sono già tradotte (i libri di Aloi, di De Carli, di Kidder Smith, Bottoni, Pica risalgono alla prima metà degli anni '50) mentre le maggiori riviste nazionali, da *Domus* a *Casabella*, sono sin da subito in doppia lingua italiano e inglese, così come quelle nate a partire dagli anni Sessanta come *Architettura. Cronache e Storia* che rappresenterà un ulteriore importante veicolo per l'esportazione dell'architettura italiana e del pensiero sulla progettazione e l'urbanistica.

16 Esther McCoy papers, 1920-1989, bulk 1920-1989. Archives of American Art, Smithsonian Institution. ADC Study collection, Architecture and Design Collection. Art, Design & Architecture Museum; University of California, Santa Barbara.

17 Il rapporto di amicizia con Gio Ponti risale agli anni della prima Triennale post-bellica, l'VIII T e proseguirà con una corrispondenza costante fino alla morte del maestro italiano. E.M. scriverà su di lui sulle pagine di *L. A. Architect*, Gio Ponti:1891-1979, novembre, 1979, e sul suo progetto per il Museo di Denver come si evince da una lettera del 17 novembre 1971 di ringraziamento da parte di Ponti alla McCoy. Per la lunga corrispondenza tra i due ma anche tra McCoy con Letizia e Lisa Ponti si veda Esther McCoy papers, circa 1876-1990, bulk 1938-1989 Series 6: Architect Files, 1912-1990, Ponti, Gio, Correspondence, 1966-1989, Box 27, Folder 26. Nessuna opera di Ponti sarà selezionata per la mostra al Lacma ma è significativo che tra i "giovani" rientrasse

amicizia (e di tutta la redazione di *Domus*, comprese le figlie dell'architetto Lisa e Letizia), e Bruno Zevi, l'intellettuale ebreo fondatore dell'Apao, mai veramente intimo, con il quale però condivideva molte delle visioni sui maestri dell'architettura europeo/californiana. Tra loro, e con loro, naturalmente, anche Ernesto Nathan Rogers, già noto alla critica americana per il suo coinvolgimento nel Comitato Scientifico dei CIAM, per il suo ruolo di direttore di *Casabella*, forse la più internazionale delle riviste italiane di architettura, nonché membro dei BBPR¹⁸ lo studio dalla forte vocazione internazionale, presente anche nella mostra di Los Angeles, la cui relazione con gli Usa era già fortemente biunivoca a partire dall'incarico da parte del MoMA per il padiglione statunitense alla IX Triennale di Milano del 1951 a cui seguì, nell'edizione successiva, la X Triennale del 1954, un altro lavoro che coinvolse artisti del panorama internazionale come Saul Steinberg e Alexander Calder, entrambi naturalizzati americani, il Labirinto dei ragazzi, quasi un intervento di land-art, poetico e ludico, nel parco Sempione. Coevo a quell'intervento, non a caso, fu l'iconico showroom Olivetti sulla Fifth Avenue a New York, in collaborazione con l'artista italiano Costantino Nivola. Un progetto che vide il gruppo milanese attestarsi tra i maggiori protagonisti di una nuova stagione allestitiva da cui prenderà avvio anche il sofisticato sistema espositivo del Museo del Castello Sforzesco di Milano. Dunque una serie di rapporti di alto livello condotti in forma epistolare, certamente, da come si evince dalla consistente corrispondenza custodita presso l'archivio dell'autrice, ma spesso attuati anche con incontri diretti, in occasione delle trasferte italiane della stessa McCoy e viceversa. Accadeva in quegli anni che personaggi come Ponti, Nervi o gli stessi BBPR tenessero lectures negli Stati Uniti o visitassero il Paese per questioni professionali. A queste relazioni si aggiungeva un notevole supporto critico-informativo, derivato dalla presenza di "fuoriusciti" di grande valore come l'ingegnere Edgardo Contini o il più anziano architetto Pietro Belluschi, professionisti di fama che pur avendo scelto di re-

anche Alberto Rosselli, socio dal 1952 al '76, studio Ponti-Fornaroli-Rosselli, nonché genero del maestro, architetto sperimentatore indipendente, attento ai temi della prefabbricazione in cemento e agli stampi di materiali plastici per il design, fondatore/direttore della memorabile rivista *Stile Industria*.

18 La Torre Velasca, dunque, non solo viene inserita nella mostra ma ne diviene l'Icona grazie anche alla bella foto, a tutta grandezza, di Carla de Benedetti, anche in copertina del catalogo.

stare negli Stati Uniti mai avevano perso contatti relazionali, anche culturali, con il loro paese d'origine. Inoltre, McCoy in non rare occasioni rappresentò un punto di riferimento per una serie di giovani professionisti, tra i primi Mario Brunati¹⁹, citato anche nei ringraziamenti in apertura al catalogo della mostra al LACMA per il suo contributo circa le giovani generazioni, cui seguirono Vittorio Gregotti, allievo di E.N. Rogers e suo assistente con il quale ella entrò in relazione amicale, così come un giovanissimo Renzo Piano in cerca di stage, qualche anno più tardi. Giovani progettisti che per brevi periodi transitarono tra una costa e l'altra degli States nei loro viaggi di formazione tra le più importanti università e i maggiori studi di architettura²⁰. Costoro divennero tutti importanti "intermediari" e consulenti per contribuire a completare il puzzle intessuto dalla McCoy per comprendere al meglio lo stato dell'architettura in Italia.

A questi progettisti e teorici basati negli Stati Uniti o di passaggio, si affiancavano, poi, personaggi, intellettuali, urbanisti, critici, come Silvano Tintori, George Everard Kidder Smith, Piero Bottoni e Agnoldomenico Pica²¹ e altri divulgatori di architettura, i quali, dall'Italia, con le loro pubblicazioni contribuirono sostanzialmente alla comprensione del concetto di "continuità" insito nell'architettura e nella teoria del Belpaese. Infine, il rapporto non completamente lineare, ma prolifico con Carla de Benedetti, la fotografa consigliata alla McCoy da Nathan Schapira, altro importante "informatore" sullo stato dell'arte in Italia, per accompagnare la sua lettura della recente produzione moderna nelle maggiori città italiane, completò una visione già in parte "costruita" dalla nota autrice ben prima del suo arrivo a Milano, Roma e il Veneto. Quanto al piccolo e prezioso libro/catalogo che accompagna la mostra, e viceversa, la struttura della narrazione è organizzata

-
- 19 Progettista e viaggiatore che per un breve periodo, all'esordio delle loro carriere, fu socio di studio di Alessandro Mendini: lettera di Brunati a E.M., Series 4: Architectural Writings, 1908-1990, 4.2: Exhibition Catalogs, circa 1942-1990, Ten Italian Architects (1967), Correspondence, 1963-1968, Box 19, Folder 38: Correspondence, 1963-1968
- 20 La visita o qualche mese di praticantato presso lo studio di F.L. Wright o di Skidmore, Owings & Merrill rappresentavano un must per un consistente numero di giovani progettisti italiani.
- 21 Questi ultimi presenti anche nella bibliografia del catalogo. Si vedano: P. Bottoni, *Edifici Moderni in Milano*, in "Domus", 1954; A. Pica, *Architettura italiana ultima*, Ediz. Del Milione, Milano, 1959; A. Pica, *Architettura moderna in Milano Guida*, Ariminum, Milano, 1964.

con un breve saggio introduttivo, in cui si dichiara la condivisione dell'assunto di una "continuità" nell'architettura italiana (negandone così la crisi), e le immagini in successione dei disegni di Sant'Elia, della casa del fascio di Terragni e dell'espressiva trama strutturale dell'Hangar di Orbetello di Nervi. Si aprono poi le pagine di schede critiche²² dedicate ai lavori di alcuni degli architetti più interessanti e affermati²³ della penisola, da Ignazio Gardella – inaspettata la presenza in apertura, con il suo Centro Ricreativo Olivetti ad Ivrea seguito dalla visione della stazione degli aeroplani di Sant'Elia – a Franco Albini e Franca Helg, dai BPR²⁴ a Giovanni Michelucci²⁵ fino a Carlo Scarpa. Personaggi questi da tempo contemplati quali voci significative di un parterre composto da un professionismo colto impegnato tra progettazione, insegnamento e ricerca, distinti, in questa ricostruzione critica, da una serie di battitori liberi di ultima generazione, anch'essi di indiscusso valore, come Giancarlo de Carlo, Gino Valle, Alberto Rosselli, Angelo Mangiarotti²⁶ e Vittoriano Viganò. E scegliendo poi di chiudere con un paio di affondi tra tematiche sperimentali e giovani promesse. In ogni caso per ciascuno di questi protagonisti nel catalogo (ma anche nella installazione della mostra) era prevista una selezione di opere e immagini mai scontate, raramente riferite ai progetti più noti e pubblicati dei vari autori quanto, piuttosto, ad alcune opere più di ricerca e talvolta persino assurte al centro di dibattiti o in grado di innescare polemiche. Non manca, in tal senso, la casa di Gardella alla Giudecca o il quasi inedito Ospedale pediatrico ad Alessandria; la

22 A ogni architetto viene dedicata una scheda/paragrafo composta da un breve saggio critico, un cenno biografico, l'elenco di circa 6 progetti e una contenuta bibliografia.

23 L'elenco dei lavori presentati in mostra e nel catalogo verrà adeguatamente indicato e descritto secondo le caratteristiche sottolineate da E. M., in sede di esposizione.

24 BPR: come li indica la stessa E. M. eliminando, stranamente, la seconda del compianto Gianluigi Banfi, certamente non in sintonia con lo studio milanese che scelse da subito di mantenerla a memoria del compagno caduto nel campo di deportazione di Mauthausen/Gusen.

25 La sua presenza tra i dieci si deve certamente a un suggerimento di Zevi che attribuisce al lavoro di Michelucci un valore di lezione morale e in *Spazi dell'architettura moderna*, lo definirà "il migliore artista italiano della sua generazione" (Zevi 1973).

26 A quel tempo Mangiarotti si era già separato professionalmente dal collega Bruno Morassutti con il quale però aveva collaborato in una serie di lavori elencati a chiusura della scheda critica, ma che qui viene ignorato.

scenografica immagine dell'ellittico scalone della Rinascente di Albini-Helg; il rugoso fronte a fisarmonica dell'edificio Olivetti di Barcellona dei BBPR; il negozio Gavina a Bolgna di Carlo Scarpa; il brutalismo strutturale dell'istituto Marchiondi di Viganò e dei dormitori studenteschi a Urbino di De Carlo nonché la forza espressiva dello stabilimento a Mestre di Mangiarotti. A sigillare il racconto sulla modernità italiana, poi, con un affondo dall'evidente connotazione e ispirazione "zeviana"²⁷, uno sguardo al futuro con due proposte urbane visionarie, e al passo con i tempi: la Megalopolis (1965-66) un modello a scala territoriale del fiorentino Leonardo Ricci²⁸, molto vicino alla cultura statunitense grazie ad una lunga esperienza di insegnamento in USA²⁹ e la Continuous City di Mario Galvagni³⁰. A chiudere il volume, infine, l'omaggio all'imprenditore, mecenate e politico Adriano Olivetti committente illuminato di alcuni dei progettisti presenti in mostra e della Colonia di Brusson ad opera di Leonardo Fiori (con Claudio Conte), una delle più giovani voci presenti in mostra a cui l'onere di chiudere il catalogo assieme all'immagine del modello della Megapolis di Ricci. La mostra ebbe non poca visibilità, grazie anche

-
- 27 I due si incontreranno in occasione del periodo di ricerca di E. M. al fine della mostra/publicazione (non precedentemente, durante la permanenza di Zevi negli USA) e in queste scelte finali, nei personaggi citati, traspare un confronto o suggestioni derivate dalle posizioni del noto critico romano e dalla sua rivista *L'architettura* con cui da quel momento E. M. avrà modo di collaborare.
- 28 Zevi scrive: "L'architettura di Ricci è caratterizzata da due ingredienti: una cultura astratto-figurativa che si esplica anche sul terreno pittorico, e un'irruenza intellettuale e psicologica che lo spinge continuamente a posizioni di rottura e di avanguardia" (Zevi 1998) e torna su di lui ancora su *Zodiac* (Zevi 1996).
- 29 Dal 1960 al 1983 insegna negli Stati Uniti come Visiting Professor e Graduate Research Professor in una serie di prestigiose università come il MIT, la Pennsylvania State University e la Florida University. Nel 1970, nell'ambito del programma "model cities" ipotizzato dal presidente J. F. Kennedy, progetterà uno dei primi esempi di macrostruttura per un neighborhood di centomila abitanti a Miami.
- 30 Bruno Zevi scrive su Galvagni, sul numero 449 de *L'architettura cronache e storia* (marzo '93), *Quasi come Carlo Mollino*, "... perché la rivista solo adesso ha deciso di pubblicare un'ampia rassegna delle sue opere e non negli anni 50 e 60?", e aggiunge "...Non presentiamo Galvagni come una rivelazione, ma come un interrogativo utile e fecondo per tutti gli architetti, a cominciare dai nostri lettori. Quasi come Carlo Mollino, in altra chiave". In verità Zevi si era già interessato a Galvagni quando *L'architecture d'aujourd'hui* ne aveva pubblicato la casa Silva nel luglio 1953: Casa Aristide Silva, Caldonazzo, Valsugana (Trento).

all'apparato fotografico di alto livello e alla serie di incontri previsti quale *public program* di accompagnamento all'iniziativa, anticipati dalla conferenza introduttiva tenuta dalla stessa McCoy presso il noto museo di Los Angeles. Più tardi, negli anni Settanta, il medesimo argomento, la modernità italiana in architettura, fu ripreso dalla critica statunitense in occasione della conferenza archiviata come Regents Lecture³¹ dal titolo *Italian Modern* in cui esordì descrivendo i due mesi trascorsi in Italia nel 1956³² come l'opportunità di una nuova lettura e una rivelazione. Del resto in Europa, McCoy era già stata in più occasioni, a partire dalla metà degli anni Venti³³, ma la scoperta di alcune specificità dell'architettura e delle città italiane, potevano essere identificate in alcuni caratteri sostanziali, concettuali più che compositivi, riassumibili in una "disobbedienza" (messa a confronto, nel corso del suo intervento con l'obbedienza degli svizzeri) affiancata ad altri tre punti, la relazione e il rapporto con la storia, il superamento del tema della verticalità e l'essere l'architettura sempre parte di un paesaggio. Elementi che a suo avviso la distinguevano completamente dalle grandi città statunitensi e dal loro tessuto urbano. Una lucida analisi e una grande passione per un territorio "disobbediente" che in quegli anni lasciava presagire una nuova e ulteriore visionaria "modernità".

Bibliografia

Huxtable, A.L.

1960 *Pier Luigi Nervi*, Il Saggiatore, Milano.

Katz, A.

2020 *Esther McCoy (1904–1989)*, in "The Architectural Review", 12 agosto. Ultima cons. 20/10/2022. <https://bit.ly/3VF5nWq>.

31 Esther McCoy papers, circa 1876-1990, bulk 1938-1989. Archives of American Art, Smithsonian Institution. Series 4: Architectural Writings, 1908-1990 (Boxes 14-24, 42, 49, 50; 10.2 linear feet) 4.4: Lectures, circa 1960-1988. Box 23 Folder22.

32 Diary of European Tour, May 17th 1956 June 7th 1956; AAA_mccoesth_1863577.tif in Esther McCoy papers, circa 1876-1990, bulk 1938-1989. Archives of American Art, Smithsonian Institution.

33 Lettere e documenti circa la permanenza di E. M. a Parigi, Mosca, Berlino e Darmstadt. Box 1, Folder 12 Documentation and Letters, McCoy's Trip to Europe, circa 1926-1928 in Esther McCoy papers, circa 1876-1990, bulk 1938-1989. Archives of American Art, Smithsonian Institution.

McCoy, E.

- 1956 *Pier Luigi Nervi – Concrete Sections from Two New Stadiums*, in “Arts & Architecture”, vol. 73, n. 9, pp. 24-25.
- 1958 *In Sardinia Design is Ruled by Spontaneity 1957-1958*, in “Los Angeles Times”, 14 ottobre.
- 1960a *Five California Architects*, Reinhold, New York.
- 1960b *Richard Neutra*, G. Braziller, New York.
- 1961a *Neutra in California*, in “Zodiac”, n. 8.
- 1961b *Young Architects in the United States*, in “Zodiac”, n. 8.
- 1962a *Tribute to Sardinia*, in “Arts & Architecture”, vol. 79, n. 11, pp. 26-27.
- 1962b *Modern California Houses: Case Study Houses*, Reinhold, New York.
- 1963 *Italian Designs*, in “Arts & Architecture”, vol. 80, n. 5, pp. 24-25.
- 1967 *Ten Italian architects*, Los Angeles County Museum of Art, Los Angeles.
- 1968a *Buildings in the United States, 1966-1967*, in “Lotus”, n. 4.
- 1968b *R. M. Schindler*, in „Lotus“, n. 5.
- 1968c *Craig Ellwood*, Walker Company, New York.
- 1974 *17 Miles Between Mesa and Apache Junction*, in “Lotus”, n. 8.
- 1979 *Vienna to Los Angeles: Two Journeys*, “Arts & Architecture Press”, Santa Monica, California.
- 1984 *The Second Generation*, Peregrine Smith Books, Salt Lake City.
- 2012 *Piecing Together Los Angeles: An Esther McCoy Reader*, Morgan, S. (a cura di), East of Borneo, Valencia, CA.
- Morgan, S. (a cura di)
- 2010 *Piecing Together Los Angeles: An Esther McCoy Reader*, East Borneo Books, Valencia.
- Zevi, B.
- 1954 *Bilancio italiano 1944-1954. Alla ricerca di un realismo per l'occidente*, in “Cronache di architettura”, vol. I.
- 1966 *Leonardo Ricci allo specchio. Anonimo del XX secolo*, in “L'Architettura. Cronache e storia”, n. 131.
- 1971 *Monte degli Ulivi a Rieti. Il Kibbutz nei feudi della mafia*, in “Cronache di architettura”, vol. V.
- 1973 *Spazi dell'architettura moderna*, Einaudi, Torino.
- 1994 *Leonardo Ricci (1918-1994), il migliore architetto italiano*, in “L'Architettura. Cronache e storia”, n. 470.
- 1996 *Leonardo Ricci*, in “Zodiac”, settembre, n. 16, pp. 33, 156-159.
- 1998 *Linguaggi dell'architettura contemporanea*, Etas Libri, Milano.



Fig. 11. Le sculture di Harry Bertoia nel Lambert St. Louis Municipal Airport Terminal Building, in *Time* del 27 gennaio 1958.

OLIMPIA NIGLIO¹

EDGARDO CONTINI, ARIETO BERTOIA
E ROMALDO GIURGOLA

Creatività e Ingegneria Italiana negli Stati Uniti
dopo la Seconda Guerra Mondiale

Introduzione

A partire dal nuovo millennio molti progetti di ricerca, principalmente realizzati presso accademie straniere, hanno contribuito alla diffusione di interessanti risultati dedicati alla cultura dell'ingegneria e dell'architettura italiana all'estero. La consueta dicitura "architettura italiana o ingegneria italiana", che fino al secolo scorso era associata al solo territorio nazionale della penisola mediterranea, ha invece assunto un valore transnazionale con importanti riscontri in diversi paesi del mondo.

In particolare, centri di studio australiani e statunitensi hanno elaborato importanti progetti sia nell'ambito della ricerca che attraverso esposizioni o riviste scientifiche dedicate².

Tutto questo trova riferimento nel grande flusso migratorio che la penisola italiana ha registrato a partire dalla metà del XIX secolo quando a lasciare la terra natale erano principalmente persone con alte competenze professionali che cercavano una migliore collocazione lavorativa per mettere a frutto gli studi e la loro curiosità di conoscenza. Ne è dimostrazione proprio quella storia di comunità che, in questi ultimi decenni, ha rappresentato un richiamo fondamentale per meglio analizzare le cause che hanno determinato l'abbandono della propria terra e i risultati conseguiti altrove (Bevilacqua, De Clementi, Franzin 2001; Shrayer 2017; Giordano, Tamburri 2022).

1 Dipartimento di Ingegneria Civile e Architettura. Università di Pavia.

2 In Australia citiamo il Museo Italiano nella città di Carlton Victoria con importanti progetti sui contributi degli italiani in differenti settori produttivi e scientifici. Con riferimento agli Stati Uniti annotiamo la Academic and Cultural Programs presso il *John D. Calandra Italian American Institute*, Queens College della City University di New York dove sono attivi importanti progetti sulla cultura italiana nel continente americano.

Così il forte flusso migratorio iniziato nel XIX secolo e incrementato soprattutto in questi primi due decenni del XXI secolo, ha dimostrato come sia necessario rivedere i limiti geografici attribuiti alla storia dell'architettura e dell'ingegneria italiana e come sia invece straordinariamente affascinante guardare "oltre i confini nazionali" e approntare nuove pagine della storia sia dell'architettura che dell'ingegneria, pagine poco note ma ricche di successi, circostanze e innovazioni.

Così i progetti di ricerca transnazionali³, che si sono attivati soprattutto nel nuovo Millennio, hanno fortemente incentivato l'attenzione sulla storia dell'emigrazione professionale italiana, mettendo in risalto successi e insuccessi, vicende personali e di comunità che hanno segnato la vita di tante famiglie. I numerosi studi sull'emigrazione italiana nel mondo, infatti, costituiscono dei capisaldi fondamentali per conoscere e analizzare elementi peculiari e caratteristici della nostra storia contemporanea all'estero.

Proprio quest'ultima ci insegna che la nostra contemporaneità è il risultato anche di una eredità segnata dal fenomeno migratorio e i cui caratteri peculiari, da questo derivanti, sono fondamentali per conoscere e apprezzare il nostro patrimonio culturale e la nostra stessa esistenza.

Non c'è dubbio, infatti, che se analizziamo questo fenomeno migratorio possiamo venire a conoscenza di importanti informazioni che hanno contribuito all'interscambio e al trasferimento delle tecnologie da e per l'Italia grazie alle differenti esperienze professionali che proprio le famiglie emigrate avevano potuto sperimentare e realizzare. Tutto questo ha poi avuto un peso determinante nell'evoluzione della cultura, dell'identità collettiva e nelle relazioni internazionali.

Nei numerosi progetti realizzati a partire dall'inizio del nuovo Millennio si riscontra una costante molto interessante, ossia la presenza soprattutto di immigrati singoli che hanno inteso la propria vita come una vera e propria missione a servizio di altre comunità.

3 Il progetto *Italian Diaspora in the World* attivato nel 2009 nell'ambito di un programma di diplomazia culturale tra università dell'America Latina e del Giappone, ha contribuito a diffondere e pubblicare numerose monografie e nonché a realizzare esposizioni internazionali in diversi paesi sia del continente americano che asiatico per dare luce alla cultura italiana all'estero, principalmente nel settore delle arti, dell'architettura e dell'ingegneria. Ultima cons. 5/07/2022 <https://bit.ly/3urcsOo>.

Al riguardo è interessante notare come molti singoli professionisti, provenienti soprattutto dalle regioni del centro-nord della penisola italiana, hanno contribuito a realizzare non solo grandi opere ma vere e proprie “scuole” nelle quali si sono formati eminenti progettisti della seconda metà del XX secolo e molti ancora operativi in diversi paesi del mondo.

Con riferimento all'Italia della metà del XX secolo non possiamo dimenticare che nel 1938 con l'approvazione delle leggi razziali contro il popolo ebraico, molti professionisti ed accademici furono costretti a trovare rifugio e opportunità lavorative oltre i confini europei. Tuttavia insieme ai membri italiani della comunità ebraica anche tanti altri connazionali si sono distinti e hanno contribuito al progresso dell'umanità, così come l'ingegnere-architetto Pietro Belluschi (1899-1994), di Ancona, trasferitosi nel 1923 negli Stati Uniti con una borsa di studio alla Cornell University fino poi a divenire preside della Scuola di Architettura e Progettazione presso il Massachusetts Institute of Technology (MIT) e esponente dell'architettura moderna americana; l'architetto Bruno Violi (1909-1971), milanese, che diventerà un referente dell'architettura moderna in Colombia; l'ingegnere Enzo Levi (1914-1993), piemontese, che fonda la facoltà di Ingegneria presso l'Universidad Nacional Autónoma de México a Città del Messico; lo scienziato Robert Fano (1917-2016), piemontese, che emigra negli Stati Uniti distinguendosi come professore di ingegneria elettronica al Massachusetts Institute of Technology di Chicago e insieme con lui anche Andrew Viterbi (1935), bergamasco, che si è distinto presso la University of Southern California dove oggi ha sede la Viterbi School of Engineering ed ancora l'architetto Paolo Soleri (1913-2013) di Torino che nel 1947 si trasferisce negli Stati Uniti e frequenta lo studio di Frank Lloyd Wright. Tra i tanti professionisti italiani delegittimati dalle leggi razziali anche l'ingegnere Edgardo Contini (1914-1990), ferrarese ed ebreo, giunto sulle coste atlantiche degli Stati Uniti nel 1939 (Giovannardi, Niglio 2020).

Nuovi scenari oltreoceano

Negli anni subito dopo la Seconda Guerra Mondiale, tutto il mondo era in forte fibrillazione per i cambiamenti sociali ed economici che

anche la stessa guerra aveva introdotto e per le nuove opportunità che si erano aperte in diversi campi lavorativi. Ovviamente in una nazione come gli Stati Uniti, ma non solo, c'era veramente tanto da fare. Le trasformazioni delle aree urbane erano oggetto di costanti dibattiti sia in ambito accademico che politico e le innovazioni tecnologiche avevano preso il sopravvento, tanto che in pochi anni dalla conclusione della guerra gli sviluppi dei territori erano sotto gli occhi di tutti.

Lo studio professionale di David Adler (1882-1949) e di Luis Sullivan (1856-1924) a Chicago aveva posto le basi per un percorso innovativo che aveva riguardato l'architettura, l'ingegneria e le arti (Nickel, Siskind 2010), tutte discipline fortemente coinvolte dall'affermazione, poi, dell'*International Style* tra il 1920 e il 1930 (Jackson 1933; Jackson 1970; Hitchcock 1982). Questo nuovo fermento culturale vide particolarmente attivi esponenti come Ludwig Mies van der Rohe (1886-1969), Jacobus Oud (1890-1963), Charles-Édouard Jeanneret-Gris (1887-1965), Richard Neutra (1892-1970), Philip Johnson (1906-2005), Henry-Russell Hitchcock (1903-1987) e Philip Johnson (1906-2005), solo per ricordarne alcuni, tra i maggiori rappresentanti di uno stile che era emerso nel nord Europa, soprattutto Olanda, Germania e Francia, già nelle prime decadi del XX secolo e che poi si era diffuso in tutto il mondo divenendo uno stile dominante fino a tutti gli anni '70 dello stesso secolo (Leuthäuser, Gössel 1990).

Con la fine della Seconda Guerra Mondiale (1939-1945) si apre un tema interessantissimo e che vede operare insieme molte discipline: dall'architettura, all'ingegneria, alla sociologia, all'urbanistica e all'economia. Si trattava del tema dell'*abitare per tutti* e quindi della casa economica (Park 1952; Lynch 1964). Il tema non era tanto quello del *disappearing city*, che aveva favorito lo sviluppo di nuovi sobborghi con case per residenti facoltosi come nei progetti di Frank Lloyd Wright (1867-1959), bensì il tema era quello di ridare valore alla città, alla sua dimensione umana e quindi di costruire luoghi adatti ad accogliere comunità per differenti esigenze. Nascono infatti le prime forme di cooperative per costruire parchi residenziali in cui condividere servizi e spazi all'aperto. Si sviluppano interessanti studi sul concetto di città e di spazio pubblico.

Intanto gli Stati Uniti d'America, insieme a molti paesi latino-americani come Venezuela, Brasile, Argentina e Messico, era-

no considerati un'ambita meta soprattutto da tanti professionisti europei e tra questi molti italiani che non avevano trovato modo di esprimersi per molteplici ragioni. Differentemente, questi trovarono nel continente americano una meta per la realizzazione delle loro aspirazioni professionali e familiari, tanto che alla luce dei risultati perseguiti risulta molto interessante rileggere le pagine della storia dell'architettura e dell'ingegneria italiana con particolare riferimento all'estero.

Un esempio tra tanti proprio la storia personale dell'ingegnere Edgardo Contini (1914-1990) accompagnata a quella di altri due italiani che si sono particolarmente distinti quali Arieto Bertoia, detto Harry (1915-1978), designer friulano che giunse a Detroit al principio degli anni '30 del XX secolo (Banham, 1997) e ancora Romaldo Giurgola (1920-2016), architetto romano che nel 1949, dopo aver completato gli studi di architettura presso l'Università La Sapienza di Roma, si trasferisce a New York per continuare i suoi studi alla Columbia University (Mitchell, Giurgola 1983).

Tre storie indipendenti ma che trovano un punto di interconnessione proprio negli Stati Uniti, in un contesto storico e culturale particolarmente inebriante, proattivo ma dove l'integrazione e l'inclusione delle professionalità emigranti non sempre era favorito da una includente accoglienza.

Nonostante queste difficoltà l'esodo dei professionisti, che arrivava soprattutto dall'Europa, aveva registrato numeri consistenti e in tutto il continente americano erano attivi interessanti sistemi di scambio di esperienze e di trasferimento delle conoscenze che avevano favorito l'incontro tra il vecchio e il nuovo mondo. In particolare, i professionisti europei si trovavano ad operare in contesti in cui c'era da fare ogni cosa e anche gli istituti accademici li invitavano nei corsi di insegnamento, valorizzando le specifiche competenze e sperimentando così nuove pratiche didattiche.

Tanti nomi europei, anche di origine ebraica, che hanno scritto le pagine dell'architettura americana, come Ludwig Mies van der Rohe (1886-1969), Walter Gropius (1883-1969), Erich Mendelsohn (1887-1953), Victor Gruen (1903-1980) ma, insieme con questi, anche Edgardo Contini, Arieto (Harry) Bertoia e Romaldo Giurgola che con grande professionalità si inserirono in una cultura piuttosto estranea ai loro riferimenti originari ma ne hanno saputo apprezzare

e modificare sapientemente strutture e paradigmi con risultati assolutamente straordinari.

Intanto, nella storia dell'architettura e dell'urbanistica, il contributo degli ingegneri è stato sempre messo in ombra in quanto considerato solo a supporto della creatività dell'architetto. Non è questo però il caso soprattutto dell'ingegnere Edgardo Contini che pur svolgendo sempre un lavoro di consulenza ingegneristica non aveva mai rinunciato a manifestare la sua emotiva creatività. Tutto questo è ben evidente sin dalle prime esperienze condotte nell'ambito del programma *Case Study Houses* (McCoy 1997; Smith 2009) lanciato dalla rivista *Arts & Architecture* nel 1945 e dal suo direttore John Entenza (1905-1984). Il programma infatti prevedeva la realizzazione di case sperimentali i cui progetti erano stati affidati ad architetti come Rudolph Schindler (1887-1953), Richard Neutra (1892-1970), Raphael Soriano (1904-1988), Pierre Koenig (1925-2004), William Wilson Wurstel (1895-1973), Craig Ellwood (1922-1992), Eero Saarinen (1910-1961) e Quincy Jones (1933) e proprio con quest'ultimo Edgardo Contini alla fine degli anni '40 realizzò un'associazione professionale per realizzare case a Los Angeles per la *Mutual Housing Association* (Szylyvian 2015).

La creatività emotiva e umanistica di Edgardo Contini, che trovava chiaramente le sue radici nel contesto culturale italiano, non tardò ad esprimersi in numerosi progetti in cui fu direttamente coinvolto anche come direttore responsabile presso la Victor Gruen Associates dove lavorò circa trent'anni (1951-1979) con risultati assolutamente straordinari e al fianco sempre di professionalità di alto valore culturale. Insieme con lui anche il giovane e timido Frank Owen Gehry (1929).

La generosità culturale di Edgardo Contini si manifestò anche in ambito accademico, insegnando prima presso la University of Southern California (Institute of Architecture) e poi alla Graduate School of Architecture and Urban Planning della University of California di Los Angeles (UCLA) dove assunse anche la presidenza del *Urban Innovations Group* (UIG). Come lui stesso affermava “non era un architetto” ma un “ingegnere umanista” e questo ben si esprimeva nella sua forte sensibilità estetica e paesaggistica che rendeva unici anche progetti infrastrutturali come i grandi centri commerciali, di cui Victor Gruen ne fu il pioniere, e la rigenerazione degli spa-

zi urbani pedonalizzati, nonché per progetti più impattanti come la grande arteria stradale della Glenwood Canyon o progetti per edifici a torre come il Fox Plaza a San Francisco.

Edgardo Contini, seppure non considerato nelle pagine della storia dell'architettura italiana, è stato invece un grande protagonista di questa cultura negli Stati Uniti dove ha saputo far dialogare le esigenze di un popolo multiculturale con la bellezza e l'eleganza dello stile italiano. A lui si deve anche la capacità di aver contribuito ad orientare i cambiamenti dei processi produttivi attraverso un linguaggio per nulla convenzionale ma fondato sulla creatività e sulla spontaneità progettuale.

Una creatività geniale e molto effervescente così come quella di Harry Bertoia che proprio in California, a Los Angeles, aveva iniziato una stretta collaborazione con la Victor Gruen Associates (Giovannardi, Niglio 2020).

West Coast: la creatività italiana

Edgardo Contini aveva conosciuto Harry Bertoia a Detroit pochi mesi dopo il suo arrivo negli Stati Uniti nel 1939. Harry Bertoia nel 1930 era emigrato, ancora ragazzo, insieme con la famiglia in Canada per poi spostarsi con il fratello a Detroit per frequentare la Cass Technical High School e dove si era diplomato nel 1936, perfezionando i suoi studi sul disegno e la lavorazione dei metalli. Subito dopo entrò come borsista alla Cranbrook Academy of Art a Bloomfield Hills, sempre a Detroit e dove conobbe Edgardo Contini, Eero Saarinen e Brigitta Valentiner, figlia di Wilhelm Valentiner direttore del Detroit Art Institute e che Harry sposò tre anni più tardi (Giovannardi, Niglio 2020).

Certamente furono questi anni particolarmente interessanti per i giovani italiani Contini e Bertoia in quanto l'effervescente mondo dell'arte e dell'architettura era molto proattivo e numerosi erano i progetti da realizzare. Mentre Contini era fortemente concentrato sui temi delle costruzioni e interessato a conoscere le innovazioni tecnologiche che vedevano, proprio gli Stati Uniti, il territorio dove maggiormente si faceva sperimentazione grazie anche alle università e ai centri di ricerca, diversamente Bertoia, da artista fu maggiormente attratto dal mondo dell'arte e dell'*interior design*.

Ma come spesso accade per coloro che perseguono con determinazione degli ideali, il 1946 segnò l'anno della grande svolta professionale per Bertioia. Insieme ad alcuni compagni dell'Accademia si trasferisce in California per aiutare l'amico Charles Eames (1907-1978) di St. Louis, con il fine di sviluppare una serie di puntuali metodi di piegatura del compensato e studiare a fondo le nuove tecniche di saldatura per le sculture e le strutture metalliche dei mobili.

Tuttavia, portando avanti esperimenti sulle sedie e sulle sculture ebbe presto grandi soddisfazioni ma anche le prime delusioni. Proprio nel 1946, infatti, le sedie *Eames* furono esposte al MoMA di New York, senza alcun riferimento alla collaborazione con Harry Bertioia.

Intanto la sua presenza a Los Angeles aveva contribuito a stabilire un contatto con lo studio Victor Gruen Associates dove aveva iniziato a lavorare anche Edgardo Contini, amico di Bertioia e al quale affida una serie di progetti di *interior design* di case private. Intanto la delusione professionale per Bertioia fu tale da convincerlo che era arrivato il tempo di trasferirsi in Pennsylvania dove comincia a collaborare con la nascente azienda di Hans Knoll nella Grande Mela (East Greenville) e fu proprio grazie alla collaborazione con la Knoll Associates che riuscì a ideare una serie di sedie e poltrone, tra cui la famosa sedia *Diamond*.

Intanto la fine della Seconda Guerra Mondiale, e quindi la data del 1945, aveva segnato l'inizio di una nuova era che vedeva in primo piano il tema della "casa". Abbiamo già ricordato come proprio nel 1945 la rivista *Arts & Architecture* diretta da John Entenza, aveva pubblicato il Case Study House Program⁴, un progetto ambizioso il cui obiettivo era di indagare le possibilità e le soluzioni del problema abitativo che preoccupa gli Stati Uniti subito dopo il secondo conflitto mondiale (Díez Martínez 2012). Per diffondere e analizzare il tema John Entenza aveva ideato un'innovativa strategia di collaborazione tra alcuni dei migliori architetti californiani del momento e le macchine industriali americane, aperta a un processo di riconversione da produzione bellica a oggetti per la popolazione civile che si sarebbe svolto in tempi record. Infatti, l'aspetto che interessò a Edgardo Contini, in quanto progettista e ingegnere, fu proprio il contributo inno-

4 Certamente questo programma fu considerato anche l'atto inaugurale del processo di diffusione dell'International Style.

vativo delle tecnologie della prefabbricazione nonché il rapporto tra impresa e committente, tra redditività economica e qualità architettonica, tra processi di prefabbricazione e necessità individuali. Tutti concetti apparentemente non sempre in dialogo tra loro ma che, grazie al Case Study House Program, avevano raggiunto un'intesa che continua ad essere straordinaria ancora oggi. Nell'ambito di questo progetto furono commissionate un totale di 36 case private, nonché edifici per appartamenti. Attualmente a Los Angeles se ne conservano circa 20 di cui undici, di queste case private, sono entrate e far parte del registro dei beni storici tutelati a partire dal 2013.

Esempi molto simili sono presenti ancora oggi anche nella California del Nord, a San Diego sul confine con il Messico, e un piccolo complesso di appartamenti a Phoenix. Alcuni sono stati rimodellati, ma altri sono stati ben conservati secondo le direttive del progetto originario.

Il programma aveva entusiasmato molto Edgardo Contini perché questo aveva l'obiettivo primario di diffondere il messaggio modernista e di ridurre, se non annullare, il distacco tra l'ideazione, la produzione e l'utilizzo delle abitazioni, in un'ottica non dissimile da quella dell'industrial design. Tutta l'avventura si svolse nell'arco di due decenni, dal 1945 al 1966. Per l'esattezza l'iniziativa partì nel 1943, con il concorso *Designs for Postwar Living*, bandito ancora una volta dalla rivista *Arts & Architecture*. Il gruppo più consistente di progetti (ventuno) risaliva ai primi cinque anni; poi durante gli anni Cinquanta se ne aggiunsero altri nove; mentre gli ultimi otto (tra cui due Case Study Apartments, che spostarono l'interesse dalla casa unifamiliare verso le case d'appartamenti) furono infine degli anni Sessanta. All'inizio i materiali impiegati erano soprattutto l'acciaio, il vetro ed il legno usato con funzioni strutturali come nella tradizione costruttiva americana. Negli anni successivi vennero proposti prevalentemente edifici in acciaio e vetro. Il tutto era sempre, comunque, modulare e pensato nell'ottica di una produzione standard e la sperimentazione non era limitata alle tecnologie ma anche alle tecniche costruttive. Tutte le case erano caratterizzate da grandi aperture degli spazi fra interno ed esterno con una grande attenzione ai valori paesaggistici. Nell'ambito di questo programma l'ingegnere Contini svolse soprattutto un ruolo di consulenza per il progetto delle strutture in collaborazione con Charles Eames ed Eero Saarinen, con

cui collaborava anche Harry Bertoina. In particolare, si annota il progetto Case Study House No. 9 del 1950.

Il tema della “casa” aveva trovato riscontro anche con il crescente numero delle nascite che subito dopo la Seconda guerra mondiale aveva avuto un forte incremento. Così tra il 1945 ed il 1950 furono costruite oltre un milione di abitazioni ogni anno ed i consumi viaggiavano a ritmi vertiginosi, con l’acquisto di automobili, frigoriferi, elettrodomestici, etc. Fu questo il periodo in cui Edgardo Contini ebbe modo di dare inizio alla sua carriera professionale di progettista e di realizzare anche il suo primo importante incarico per un grande insediamento abitativo. Infatti, con gli architetti Archibald Quincy Jones (1913–1979) e Whitney Rowland Smith (1911–2002), riuniti nell’associazione Smith, Jones & Contini, l’ingegnere italiano progettò l’insediamento di Crestwood Hills per la *Mutual Housing Association*, che è stato uno dei pochi interventi residenziali cooperativi realizzati per rispondere alla carenza di alloggi e allo stesso tempo è stato il primo progetto interrazziale nel sud della California (Buckner 2015).

Non c’è alcun dubbio che il progetto segnò una svolta importante anche da un punto di vista della gestione politica e amministrativa della casa economica per tutti, tanto da intervenire anche sulle regole della Federal Housing Administration (FHA) in merito alle tecnologie costruttive per edifici a basso costo e a basso impatto ambientale. Un’esperienza che valse a Contini, in quanto responsabile del progetto, anche importanti riconoscimenti. Infatti, nel 1951 l’associazione professionale Smith, Jones & Contini ottennero per questo progetto l’Honor Award dal Southern California and the Pasadena and Foothill Chapters dell’American Institute of Architects (AIA) e nel 1952 l’Award of Merit sempre da parte dell’AIA.

Sicuramente questo progetto aveva consentito a Contini di farsi conoscere come progettista strutturale ma ciò che prevalse fu soprattutto la sua alta sensibilità di saper coniugare le esigenze dell’architettura con il contesto ambientale e quindi di aver anche creato le premesse per quella che poi è diventata l’estetica della città in dialogo con l’ambiente.

Oltre alla progettazione degli edifici della Mutual Housing Association, molti dei quali sono oggi riconosciuti come beni tutelati, il gruppo Smith, Jones & Contini progettò altre ville nella vicina

Hanley Avenu, a Rochedale Way e il Griffith Girl Camp. Poi le loro strade si divisero e Edgardo Contini iniziò una proficua collaborazione con lo studio di Victor Gruen, austriaco e giunto nel 1938 negli Stati Uniti come rifugiato insieme con la moglie. Nel 1941 si trasferì a Los Angeles dove nel 1951 fondò la Victor Gruen Associates.

Intanto il Griffith Park Girls Camp fu completato nel 1949 all'interno di una piccola valle tra pareti rocciose, dove furono allocati una serie di strutture in muratura destinati a dormitori, sale bagno, piscina e refettorio. Il complesso poteva ospitare fino a 150 persone. Questo progetto conferì a Edgardo Contini il titolo di architetto paesaggista in quanto fu particolarmente forte la sensibilità con cui aveva pianificato gli edifici in dialogo con il contesto naturale, il tutto in costante dialogo anche nella ricerca dei materiali da costruzione come il legno e l'uso del mattone rosso.

Questa forte sensibilità ambientale ha caratterizzato poi anche i progetti più complessi con cui Edgardo Contini si è dovuto confrontare nell'arco della sua vita professionale. Infatti, dal 1949 a tutto il 1979 presso lo studio di Victor Gruen, di cui divenne socio, si occupò soprattutto di progetti strutturali per grandi insediamenti urbani con una particolare attenzione al tema dei centri commerciali (Baldauf, Gruen 2017) e edifici per uffici. Ovviamente sono tutti temi che riflettono lo spirito progressista del tempo e la risposta ad esigenze di una società in forte crescita dove l'espansione delle periferie urbane era molto marcata e la richiesta di servizi molto alta. Non c'è alcun dubbio che Victor Gruen aveva tradotto in un linguaggio americano, le esperienze austriache dei luoghi del commercio, ma tutte esperienze fondamentalmente positive tanto che attualmente molti di questi complessi sono ancora attivi.

Detroit: Edgardo Contini e Harry Bertoia

Dopo la parentesi californiana Contini e Bertoia ebbero modo di sperimentare un nuovo armonioso sodalizio nell'ambito di un progetto molto importante presso la città di St. Louis. Infatti, nel 1954 il governo municipale della città del Missouri lungo il fiume Mississippi, aveva commissionato allo studio Monuro Yamasaki,

George Hellmuth e Joseph Leinweber, con base anche a Detroit nel Michigan, la progettazione per il Lambert St. Louis Municipal Airport Terminal Building.

Monuro Yamasaki (1912-1986), di origine giapponese ma nato a Seattle, aveva incaricato l'ingegnere Edgardo Contini per la progettazione delle strutture, insieme a William C.E. Becker di St. Louis ed Anton Tedesko della Roberts ex Schaefer. Insieme diedero vita ad uno straordinario progetto ingegneristico e architettonico in cui grandi volte a crociera di 36x36 metri, alte 10 metri nella parte centrale, realizzavano l'intero corpo funzionale dell'aeroporto, senza trascurare il dialogo con il paesaggio circostante. In questa occasione fu interpellato anche Harry Bertoia al quale fu commissionata la realizzazione di sculture in metallo colorato a corredo degli spazi interni.

Fu proprio in questa occasione del lavoro commissionatogli dall'aeroporto Lambert Field di St. Louis, che Bertoia decise di introdurre l'uso del metallo colorato anticipando gli interessi sul movimento e sulle relazioni colore-forme che richiamano poi a quello del suo contemporaneo ma più noto Alexander Calder (1898-1976).

Non c'è dubbio che questo progetto per l'aeroporto di St. Louis aiutò Bertoia ad intraprendere nuovi indirizzi progettuali. Infatti, ben presto progettò sculture caratterizzate da insiemi di sottili aste di metallo sospese da terra che apparivano come nuvole e alla creazione di sculture dalle sembianze organiche. Associato a questo periodo fu anche la serie dei *Dandelions*, sculture-sfere composte da sottili fili che si radiavano da un centro, quindi la serie *pressure melting* che traeva origine dalla gioielleria e ancora la tecnica del *spill castings* dove combinava bronzo e rame e ancora *bundled wires* dove bastoncini di acciaio venivano combinati assieme creando forme simili a cespugli e salici. Con l'attento studio dell'abbinamento dei materiali e delle loro lavorazioni arrivò addirittura a realizzare composizioni sonore ed a tenere veri e propri concerti e ad incidere alcuni dischi. Da non dimenticare le grandi sculture-fontana per il Centro Civico di Philadelphia, per il Manufacturer's and Traders Trust Company di Buffalo e per la Marshall University.

Center West a Los Angeles: Edgardo Contini e Romaldo Giurgola

Edgardo Contini nel 1979, dopo un trentennio di stretta collaborazione con Victor Gruen si pensiona e inizia a svolgere attività libero professionale, dedicandosi anche all'insegnamento universitario. Nel 1980 il fortunato incontro con un suo connazionale, l'architetto Romaldo Giurgola (da molti chiamato Aldo), nato a Roma nel 1920 da famiglia di origine pugliese (di Galatina in provincia di Lecce), segna l'inizio di un nuovo importante progetto.

Nel 1948 Giurgola, dopo la laurea presso la Sapienza di Roma, vince una borsa di studio Fulbright del governo degli Stati Uniti e questo gli consente di poter raggiungere New York e di proseguire gli studi presso la Columbia University dove consegue il titolo di master in architettura nel 1951. Inizialmente lavora con lo studio Bellante & Clauss, dove conosce Ehrman B. Mitchell e Warren Cunningham, con i quali si associa nel 1958. Dopo due anni dall'esordio Cunningham lascia il gruppo e si forma così lo studio Mitchell-Giurgola Architects che vede il suo esordio nel 1958 e tuttora attivo a New York⁵ (Lewis 1962; Mitchell, Giurgola 1983). Intanto Romaldo Giurgola, grazie allo studio fondato a Philadelphia istaura un rapporto di amicizia con Louis I. Kahn (1901-1974), al quale dedica una monografia da lui stesso curata insieme a Jaimini Mehta (Giurgola, Metha 1981). Nella capitale della Pennsylvania, intanto, intorno allo studio Mitchell-Giurgola si crea ben presto un interessante ed attivo gruppo di giovani professionisti da cui è poi nata la Philadelphia School di cui Giurgola è stato uno dei membri più rappresentativi, lasciando un segno fondamentale nella storia dell'architettura dell'America del Nord⁶. Nel 1966 lo studio si trasfe-

5 *Mitchell/Giurgola Architects*, New York. Ultima cons. 8/07/2022. <https://bit.ly/3yn7eEE>.

6 Tra i progetti più significativi si annotano: Andale Company Office Building (Lansdale, Filadelfia, 1963); United Way Building (Filadelfia, 1971); Columbus East Senior High School (1973); The College Center, State University of New York (1974); Fairchild Center, Columbia University (New York, 1977); Istituto Tecnico (Maniago, 1981); Princeton University art Museum (New York, 1984); AB Volvo Corporate Headquarters (Svezia, 1984), Parliament House of Australia (Canberra, 1988), IBM Advanced Business Institute, Palisades, New York (1989), Life Sciences Building, CIBA Pharmaceuticals, Summit, New (1994), Ampliamento della Cattedrale di San Patrizio a Parramatta, Australia (2003).

risce a New York e qui Giurgola inizia anche la sua carriera accademica proprio presso la Columbia University, diventandone successivamente anche preside e dal 1971 Ware Professor of Architecture fino al 1991 quando ha accettato lo status di professore emerito. Nel frattempo, lo studio lavora in tutto il mondo con progettazioni in ambito urbano e architettonico dedicandosi a differenti tipologie, tra cui scuole, laboratori, biblioteche, sale per concerti, fabbriche ed edifici universitari. Nel 1979 partecipa, associandosi con l'architetto australiano Richard Thorp nella Mitchell-Giurgola&Thorp, al concorso internazionale per il nuovo Parlamento a Canberra che vince.

Proprio in questo anno il fortunato incontro con Edgardo Contini che diviene consulente per Mitchell-Giurgola Architects e per DMJM (Phillip Daniel, Arthur Mann, S. Johnson, and Irvan Mendenhall) per la realizzazione del progetto del Center West a Los Angeles⁷ che sarà il più alto edificio per uffici (23 piani 110,60 metri), nella zona di Wilshire Boulevard a Westwood. In questo progetto Contini pianifica tutta l'impostazione generale di un lotto con due diverse potenzialità edificatorie. In realtà il problema progettuale di base era come far conciliare le due diverse zone edificate, senza produrre un complesso ovviamente "schizofrenico".

Così pone l'attenzione alla risoluzione dei percorsi di accesso e ai parcheggi. Infatti, a Los Angeles in molti edifici la strada di accesso risulta ancora oggi più simbolica che funzionale. L'abitudine è di entrare in auto nelle zone sotterranee degli edifici e quindi in zone spesso infestate dalle esalazioni dei gas delle automobili. In questo progetto, contrariamente a questa consueta consuetudine, Contini aveva voluto rendere l'esperienza di arrivo e di partenza un momento piacevole e distensivo.

All'inizio del 1990 gli fu conferito il prestigioso *Fellow of the American Institute of Architects*. In questo stesso anno, il 28 aprile, Contini moriva a Los Angeles mentre il suo amico Bertoia se ne era andato già nel 1978, mentre Romaldo Giurgola un po' più giovane morirà nel 2016 a Canberra in Australia dove si era definitivamente trasferito negli anni '80 del XX secolo.

7 Ultima cons. 8/07/2022. <https://bit.ly/3yQxw3q>.

Conclusion: Diplomazia culturale italiana in azione

La storia dell'architettura e dell'ingegneria italiana negli ultimi decenni si è arricchita di numerosi ed importanti progetti che continuano a mettere in luce quel genio creativo italiano che ha saputo integrarsi con il contesto senza mai perdere di vista le proprie radici culturali. Le esperienze di collaborazione tra Edgardo Contini, Harry Bertoia e Romaldo Giurgola, meno note alla contemporanea storiografia, aprono nuovi scenari e opportunità di dialogo sul ruolo che l'architettura italiana tuttora svolge negli Stati Uniti anche come eredità culturale. E proprio su questa eredità italiana all'estero che è fondamentale continuare a lavorare e a ricercare perché sono tante le voci e i progetti rimasti nella penombra o spesso del tutto sconosciuti ma che hanno contribuito allo sviluppo delle comunità ospitanti sia in ambito accademico che professionale.

A questa eredità è doveroso rivolgere l'attenzione al fine di arricchire il nostro bagaglio di conoscenze e valorizzare quel processo di "diplomazia culturale italiana" che è alla base di ogni programma migratorio e che è stato capace di realizzare importanti progetti di innovazione e di sviluppo in tanti paesi del mondo (Lee, Niglio 2019). Tuttavia, proprio questa "diplomazia", che sancisce le politiche culturali di una nazione, costituisce il punto di partenza per realizzare ottime relazioni con altri paesi, creando tutte le condizioni per uno sviluppo sostenibile, dignitoso e fondato sulla responsabilità sociale, favorendo così programmi di umanizzazione fondamentali per la valorizzazione della cultura italiana oltre i confini nazionali. Infatti, non c'è alcun dubbio che il contributo di tanti italiani all'estero e i risultati perseguiti costituiscano oggi un bagaglio culturale di inestimabile valore e fondamentale per continuare a costruire "ponti diplomatico-culturali" per il futuro della nostra casa comune.

Bibliografia

- Baldauf, A., Gruen, V.
2017 *Shopping Town: Designing the City in Suburban America*, University of Minnesota Press, Minneapolis.
- Banham, J.
1997 *Encyclopedia of Interior Design*, Routledge, London.

- Bevilacqua, P., De Clementi, A., Franzin, E.
2001 *Storia dell'emigrazione italiana*, Donizelli Editore, Roma.
- Buckner, C.
2015 *Crestwood Hills: the chronicle of a modern utopia*, Angel City Press, Santa Monica, California
- Díez Martínez, D.
2012 *El Programa Case Study House: Industria, Propaganda y Vivienda / Case Study House Program: industry, propaganda and housing*, in "Revista royecto, progreso, arquitectura", vol. 6, n. 4, pp. 50-63.
- EdA, Esempi di Architettura
2007 *Italian Diaspora in the World*. Ultima cons. 8/07/2022. <https://bit.ly/3urcsOo>.
- Frampton, K.
1993 *Storia dell'architettura moderna*, Zanichelli, Bologna.
- Giordano, P.A., Tamburri, A.J.
2002 *Esilio, migrazione e sogno americano*, Bordighera Press, Boca Raton, Florida.
- Giovannardi, F., Niglio, O.
2020 *Edgaro Contini (1914-1990). Ingegnere Italiano sulla West Coast. Tra Early Modernism e International Style*, Aracne editrice, Roma.
- Giurgola, R., Metha, J.
1981 *Louis I. Kahn*, Zanichelli, Bologna.
- Gössel, P., Smith, E.A.T.
2009 *Case study houses 1945-1966: the California impetus*, Taschen, Köln.
- Hitchcock, H.R.
1982 *Lo Stile Internazionale*, Zanichelli, Bologna.
- Jackson, A.
1970 *The Politics of Architecture: A history of modern architecture in Britain*, Architectural Press, London.
- Jackson, L.
1994 *Contemporary: architecture and interiors of the 1950s*, Phaidon Press, London.
- Lee, E.Y.J., Niglio, O.
2019 *Cultural Diplomacy & Heritage*, Tab Edizioni, Roma.
- Lewis, I.
1962 *Mitchell/Giurgola Architects*, Mulgrave, Victoria.
- Leuthäuser, G., Gössel, P.
1990 *Functional architecture: the International Style, 1925-1940*, Benedikt Taschen, Köln.
- Linch, K.
1964 *L'immagine della città*, Marsilio, Venezia.
- McCoy, E.
1977 *Case study houses, 1945-1962*, Hennessey & Ingalls, Los Angeles.
- Mitchell, E.B., Giurgola, R.
1983 *Mitchell/Giurgola Architects*, prefazione di Kenneth Frampton, Rizzoli International, New York.

Nickel, R., Siskind, A.

2010 *The complete architecture of Adler & Sullivan*, University of Chicago Press, Chicago.

Niglio, O.

2022 *Walter Gropius*, Carocci Editore, Roma.

Park, R.E.

1952 *Human Communities: The City and Human Ecology* Glencoe, Ill: The Free Press, New York.

Shrayer, M.D.

2017 *Aspettando America: storia di una migrazione*, Pisa University Press, Pisa.

Szylvian, K.M.

2015 *The Mutual Housing Experiment: New Deal Communities for the Urban Middle Class*, Temple University Press, Philadelphia.

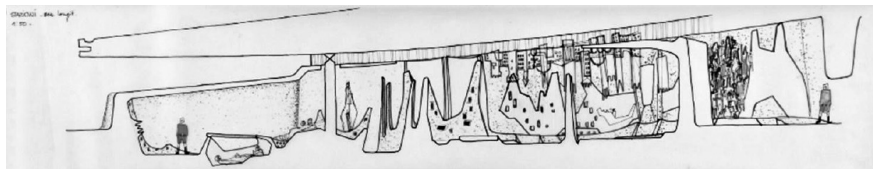


Fig. 12. Leonardo Ricci, Italian Pavillion at the Expo of Montréal (1967), section of the different “stations” of the Costume sector, CSR.

ILARIA CATTABRIGA¹

LEONARDO RICCI'S AMERICAN TRANSFER From the Research of the Synthesis of the Arts to the Realization of the “Open Work”

This paper originates from my PhD research on Leonardo Ricci's² exchange with the United States from 1952 to 1972, which retraced philologically the architect's stages in the United States unveiling the premises and results of his American transfer in the period between 1952-1972 (Cattabriga 2021)³. Ricci's activity in the U.S.A. was driven by four main vectors we are going to deal with: the research of the synthesis of the arts, teaching reform aims, research on Urban and Visual Design, and the conception of “open work” in architecture, which ostensibly includes and melts the first three.

The Synthesis of the Arts

Ricci's research of the synthesis of the arts was the first issue that led Ricci overseas in 1952. That year marked the beginning of Ricci's American transfer as he left Italy to visit his brother Fausto Maria Ricci's house building site in Beverly Hills after the approval

1 Dipartimento di Architettura. Università di Bologna.

2 To deepen the figure of Leonardo Ricci see: G. Bartolozzi, *Leonardo Ricci: lo spazio inseguito*, Testo & immagine, Torino 2004; C. Vasić Vatovec, *Leonardo Ricci: architetto 'esistenzialista'*, Edifir, Firenze 2005; M. Costanzo, *Leonardo Ricci e l'idea di spazio comunitario*, Quodlibet, Macerata 2009; M. C. Ghia, C. Ricci, U. Dattilo (eds.), *Leonardo Ricci 100. Scrittura, Pittura e Architettura. 100 Note a Margine Dell'Anonimo Del XX Secolo*, Didapress. Firenze: Dipartimento di Architettura, Università degli Studi di Firenze 2019; M. C. Ghia, *La nostra città è tutta la Terra. Leonardo Ricci architetto (1918-1994)*, Steinhauser Verlag, Wuppertal 2021.

3 The research analysed the following archival funds: Casa Studio Ricci in Florence: (CSR from now onward), Ricci's fund at Centro Studi e Archivio della Comunicazione, the MIT Institute Archives and Special Collections (MIT ASC from now onward) and the PennState University Libraries Archives.

of his project and was invited to a series of four conferences dealing with painting and architecture and take part in painting exhibitions in famous American galleries. The right place for works of art, the re-integration of the artist in society, and the re-integration of the arts by means of town planning were the themes Ricci wanted to investigate during his first stay in the United States and those who helped him to carry on his life-long research.

At the University of Southern California he gave two lectures dedicated both to architecture and painting, respectively titled *An Architect Facing the Problems of a City* and *Architecture in Relation to the other Arts*, while, at the Brooklyn College he spoke to the scholars and students of the Department of Philosophy with two further interventions titled *Uomo moderno e città moderna* [*Modern Man and Modern City*]⁴ on November 14 and *The Function of Art in Contemporary Life* to the audience of the Department of Philosophy, on November 21⁵. In the conference typescripts, painting emerges as a guiding principle for design, which must be understood in its main function of describing the truth of existence, thus unveiling the relational value among all human elements and activities. The conferences' transcriptions explain Ricci's belief in the possibility of transforming his ideas into reality starting from the relation and synthesis of the arts. He was an eclectic figure and his conferences, addressed to composed audiences, dealt with Architecture, Philosophy, and Art History.

Ricci was also a painter⁶ indeed. His painting was "free and relieved" – as he himself defined it – and it was driven by the feeling

4 The translation of the title is done by the author and here is due because the original typescript is in Italian, while the other ones, were not translated because already in English. The same happens for all the documents originally titled in Italian kept in the archives.

5 This last conference was also sponsored on the university journal, with the title *Art as an Expression*. On the Brooklyn College – Kingsman Ricci's conference was dated November 27, 1952. All the typescript of the conferences are kept in CSR.

6 To deepen the figure of Leonardo Ricci as a painter see L. Grossato, *Il Pittore Leonardo Ricci*, in "Il Bo", n. 5, May 15, 1938; C. Morro, *Leonardo Ricci*, in "Revue Moderne illustrée des arts et de la vie", n. 15, September 13, 1938; R. Papini, *Orientamenti di architetti, di artigiani e d'altro*, in *Stile*, n. 9-10-11-12, 1947, pp.11-13. In late 1940s Leonardo Ricci belonged to the abstract art group which explored articulated volumes, structural solutions, and neo-

of solitude, which was strongly connected to the concept of existence: casting paint on canvas or wooden tables was for him a way to let a piece of himself get out, thus allowing a piece of his existence to get in touch with the external world. To Ricci painting was born because of the human incapacity to break solitude: men painted images that became free, liberated forms in space (Ricci 1962, p. 137). Therefore, in painting Ricci firstly saw the relational value among things: it precisely consisted into the definition of the relationship with all things, it became act, and then, life.

Moreover, Ricci explained this ideal in his book *Anonymous (XX century)*'s eighth chapter, *Raison d'Être of Painting* (Ricci 1962, pp. 127-144), where he firstly described architecture, Urban Design, urban planning, and painting in a strong mutual connection, then form as a result of the "forma-atto" design method⁷. Therefore, painting introduced Ricci to some of the fundamental themes of investigation for his architectural research, some encountered as guiding themes of the exhibitions he took part in⁸. Ricci also published in his book

plastic compositions, but, at the same time, primitive influences emerged with the representation of ancestral myths, and, finally the Informal appeared as well. Giovanna Uzzani defined them the three optional visions of the world Ricci would have described in the *Anonymous (XX century)* some years after: the logic world, the world of myth, and the world of the absurd respectively. Giovanna Uzzani, *Leonardo Ricci pittore*, in *Leonardo Ricci 100*, cit., 129-139.

- 7 Leonardo Ricci called his design method "forma-atto", which could be translated in English as "form-act" design which foresaw any morphological result as a consequence of the analysis of the anthro-sociological human acts to be accomplished in a place or in a building.
- 8 In 1952 Ricci's paintings appeared again in Florence at Palazzo Strozzi with the exhibition *Mezzo secolo d'arte in Toscana*, and then, in the same year, they travelled overseas to the United States with a personal exhibition at Landau Gallery in Los Angeles. In 1953 his personal exhibitions were arranged at the Gallery Vigna Nuova and, again, for the Premio del Fiorino in Florence (1953 and 1954). The Fifties were a rich period for Leonardo Ricci who took part in several exhibitions in famous American galleries too, such as the North La Cienega Gallery in California (19 January-27 February 1953), at the International Exhibition of Contemporary Painting in Pittsburg (13 October-18 December 1955), In 1958 he exposed at the collective exhibition of sacred art at the Chiostro Nuovo in Florence, a personal exhibition at the Gallery La Bussola in Rome, and was invited at the Rome-NewYork Art Foundation in Rome. In 1959 Ricci's exhibitions in Italy were: *Prima Mostra Regionale d'Arte Toscana, Mostra di pittura di gruppo* at the Galleria Michaud, *Pittori astratti fiorentini* at the Galleria Michaud (1959-1960), all in Florence, and

his *Farewell, Masters; Farewell, Geniuses* (Ricci 1962, pp. 79-99), a chapter in which he declared his love for the masters of painting and architecture of the twentieth century, although he recognized their limits for the new direction art had to follow: masterpieces and heroes belonged to the pre-war period, whereas the new era was suffering the crisis of values and, therefore, their teachings were not enough. Ricci used and developed the masters' lessons finding new forms and open solutions: if in painting he experimented ritual masks, female figures playing the moon, simple silhouettes on textured backgrounds as in cave paintings, primitive pregnant Venuses, angels and demons, all immobile and absolute⁹, in his architectures Ricci mastered and declined a grammar made of volumes clinging to the curves of the ground, load-bearing partitions in local stone, beams and inclined slabs in exposed reinforced concrete, simple wooden stairs, poor iron fixtures, in contrast with the refined finishes in stone and marble and with the numerous artistic interventions: ceramic panels on the terrace of the living room and on the wall of the library, compositions in recycled pieces of colored glass such as the 'stone garden' in front of the house.

In the Village of Monterinaldi in Florence, where also Casa Studio Ricci lies, on top of the hill, perfectly translating that grammar, the Exhibition *La Cava. Mostra internazionale all'aperto di arti plastiche* took place in 1955. Besides, since the beginning of the Fifties, in Florence, Fiamma Vigo directed the Gallery Numero, the gallery La Vigna Nuova exposed the Manifesto of the Classical Abstract Art and Giorgini began the made in Italy in fashion. In this active climate Leonardo Ricci designed some of his funding projects as the Ecumenical Village of Agàpe (1946-1951), the Mercato dei Fiori di Pescia (1949) and began the building site of Monterinaldi (1949-1963), while his personal exhibitions reached France at the

the *Esposizione di pittura* al Festival dei due mondi in Spoleto, while in 1960 Ricci exposed at Travia Gallery in New York (29 March-30 April 1960).

9 Giovanna Uzzani has recognized in these subjects of Ricci influences of the blue period or the contemporary period of Picasso who painted on ceramics, in the dramatic nudes on two-colored and gloomy backgrounds of Egon Schiele contrasted with material and golden surfaces that recall Cimabue. G. Uzzani, *Leonardo Ricci pittore*, cit., p. 135.

Galerie Pierre¹⁰ and the Salon de Mai in Paris (May 9 – May 31, 1950) (*Le Monde* 1950)¹¹, then Germany for the Review of Art in Germany (1950). The collaboration between Ricci and Vigo gave birth to La Cava which recalled the Group Espace's open-air experiment of 1954 in Boit¹². The exhibition was the first expression of

-
- 10 Galerie Pierre, *Leonardo Ricci*, May 5, 1950; *Un Florentin expose à Paris des oeuvres d'une étrange indépendance*, V, May 28, 1950; C. Estienne, *Les Expositions*, in "L'Observateur", May 11, 1950.
- 11 The exhibition of Italian painters at the "Salon de Mai" meant a definite recognition of the importance and international value of the Italian art by France, as well as the importance of the cultural exchange between Italy and France for the European culture. On the Italian painters at the Salon de Mai: G. Grazzini, *Come oggi la Francia "italianizza". L'interesse c'è: bisogna aumentarlo*, in "La Nazione", June 13, 1950. Some materials about the "Salon de Mai" exhibitions Ricci took part in are collected in "Logbook" n. 1 (1938-1952), pp. 33, 34, CSR. In 1950 (from April 28 to May 12, 1950) Leonardo Ricci inaugurated his personal exhibition at the Galerie Pierre in Paris with a strong speech. The text of the conference was then published in Paris and in Italy with the title "Confessione", a sort of artistic manifesto dated April 3, 1950 (L. Ricci, *Confessione*, in "Architetti", n. 3, August, 1950, pp. 29-32). The article tells Ricci's existential intentions to investigate through both painting and architecture the truth of human existence: a "common denominator", as he defined it in several writings, to all beings, something all men could feel to be grounded on.
- 12 The exhibition set off also the collaboration between Ricci and André Bloc, founder of the Group Espace, which had arranged an open air exhibition in Boit in Provence the year before. That exhibition gave strength to the belief in restoring the role of the artist in modern life, as he could realize works of art and object that, to Ricci, could accompany human life becoming parts of their houses. On the exhibition *La Cava* L. Ricci, *Scritto-manifesto per la mostra "La Cava"*, in "Architettura: cronache e storia", n. 57, July, 1960, p. 188; F. Vigo, *Numero. La Cava. Mostra internazionale all'aperto di arti plastiche organizzata da "Numero" con la partecipazione dell'architetto Leonardo Ricci*, catalogue of the exhibition (Florence Monterinaldi, 24 September-30 November 1955), Florence 1955. As the Group Espace was founded by Bloc during Ricci's stay in Paris between 1948 and 1950, we can infer that Bloc's archi-sculptural work, and its forms as well, influenced Ricci's ones of the following years. On the Group Espace exhibition of 1954: C. Girieud, *La Revue Art d'aujourd'hui (1949-1954): Une vision sociale de l'art*, PhD diss., Université Paris-Sorbonne, 2011; *L'été 1954 à Boit Architecture Formes Couleur*, catalogue d'exposition, 25 juin – 26 septembre 2016, édition de la Réunion des musées nationaux-Grand Palais et Musée national Fernand Léger, Paris 2016. See also: A. Bloc, R. Bordier, *De la Sculpture à l'architecture*, Editions Aujourd'hui, Boulogne 1964; A. Bloc, C. Parent, *André Bloc: sculptures, habitacles*, Galerie Downtown, Paris 2003.

the synthesis of the arts Ricci pursued for all his life: it represented a meaningful moment of reflection for contemporary art about the relationship between art and the habitat, about that close interaction between architecture and figurative art, which were melting and working as complementary fundamental expressive elements of a whole. Andréé Bloc exhibited his art inside Ricci House and decided to install it in the panoramic point on the terrace of the Casa Studio, right where the dome of Brunelleschi was visible.

Lionello Venturi supported Ricci and Vigo's initiative, as he highlighted in a letter addressed to them:

"Dear friends, Fiamma Vigo and Leonardo Ricci, I have full faith in you and in your initiative. The unity of taste in painting, sculpture, architecture is today's most imperative need in the art world"¹³.

The exhibition was successful as the numerous Italian and foreign published articles demonstrated (among others: Colacicchi 1955; Dorfler 1955; *Der Standpunkt* 1958), it hosted sixty-six Italian and foreign artists in the streets of Monterinaldi, in Ricci's study, in the external walkways of the house and in the large steep garden along the slope. The importance of the company laid in setting up a dialogue between the work and the space in a place that was not originally thought as an exhibition hall, but the right environment to compare painting, sculpture, and architecture. The arts had remained separated in their research so far, while the exhibition was melting them: the works merged with stones, wood, perspectives on the house or landscape, glass and, in this way, they demonstrated their foundational role to human life. Ricci wrote on the catalogue of the exhibition that they wanted to prompt the collaboration among artists, architects, and craftsmen, to give them the possibility to exhibit their works and let the visitors buy the most suitable objects for their life. Ricci avoided the function of art as ornament to highlight its importance as an expression of life. Therefore, he moved from primitivism and abstract art to explore the informal, by representing matter in all its colors and textures and indulging in the act and strength of the gestural experience.

In 1958 Ricci approached the Gallery La Bussola, where Lionello Venturi again wrote about his work highlighting another fundamental aspect of Ricci's work: tension.

13 *Giornali di bordo* – "Logbook" n. 2 (1952-1956), p. 76. CSR.

“Form and composition enhance the color to reach the expression, which encompasses all the visual elements, and goes beyond revealing a particular tension. Tension is the reason for the work, the vitality itself, the aspiration to investigate the world through painting¹⁴”.

The same tension Venturi described, that represented the soul of Ricci's informal painting, was what most characterized Ricci's paintings of this period and it indicated his “cultured” quality and the possibility of communicating with the other painters (Busignani 1959).

Moving from the exhibition success, which strengthened Ricci and Bloc's shared belief in restoring, in modern life, the role of the artist, Ricci decoded the need for the synthesis of the arts into the need for society to be completely refunded, from a political, social, economical, and educational perspective, he would have then translated into a revision of the educational program in the schools of Architecture as well. The change had to be prompted by the university, and he looked for it in the United States.

At the beginning of the Fifties Leonardo Ricci was already known on the international scene as a painter and for the Flowers Covered Market in Pescia, awarded at the Sao Paolo Architecture Biennale in Brazil in 1953, in Naples with the Naples Prize for Architecture in 1956 and published in Kidder Smith's *Italy Builds* in 1955 (Kidder Smith 1955, pp. 218-221). The United States also knew Leonardo Ricci thanks to Lionello Venturi, who was arranging, with Mrs. Elizabeth Mann Borgese¹⁵, the exhibition of Ricci's paintings at the Kleeman Gallery in New York (October 1960)¹⁶. To analyze Ricci's works Venturi translated it into the trial of solving a tension between Rationalism and Organicism and drew a comparison between the artistic and architectural movements which followed different

14 Giornali di bordo – “Logbook” n. 3 (1956-1959), p. 102, CSR.

15 Elizabeth Mann Borgese (1918-2002) was a German writer, naturalized in the United States, daughter of the German writer Thomas Mann. She left Germany with her family in 1933, after Hitler's ascent, moving first to Switzerland and then, in 1938, to the United States. She became an American citizen in 1941, and in 1983 she was also granted the Canadian citizenship. In 1939 she married the Italian anti-fascist and writer Giuseppe Antonio Borgese (1882-1952), 36 years older than she, with whom she had two daughters, Angelica and Dominica.

16 Letter from Elizabeth Mann Borgese to Dean Pietro Belluschi, February 24, 1959, typescript kept in MIT ASC. Massachusetts Institute of Technology. News Office (AC400 0001).

ideas about form conception: rational ways of shaping elements and organic ways of understanding it, because Ricci had been always fighting against the conception of an *a priori* form, widely spread in functionalist and rationalist works of architecture¹⁷. From the very beginning to the end of his professional and teaching activity Ricci had always been trying to define the shape of a building as result of the architectural spatial research, analyzing the natural landscape, the residents' needs starting from their human daily acts and activities, needs and from the general environmental laws.

Leonardo Ricci started from his master Giovanni Michelucci's teaching¹⁸ and from that tension to design new asymmetrical, dynamic, and fluid spaces, since his early projects, aiming at building spaces able to connect people's lives, movements, and human acts, which were inevitably dynamic and fast-moving.

Tension was also a feature of Ricci's character, of his attitude towards architecture, but it effectively represented the expression of his continuous intention to design new spaces to encourage the interaction and new moments of communication among people. It was obviously characterized by the difficulty to merge opposite views of the architect and his constant hard relationship with his research itself. To Ricci, that tension was the instrument to reveal all the visual elements and the symbol of the necessary vitality and dynamism the architectural project needed to grow and be useful, successful.

Urban and Visual Design

Ricci's American transfer, started with lectures and conferences, allowed Ricci to enrich his research on the synthesis of the arts with

17 Venturi again presented Ricci as a painter seeking the synthesis among the arts, more in detail between Constructivism (Cubism and Mondrian) and Organicism (Van Gogh and Pollock) and as an architect feeling the tension between Rationalism and Organicism to find the correct synthesis through shape and composition to reach the correct expression (Venturi 1958).

18 Ricci addressed his research towards the refusal of a predetermined form, both in his paintings and in his buildings, following his master's teaching, Giovanni Michelucci, whose feeling was that the functional needs of rationalist architecture could affect the potentialities of new spaces and new cities to be designed after the end of the second world war.

the new founded disciplines of Visual and Urban Design that influenced his work for the projects for communities and for new integrated towns, outlining a turning phase in which all the references he followed and the influences he received for his work in Italy during and after his transfer are traceable. Ricci's motivation to begin his American transfer were not only educational, but also political, cultural, sociological, and technological.

In the Fifties and Sixties Italian urban planning regarded the United States with distrust, due to the substantial difference in scale between the Italian and US development phenomena. The United States had to face the problems of territorial organization on a large scale much earlier than Europe, and the American culture, with its capitalist economic system, had to face development problems deriving from the application of policies aimed at favoring such a system (Rodwin 1961).

Being a federal country, the great power of local autonomies in the United States encouraged planning on different levels, from the most detailed of the urban territorial dimension to the general national and state level. Bottom-up planning was thus facilitated to devise general planning outlines to achieve integration of local frameworks within the general system. The capitalist system was also governed by the need to control development on the base of binding programs. At Harvard and at the Massachusetts Institute of Technology (M.I.T.), a plenty of studies on the metropolitan city were conducted in the Fifties and Sixties¹⁹. All the disciplines involved in planning were conducting interdisciplinary research projects based on the transformations of the human environment as in many major

19 Some of the most important publications of the JCUS in the Sixties were: K. Lynch, *The Image of the City*, Technology Press and Harvard University Press, Cambridge-MA 1960; L. Rodwin, *Housing and Economic Progress*, MIT Press, Cambridge-MA 1961; S. B. Werner, *Streetcar Suburbs*, Harvard and MIT Press, Cambridge-MA 1962; N. Glazer and D. P. Moynihan, *Beyond the Melting Pot*, MIT Press, Cambridge-MA 1963; O. Handlin, J. E. Burchard, *The Historian and the City*, MIT Press, Cambridge-MA 1963; R. Conant, *The Library and the City*, MIT Press, Cambridge-MA 1963; C. Abrams, *Man's Struggle for Shelter in an Urbanizing World*, MIT Press, Cambridge-MA 1964; J. Friedmann, W. Alonso, *Regional Development and Planning*, MIT Press, Cambridge-MA 1964; B. J. Frieden, *The Future of Old Neighborhoods*, MIT Press, Cambridge-MA 1964; K. Lynch, D. Appleyard, J. R. Meyer, *The View from the Road*, MIT Press, Cambridge-MA 1965.

American universities. The research project had to refer to a global context and had to provide new principles, theories, methods, and tools in various disciplinary fields.

At the end of the Fifties Leonardo Ricci was attracted by that kind of new research aimed at determining the criteria for the objective evaluation of the factors generating urban form and at the elaboration of new models of spatial organization in terms of structure and form, in function of morphological aspects of territorial structures, based on the existing relationships between the organizational types and the general objectives of the communities living in them.

Ricci's teaching reform aims precisely arose when he became visiting professor at M.I.T. (1959-1960), Pennsylvania State University (P.S.U.) (1965-1969), University of Florida (U.F.) (1968-1972), and Kentucky University (1972-1980s). Each teaching experience marked a precise exchange moment with the U.S.A., which influenced his idea of architecture as social science and drove the evolution of his architectural research towards an interdisciplinary research in Urban Design.

At M.I.T.²⁰, from 1957, Dean Pietro Belluschi had tried to improve the educational standards to face the expansion of the profession of the architect due to the economic growth and the technological change and to create a new group of scholars composed of architects, engineers, critics, and artists to find new architectural solutions for the crisis of modern architecture based on social, economic, physical, and

20 The M.I.T. had a pioneering role in the history of education in architecture and urban planning since 1933, but, before M.I.T., Harvard University established the first degree program in 1929. A five-years course leading to the degree of Architecture in City Planning was established in the School of Architecture at M.I.T. in 1933, and two years later a graduate program leading to the degree of Master in City Planning was added. The course in City Planning at M.I.T. was the second oldest in the country and had the longest record of continuous operation of any school. M.I.T. was the first school in the United States to set up the first academic course in Architecture and the high level of the school was the result of a complex process of rethinking the graduate and undergraduate programs which started in 1954 with Belluschi, who appointed a Committee on Undergraduate Planning Education to review the justification for the undergraduate course in planning, primarily because of the small enrollment of students in those years. At M.I.T. a dynamic educational program was maintained as well as an intense research activity: the premise of all the research projects lied in the new basic visual forms, concepts, scientific tools, and techniques (Adams, Hodge 1965; Vale 2008).

structural studies. At the end of 1957, M.I.T. had established its Center for Urban and Regional Studies, focusing its research activity on the physical environment of city and region. The Center's concern was on the metropolis as a worldwide phenomenon and on its inadequacies and confusions that affected human life in the city. The same chaos Ricci felt in Italy was the same that affected American cities and Pietro Belluschi well expressed the relevant problems and possible solutions in *The Physical Environment of City and Region. The Proposed Focus of the Center for Urban and Regional Studies* dated September 20, 1957²¹.

Thanks to his teaching experience at M.I.T., Ricci finished his successful book *Anonymous (XX century)* (1962) he had begun in 1957, but had not finished in 1959, the year of his summons at M.I.T. It originated from his lectures' titles enriched by his students' observations, becoming a written example of "open work": Ricci investigated with his students the interrelation or integration among architecture, painting, and sculpture. In the Spring term Ricci gave four lectures a month, each divided into two parts: Ricci's speeches last one hour and a half and were followed by a discussion session of the same duration, as he was used to do with his students in Florence.

Concerning the research on Urban and Visual design, in Cambridge Ricci acquired the Harvard-M.I.T. Joint Center for Urban Studies' (JCUS) research aims and was irreversibly influenced by that "radical visual academia" headed by Kevin Lynch and György Kepes that later involved other Italian scholars as Pier Luigi Nervi, Gillo Dorfles, Ernesto Nathan Rogers and that conceived the city as a collective work of art to be designed according to the new founded Urban Design's principles of legibility and imageability (Aviles 2018).

More in detail, for what concerns Urban Design, Leonardo Ricci worked at M.I.T. in the foundation year of the JCUS, a revolutionary research center in which Belluschi's intentions expressed in his *Proposed Focus of the Center for Urban and Regional Studies* were realized. In his writing Belluschi anticipated the idea of a joint training and research program to be conducted by the Harvard Law School and the Department of City and Regional Planning of M.I.T. with

21 P. Belluschi, *The Physical Environment of City and Region. The Proposed Focus of the Center for Urban and Regional Studies*, September 20, 1957. MIT ASC, AC400, box 6, folder 1.

the collaboration of the Center for International Studies (M.I.T.). The collaboration between M.I.T. and Harvard, also strengthened by a two-term sequence in Housing offered jointly by both universities, as it happened for further teachings as Administration, brought to the institution of the Harvard-M.I.T. JCUS.

The JCUS suggested a new bold approach to urban planning including the use of the network and information theory pioneered at M.I.T. in Mathematics, Physics, and Electrical Engineering. M.I.T. wanted to give a special emphasis in its research to the technological factors affecting the form of the city and bring possible innovations in transportation, patterns of growth or land use and future changes resulting from the development of automatic processes. In the joint release of Harvard and M.I.T. the problems of initial interest to the Joint Center were listed: technological innovation and the city and region, comparative analysis of cities – historical as well as contemporary – applications of research strategies to comprehensive transportation problems, urban growth and structure, including the special problems of interdependence of activities in urban areas, urban and regional problems in developing countries, methods of public and private control over urban change, social values and the community, Urban Design, decision-making and the planning process in metropolitan communities²². In the field of Urban Design, Kevin Lynch's *Image of the City* (Lynch 1960), published by the Technology Press and the Harvard University Press, was the first book of the Joint Center Series and one of the pioneering texts of the discipline, which considered the town as a collective work of art. In the United States plural Urban Design – or plural urbanism – opposed to unitary Urban Design and did not consist neither in urban planning nor in architecture. The book by Brent D. Ryan titled *The Largest Art. A Measured Manifesto for a Plural Urbanism*²³ deals with Urban

22 *Joint Release Harvard-M.I.T. Joint Center for Urban Studies*, March 4, 1959. MIT ASC, AC0069_195903_009_0001, box 1.

23 Brent D. Ryan was strongly influenced by Kevin Lynch's thought and especially by his books *The Image of the City* and *Good City Form*. Therefore, it seemed to him that all manifestoes had been written except for the disruptive one referring to Lynch's work. On the contrary, the importance of writing a "measured manifesto", as his book's subtitle anticipated, lied in the need to write one without formulating a formal declaration of Urban Design, but rather in writing a call for recognition of independence that has always existed,

Design as the largest among the building arts since it involves the largest plural entity: the city. In plural urbanism²⁴ the concept of plurality is contained, which affected all dimensions of the discipline and that enabled it to become the largest and independent of the other building arts as Architecture, Landscape, Sculpture, and Land Art. This vision is extremely consistent with Leonardo Ricci's one on the need to refund the society starting from the synthesis of the arts, and from a new theoretical and practical understanding of Urban Design by investigating its relationship to urban space and urban agents, conceiving it as a practice that accepts all those elements and forces of cities that are beyond the designers' direct control, and which become part of the Urban Design project as well.

Furthermore, Lynch's studies attempted to analyze the citizens' images of the metropolitan region and tried to determine how environments at the metropolitan scale could be given visual shape and form. The metropolitan image was studied in terms of its nature, its function, and how it could be clarified and strengthened. This work on the visual form of the metropolis and on the aesthetic of the highway was an outgrowth of the research Lynch completed for the book and it was published in the Joint Center Series some years later, in 1965, with the title *The View from the Road* (Appleyard, Lynch, Meyer 1965).

In the same years, In Italy, the confusion and the complexity of the events that were shaping the cities after the Second World War allow us to read the birth of a movement that will lead to the formation of the discipline of Urban Design as well. It was a long and difficult process that saw the heated debate on the construction of new neighborhoods, which were going to form parts of the city²⁵.

with its own five dimensions and three qualities of change, incompleteness, and flexible fidelity (Ryan 2017).

- 24 Because of its "plurality", in the book the term "Urban Design" is interchangeable with "urbanism".
- 25 The Italian debate began in the moment of transition from the concept of city intended as a set of buildings or neighborhoods and that of city as a system. This last topic particularly interested a group of "architects-urban planners", as those who began, in parallel with their research in the architectural or urban field, to study in the field of Urban Design were defined. In Italy, this term was coined, on the one hand, to find a term for the field of research common to architects of the 1950s and 1960s, and, on the other, to differentiate the field of Urban Design from that of Architecture and Urban

In Italy 1963 is the date of the birth of Urban Design when a group of scholars was formed around the figure of Ludovico Quaroni who did not teach urban planning, but “Urban Design”²⁶ until the early Seventies. After what is considered, even by Quaroni himself, the first text of urban planning by Giuseppe Samonà: *L’Urbanistica e l’avvenire delle città* (Samonà 1959), the first Italian texts that dealt with the “urban design project” were published: *Origini e sviluppo della città moderna* by Carlo Aymonino (Aymonino 1965), *L’Architettura della città* by Aldo Rossi (Rossi 1966), *La Torre di Babele* by Ludovico Quaroni (Quaroni 1967). Unlike the cited American texts, in Italy the urban project was still understood as a design of the city through architecture²⁷.

There will be no Urban Design courses in Italian universities until 1985²⁸, although the discipline had already recognition by the academy: *Casabella*, *Lotus* and *Controspazio* had begun to play a fundamental role in the treatment of Urban Design as well by publishing the US theories²⁹.

Planning, two different disciplines, separate from the first one. Therefore, also in Italy a “third way” of Urban Design was sought and the group of “architects-urban planners”, Urban Designers, is the reference one to understand the development of Urban Design in Italy (Ferrari 2005).

- 26 The courses in architectural composition II held by Saul Greco and subsequently by Quaroni and Aymonino form that generation of architects active in the Seventies who reacted to the new teachers by challenging the academy in the figure of Saverio Muratori. (Casabella 1961).
- 27 In Italy, for a long time, the business centers opened the discussion about the definition of an urban form that could hold the development of the city-region. The related analysis were centered on the growth of the city and its control through design: it could imply a growth by parts, where each part could have worked as a development and growth node. (Ferrari 2005, p. 64).
- 28 The editorial change of *Casabella* and the new American (and French) theories blocked the development of an Italian urban theory and the activities of the Centro Studi Casabella, causing the individual development of the urban theories by Rossi, Quaroni, Tentori, Aymonino and others. Rossi, Quaroni, and Aymonino were the authors of the already cited fundamental texts of urban theory, all published from 1965 to 1968 giving birth to all the subsequent studies on the city.
- 29 *Lotus* and *Controspazio* would have filled the void left by *Casabella* after the publication of Kevin Lynch’s work, when in Italy there was a period of absence of significant comments on the new American theories. *Architettura*, Bruno Zevi’s magazine, also published an article by Filiberto Menna on *The Urban Poetics of Lynch and the Psychology of Vision* (Menna 1965). In 1965 and, a year later, *Edilizia Moderna*, directed by Vittorio Gregotti, published

For what concerns Visual Design, Ricci knew Kepes' work before leaving to M.I.T. and succeeded in proposing the same approach to architectural composition and urban planning to his students in Florence. In October 1959 Ricci and Giovanni Klaus Koenig wrote "Sull'insegnamento della plastica ornamentale nelle facoltà di architettura", a report concerning the teaching of plastic formativity aimed at the renewal of the program of the course Plastica Ornamentale into Visual Design³⁰. Indeed, Kepes' Visual Design course developed a vigorous program in the field of representational drawing: materials and space were manipulated in pursuit of aesthetic meanings free of the functional and technological pressures that could pre-empt the designer's thinking³¹. The students worked in a studio equipped with special tools and devices for light control and photography to develop their artistic skills, experimenting materials and their properties, *Gestalt* principles, and different artistic techniques. On this "studio work" Ricci grounded his belief on morphological generations in architecture avoiding *a priori* forms, already expressed in the Informal in painting. The influences among all the arts in the design process, combined with the study of the History of Art and Architecture gave birth to a new methodological approach to Urban Design, while Lynch's course on the Form of the City intro-

Lynch and Appleyard's theses on the psychology of applied urban perception in Boston, for a research program at M.I.T. and on the text entitled *The View from the Road*, in which Lynch described new tools of Urban Design starting from the driver's point of view. (Appleyard, Lynch, Meyer 1965).

- 30 "Sull'insegnamento della plastica ornamentale nelle facoltà di architettura" ["On the teaching of plastic formativity in the courses of architecture"] dated October 16, 1959, typescript, CSR.
- 31 Pietro Belluschi's deanship ended in 1965 and, a couple of years later, in 1967, György Kepes founded at M.I.T. the Center for Advanced Visual Studies (CAVS) by collecting a lot of work done by the Harvard-M.I.T. Joint Center for Urban Studies. Kepes arrived in the Visual Department of the Graduate Program at M.I.T. in 1946 and between 1947 and 1956 he concentrated on the production of his publication *The New Landscape in Art and Science*, largely written in 1952 under the form of an encyclopedic constellation of images describing the aesthetic qualities of scientific findings, as well as displaying the scientific origins of other aesthetic manifestations. To deepen Kepes' work: G. Kepes, *The New Landscape in Art and Science*, in "Art in America", n. 43, 1955, pp. 34-39; G. Kepes, *The New Landscape in Art and Science*, Theobald, Chicago 1967. See also: G. Kepes, *The Language of Vision*, Paul Theobald, Chicago 1951 and G. Kepes (ed.), *Education of Vision*, Braziller, New York 1965.

duced aesthetic problems: spatial relations and perceptual elements were analyzed through group discussions and special project work.

Ricci exported his studies in Urban Design at the P.S.U., the U.F., and in Florence. At P.S.U. he carried out applied research in Visual and Urban Design in the Sixties to elaborate the synopia of the *City of the Earth*: a urban model able to restore the dialectic between the collectivity and the individual aiming at rebuilding a continuous city for a unique social body: *The City of the Earth*, as Ricci titled his second unpublished book which derived from the *Anonymous*³². The seven polymateric models of the Integrated City developed in Pennsylvania (1965-1968) and the Miami Model Cities Plan (1968) gave evidence of his theoretical and applied research on the “open work” and allowed Ricci to write *The City of the Earth*, which described in detail the synopia of the integrated city (Masini 2019; Cattabriga 2021, pp. 107-139).

Teaching Reform Aims

Ricci’s contribution in Post-war America foresaw the processing of unknown Urban Design projects and to the foundation of the Urban Design course and Studio at the U.F. as new models of collective and anonymous working experiences that would have led to a refunding of the teaching and design methods.

Those ideas were affected by the 1968 revolt Ricci actively lived both in Italy and in the U.S.A. In line with his previous studies on the theme of the community, the research in the U.S.A. and the 1968 revolt spreading in both countries supported his political, cultural, educational, and social belief in the necessity to actuate a decentralization of powers, against capitalist views which did not let the architects develop appropriate projects to improve the metropolitan human life. During the revolt Ricci and Umberto Eco wrote the *Ricci-Eco Motion*, an important document that welcomed the students’ requests that established the importance of the General Assembly as an institutional place where students and teachers, through fair

32 The City of the Earth is how Ricci translated into English *Città della Terra*, his model for the future city, recalling the title of his unpublished typescript *Città della Terra. Disegno per una urbanistica non alienata*, kept in CSR.

vote, could discuss the problems and possible solutions establishing a democratic and balanced system. The motion recognized the faculty as an “open place” where all the educational categories – researchers, scholars, professors, assistants, and students – could develop the exchange of ideas. Fair vote and the decentralization of powers were the essential tools to change the future not only of the faculty but of the whole society, to establish a democratic and balanced system³³.

Indeed, to Ricci, despite being the appointed figures, architects and architecture students could not work together and apply their research to find new flexible living conditions for everyone, but they were rather forced to work separately with obsolete rules he wanted to change with the new educational program he wrote during his deanship at the faculty of architecture of Florence (1971-1973). In that program (“Appunti per un programma”³⁴) Leonardo Ricci systematized society and education, possible interventions and requests from students, professors, workers, and government forces. He thought of a total reorganization of the Italian society starting from education, of a systematization of the existing forces for the mass society instead of the bourgeois one. The system actors were professors, students, and assistants whose ideas had to concur to the final asset of the faculty. Ricci’s purpose identified new institutional roles as three reference figures to assist the dean (one professor for the external political issue, one for the internal, and one for the programs), mixed commissions of students, assistants, and professors to face each single problem by using all the existing forces. The system, if common goals were identified, was to be applied to all universities that should cooperate for the correct functioning of the society, into a further general system able to solve the political, cultural, and educational situation. In this way also the interdisciplinary research was fostered with new figures and applied research methods, for which Ricci asked for new laboratories and tools as he saw at M.I.T. and asked at U.F..

33 The *Ricci-Eco Motion* was signed on March 20, 1968, some weeks before the end of the protest, in Florence. The text of the *Ricci-Eco Motion* was published in: G. Bartolozzi, *Nuovi Modelli Urbani*, Quodlibet, Macerata 2013, p. 16.

34 The typescript of the program is kept in CSR.

Thanks to the openness to American studies, that kind of structured program enhanced Ricci's wider ideal of a new decentralized society which could allow architecture students and teachers to work together and realize the *City of the Earth*. Ricci's support for the 1968 revolt, his strong conviction on the importance of decentralization and of the university as an institution – possible herald of the social change that architecture should have brought about in the following years – and his intention to merge architecture and urban planning then influenced the vision of the Radicals in Italy, who were students of the faculty of architecture of Florence attending Ricci's Urban Design courses and whose names appear among the designers of some analyzed polymeric models for the urban macrostructures. Ricci's lesson especially influenced the radical criticisms of the design of modern architecture by Archizoom and Superstudio, founded by students of Ricci and Savioli's courses in contact with Claudio Greppi, a student of the faculty of Architecture of Florence and militant of the Florentine group of the "working class", who would have elaborated their own visions of architecture within the debate on the relationship between capitalism and architecture and on the phenomenon of massification³⁵.

The refunded academic system could have helped the design of the synopia of the *City of the Earth*, a plural urbanism project which showed that the placing of an event in time and in space, deriving from Einstein's revolutionary theory, was possible and able to change the world of the arts. Ricci's synopia effectively was embodying an open and unfinished, temporalized and constantly changing design, and could be maybe considered an Italian project of plural Urban Design, the largest of the arts as Brent Ryan would define it³⁶.

35 At the beginning of the Seventies, the "Radicals" and the studies on the "integrated city" were promoted thanks to the presence of Giovanni Klaus Koenig in the editorial staff of *Casabella*, who published the projects of the Florentine groups Archizoom, Superstudio, and Ziggurat. At the same time some degree theses coordinated by Ricci and Savioli were published by *Controspazio*, while Kenneth Frampton's research on the urban dimension of architecture appeared on *Casabella* with the title *Appunti sulle teorie della città* (Frampton 1972) as well as Robert Venturi and Denise Scott Brown's theories on the *Percezione trasversale*, Rob Krier's *Permanenza della forma*, and Peter Eisenman's *Notes on Conceptual Architecture: towards a Definition* (Venturi, Scott Brown 1973; Krier 1973).

36 In this concept the sixth invariant of architecture theorized by Bruno Zevi consisted. He called it "temporality of space" and it is explained in the sixth

“Open Work” in Architecture: the City as a Collective Work of Art

The idea of “Open Work” is central to explain Leonardo Ricci’s work and unifies the previous vectors premises and effects, because it defines the not concluded character of the work of art which avoided the respect of any canon or causal relation. In Ricci’s work the “openness” was strongly connected with the “space-time” dimension and with the relational phenomenology philosophical assumptions³⁷: the work is “open” and can be read and lived out of any prescription on the “right way” to see, as translation of a synthesis among the building arts, it can be done by the cooperation of students, professors, interdisciplinary experts, administrators and future inhabitants reaching the correct anonymous design dimension without hierarchical roles, and is therefore the design of a collective work of art, embracing flexibility, an essential instance for a proper design able to host the life-flow.

Ricci’s ideal of “anonymous architecture” was consistent with the concept of “open work in architecture” Bruno Zevi also analyzed in 1962 in an article titled *La poetica dell’“opera aperta” in architettura* (Zevi 1962). Indeed, Ricci and Zevi shared the idea of a spatial architectural research derived from the conception of architecture

chapter of B. Zevi, *Il Linguaggio Moderno dell’Architettura. Guida al codice anticlassico*, Einaudi, Torino 1973, pp. 51-56.

- 37 Ricci explained the importance of the relational value of architecture moving from the existential instance, referring to Enzo Paci’s studies on the matter that the architect quoted in the *Introduction to the Urban Planning II and Elements of Composition courses* (typescript kept in CSR). Paci’s interest in contemporary architecture had given rise, since the mid-1950s, to original reflections contained in numerous essays which date back to the years in which Paci defined his relational thinking that, at the end of the 1950s, took on the connotation of what was defined his “relational phenomenology”. On Paci’s relational phenomenology: E. Paci, *Il cuore della città*, in “Casabella-continuità”, n. 202, August-September 1954, pp. vii-x; *Problemativa dell’architettura contemporanea*, in “Casabella-continuità”, n. 209, January-February 1956; p. 4146 (republished with the title *Sull’architettura contemporanea, L’architettura e il mondo della vita*, in “Casabella-continuità”, n. 217, 1957); *Continuità e coerenza della BBPR*, in “Zodiac”, n. 4, April 1959, pp. 82-115; *Wright e lo “spazio vissuto”*, in “Casabella-continuità”, n. 227, May 1959, pp. 9-10; *La crisi della cultura e la fenomenologia dell’architettura contemporanea*, in “La Casa”, n. 6, 1960 (then republished with the title *Fenomenologia e architettura contemporanea*); E. Paci, *Relazioni e significati*, Vol. III, Lampugnani Nigri, Milano 1966.

as democratic device and the reasons for the theoretical affinity between them lied in the notion of “open work”.

Before the 1968 revolt Ricci had asked Umberto Eco, author of the book *Opera Aperta* [“Open Work”] (Eco 1962) to give some lectures to his students of the Faculty of Architecture at the University of Florence in 1965-1966. In those years Ricci was Professor of Elements of Architectural Composition and Urban Design (1964-1965), Director of the Town Planning Institute (since 1965) and Professor of Town Planning (1966-1970). In Ricci’s courses important social themes were discussed with the students and, after the flood that destroyed Florence in 1966, his course was dedicated to the territorial planning of a continuous city in the Arno Valley by means of an interdisciplinary study. In those years Ricci’s transfer to the U.S.A. was in its central phase and the disciplines of Urban and Visual Design with the relevant teaching methods were permeating Ricci’s teaching as well. Ricci thought that Eco’s course on Visual Communication he was holding in Florence (1966-1969) could offer further reflections on the generation of form in architecture. The collaboration between Ricci and Eco suggests the importance of the investigation into the relationship between Architecture and Semiology, the latter understood as a science that studies all phenomena of culture as systems of signs or culture as communication. Architecture – in its various expressions such as design, architectural planning, Urban Design, scenographic and exhibition construction – can therefore be considered, unlike other cultural phenomena, as the concrete realization of culture and as a constructed three-dimensional reality of associated life, endowed with particular functions. The lectures’ theme of analysis was the connection between object, sign, and function, which revolved the questions about how architectural objects communicate or do not communicate, what they communicate and whether or not they were conceived to communicate³⁸.

38 The connection between object, sign and function was dealt in the previous years in C. Brandi, *Eliante o Dell’Architettura*, Einaudi, Torino 1956; C. Brandi, *Segno e Immagine*, Il Saggiatore, Milano: 1960; G. Dorfles, *Simbolo, comunicazione, consumo*, Einaudi, Torino 1962; G. K. Koenig, *Analisi del linguaggio architettonico*, Libreria Ed. Fiorentina, Firenze 1964; C. Brandi, *Struttura e Architettura*, Einaudi, Torino: 1968; U. Eco, *La struttura assente. La ricerca semiotica e il metodo strutturale*, Bompiani, Milano 1968.

Eco's notes for the lectures given to Ricci's students in Florence gave birth to his crucial text *La struttura assente. La ricerca semiologica e il metodo strutturale* (1968), firstly titled *Appunti per una semiologia delle comunicazioni visive* and dedicated to Leonardo Ricci. The book was released in 1968 and immediately entered the heart of the debate on Structuralism – the theory that most dominated the cultural climate of those years and that seemed (to some) to deliver the sense, knowledge, culture to new metaphysical, abstract, and indifferent destinies to the specificities of history.

As Eco himself declared in the introduction to his book, most of the research contained in the volume had been elaborated during three courses carried out in the Faculties of Architecture, in Milan, São Paulo, and Florence. The book was inspired and much owed to the students of architecture, because in them the author found the constant concern of “anchoring the universe of things to be communicated to the universe of things to be modified” (Eco 1968, p. 43).

One of the sectors in which Semiology is most challenged by the reality on which it tries to take hold is that of architecture (Eco 1968, p. 283).

With these words Eco expressed the difficulty of specifying what “code” meant in architecture since a code was usually made up of a set of signs, among which an infinite set of relationships could be established, which in turn could generate infinite messages as those principles ruling megastructures did according to the notion of continuous and infinite growth. Leonardo Ricci pursued the idea to avoid codifications that put already elaborate solutions into shape and did not consider the principles of formativity and integrativity of the city³⁹ he had studied in those years at PSU. That was a groundbreaking reflection for Leonardo Ricci and for the “the form-act” theory opposing to an *a priori* shaping of architecture.

According to Eco, typologies qualified architecture intended as service, but this idea of architecture was not useful to change history and society, but only a system of rules to give society what it needed.

39 Ricci stated that idea in several writings as *Ricerche per una urbanistica non alienata* [“Research for a non-alienated urban planning”], *The Future of Cities* and *Prolusione al corso di Urbanistica II e and Elementi di Composizione* [“Forward to the Course of Urban Planning II and Elements of Composition”], all kept in CSR.

This architecture was not art, activated by men of culture anticipating new structures and social instances, but an architecture serving society, even not able to change it (Eco 1968, p. 329).

Eco's thought, applied to the contestation period of 1968, forbids to read architecture as a mirroring device for the society, but rather as a contestation tool bearer of change. Any scheme or form previously arranged could not be considered by Eco and Ricci, who were taking part in the revolt on the students' side: they wanted to study open forms to satisfy past, present, and future needs⁴⁰. To Eco architecture as an art would have not only suggested a way of living, but also its possible innovations and radical changes, assuming the risks of all the possible implications⁴¹. The architect could have accepted the social rules and worked at their service, elaborated, and imposed new models of habitat for the same society, or re-designed the existing systems on a new technologically advanced and performing structure. The first attitude was passive against society, the third one was fearful and prudent, while the second one implied the conception of architecture as an art, for which the architect was a producer of history and change. The code to be used to fulfill this second attitude had to be renewed: designers had the words, but they had to formulate a new grammar, a new syntax. They could not do this alone, but with the help of Sociology, Anthropology, Psychology, Political Sciences, Economics and all the sciences dealing with human life. Only those disciplines could give architecture the right rules, because other (human) codes had to be considered, architecture could have not changed society with the help of its only rules, they were not enough⁴². Architecture's difficulty to be translated into

40 On the human instinct to revolt against superimposed models and schemes from an anthropological perspective: D. Morris, *La scimmia nuda*, Bompiani, Milano: 1968.

41 Architecture for the mass could have referred to ancient models (persuasive power of architecture), imposed models (psychagogic power of architecture), it could be experienced without any attention, it could have contained horrible meanings not even thought by the designer, it could have forced the inhabitants into unloved spaces or allowed them to a total flexibility. Finally, it could have been forgotten in its obsolescence or inserted in the circuit of goods (Eco 1968, pp. 331-335).

42 Language, painting, music could count on their rules, but architecture should have regulated a system of forms based on needs it did not have any power on. Therefore, the architect could have been considered the last humanistic

a code was related to the continuous changing reality of the cities and of the society that lived them, in a constant recall of history and with a narrow connection between signifier and meaning.

This idea of openness of the city, an open-ended entity was described in *Opera Aperta*, published in 1962 as the first edition of *Anonymous (XX century)*, developing the theme of the XII International Conference of Philosophy titled *The Problem of the Open Work* (1958). Eco introduced the problem in poetry, psychology, theory of information, music, art, and architecture and their common issue concerning the reaction to the new contemporary sensitivity born from new mathematical, physical, psychological, and scientific discoveries.

The focus on the artistic reaction and the investigation on the moments when contemporary art tried to face disorder demonstrated the existence of a new positive attitude towards the breaking of the rules to conceive form. The notion of openness was based on the interactive relationship between the inputs, the art producer, and the work of art-receiver's world, both at the level of intelligence and perception, in a transaction moment between the act of perceiving knowing intellectually that brought to education (Eco 1962, p. 132). That moment inevitably affected the fruition of the work of art as well.

Leonardo Ricci lived that new attitude both in painting and in architecture, but most of all the difficult condition of the architect in the contemporary world of the Sixties Umberto Eco dealt with in *Opera Aperta*. Ricci lived and suffered this condition and tried to explain it widely in his book *Anonymous (XX century)* from an existential point of view. If in his first book he declared a general pessimistic view about the architect's possibility to solve the urban crisis of the time but did not avoid applying the solution he had in his mind, leaving the theory of the *City of the Earth* as a testament in the last chapter⁴³, he defined its design and possible social implications and effects in his second unpublished book, born from his American transfer.

figure of the contemporary time: he had to think of the collectivity in a total dimension as a sociologist, anthropologist, politician, or economist.

43 L. Ricci, *A Testament*, in *Anonymous (XX century)*, cit., pp. 247-254; B. Zevi, *Il testamento di un architetto*, in "L'Espresso", April 22, 1962.

Therefore, the “open work” succeeds in describing Ricci’s production from its existential roots to its megastructural aims, since it avoids classifications and the boundaries typical of definitions: it is open to different interpretations both in architecture and in painting. The best way to look at Ricci’s projects is through the parameter of “openness”, as he would have wanted. The work is “open” and can be read and lived out of any prescription, as Ricci’s projects are open, they welcome flexibility since, on one hand, they host the life-flow changes, and, on the other hand, architecture is constantly changed by human experience.

References

- Adams, F.J., Hodge, G.
1965 *City Planning Instruction in the United States: the Pioneering Days, 1900-1930*, in “Journal of the American Institute of Planners” 31, n. 1, February, pp. 43-46.
- Appleyard, D., Lynch, K., Meyer, J.R.
1965 *The View From the Road*, MIT Press, Cambridge.
- Albisinni, P.
1986 *La città ideale nei disegni di Leonardo Savioli. Incontro-Intervista con Leonardo Ricci: oltre Firenze, con interventi di Leonardo Ricci, Ludovico Quaroni*, Il Ponte, Firenze.
- Aviles, P.
2018 *Pietro Belluschi and György Kepes. Massachusetts Institute of Technology – Cambridge MA USA 1951-1965*, in “Radical Pedagogies”, A08.
- Aymonino, C.
1965 *Origini e sviluppo della città moderna*, Marsilio, Padova.
- Banham, R.
1978 *Megastructure: Urban Futures of the Recent Past. Le Tentazioni Dell’architettura. Megastrutture*, Thames and Hudson, London.
- Balbo, L.
1964 *Il problema dei nuovi insediamenti residenziali di grandi dimensioni*, in “Quaderni di Sociologia”, n. 13, pp. 51-79.
- Benbow, C.
1969 *Leonardo Ricci: Humanist Architect and Prophet with an Ideal*, in “The Floridian”, n. 49.
- Brent, D.R.
2017 *The Largest Art: a Measured Manifesto for a Plural Urbanism*, MIT Press, Cambridge-MA.
- Busignani, A.
1959 *Cinque Pittori Fiorentini*, in “Domus”, n. 360, November, pp. 26–28.

“Casabella”

1961 *Sei domande*, n. 251, pp. 26-27.

Cattabriga, I.

2021 *Leonardo Ricci in the United States (1952-1972). A Twenty-year American Transfer as a Turning Experience in Teaching and Design* (PhD. Diss, University of Bologna).

Colacicchi, G.

1955 *Un esperimento di grande valore a Firenze. Arte all'aperto*, in “La Nazione Italiana”, November 1.

Costanzo, M.

2009 *Leonardo Ricci e l'idea di spazio comunitario*, Quodlibet, Macerata.

Creighton, T.H.

1960 *The Involved Man: Leonardo Ricci*, in “Progressive Architecture”, n. 41, August, pp. 144–151.

Cunningham, M.

1968 *A Continuous City in the Valley of the Arno River*, in “Architectural Student A.I.A.”, n. 1.

Dallerba, M.G.

1966 *Città della terra: recherches d'urbanisme, Faculté de Florence*, in “L'Architecture d'aujourd'hui”, n. 128, November, pp. 54–56.

“Der Standpunkt”

1958 *Palast im Steinbruch*, January 20.

Dezzi Bardeschi, M., Kiesler

1966 *La scuola fiorentina e la curvatura del mondo*, in “Ananke”, n. 14, June, pp. 63–81.

Di Giampietro, G.

1984 *Thony Eardley e Leo Ricci: tra Stile Internazionale e Post Modern*, in “Parametro”, n. 123–124, March, pp. 2-3.

Dorfles, G.

1955 *Una mostra all'aperto di arti plastiche*, in “Domus”, n. 313, December, pp. 61, 64.

Eco, U.

1962 *Opera Aperta*, Bompiani, Milano.

1968 *La struttura assente. La ricerca semiotica e il metodo strutturale*, Bompiani, Milano.

Ferrari, M.

2005 *Il progetto urbano in Italia 1940-1990*, Alinea, Firenze.

Frampton, K.

1972 *Appunti sulle teorie della città*, in “Casabella”, n. 359.

Friendly, A.

1968 *Cultural Revolt Urged by Italian Professor*, in “New York Times”, December 17.

Gregotti, V.

1968 *New Directions in Italian Architecture*, George Braziller, New York.

Grossato, L.

1938 *Il Pittore Leonardo Ricci*, in “Il Bo”, n. 5, May 15.

- Kepes, G.
 1951 *The Language of Vision*, Paul Theobald, Chicago.
 1955 *The New Landscape in Art and Science*, in "Art in America", n. 43, pp. 34-39.
 1967 *The New Landscape in Art and Science*, Theobald, Chicago.
- Kepes, G. (edited by)
 1965 *Education of Vision*, Braziller, New York.
 1966 *The Man-Made Object*, Braziller, New York.
- Kidder Smith, G.E.
 1955 *Italy Builds*, Ed. Comunità, Milano.
- Koenig, G.K.
 1968 *Architettura in Toscana 1931-1968*, ERI, Torino.
- Krier, R.
 1973 *Permanenza della forma*, in "Casabella", n. 378.
 "Le Monde"
 1950 *Au Salon de Mai. Jeunesse perpetuelle de la peinture*, in "Le Monde", May 12.
- Lynch, K.
 1960 *The Image of the City*, MIT Press, Cambridge.
- Manno Tolu, R., Masini, L.V., Poli, A.
 1995 eds., *Leonardo Savioli: il segno generatore di forma-spazio*, Catalogue of the exhibition (Florence, Archivio di Stato, 23 September-25 November 1995), Edimond, Città di Castello.
- Masini, L.V.
 1964 *A Firenze la mostra dell'Espressionismo*, in "Domus", n. 416, July, p. 49.
 1965a *Le Mostre Del '65*, in "Op. Cit.", n. 4.
 1965b *Mostra della casa abitata a Firenze*, in "Marcatré", n. 16-17-18, pp. 215-217.
 2019 ed., *Leonardo Ricci. Progetti Di Un'architettura per l'uomo Del Futuro. Un Libro Perduto e Ritrovato 1967-2019*, Gli Ori, Pistoia 2019.
- Masini, L.V., Pica, A.
 1965 *Intenti e aspetti della mostra 'La Casa Abitata'. Leonardo Ricci uno 'spazio vivibile' per due persone. La casa abitata: arredamenti di quindici architetti italiani, la mostra a Firenze, Palazzo Strozzi, dal 6 March al 2 May*, in "Domus", n. 426, May, pp. 29-56.
- Menna, F.
 1965 *La poetica urbanistica di Lynch e la psicologia della visione*, in "Architettura", n. 119.
- Miccinesi, M.
 1965 *Una mostra a Firenze: La casa abitata*, in "Rivista dell'Arredamento", n. 130.
- Michelucci, G.
 1954 *La città variabile*, in "La Nuova Città", n. 13, January.
- Morro, C.
 1938 *Leonardo Ricci*, in "Revue Moderne illustrée des artes et de la vie", n. 15, September 13.

Mumford, L.

1961 *The City in History. Its Origins, Its Transformations, and Its Prospects*, Harcourt Inc., San Diego-New York-London.

Pedio, R.,

1967 *Una Leggenda Moderna: Frederick Kiesler; Dal Neoplasticismo Alla Continuità*, in "Architettura: Cronache e Storia", 13, n. 5, September, pp. 298-318.

Quaroni, L.

1967 *La Torre di Babele*, Marsilio, Padova.

Raja, R.

1990 *Un sogno in città (intervista a Leonardo Ricci)*, in "Costruire per abitare", n. 85, June 5, pp. 7, 176-82.

Ricci, L.

1953 *La pittura come linguaggio*, in "Numero", n. 6, December, pp. 16-20.

1956, *Space in Architecture: the Visual Image of Environment*, in "244 - Journal of University of Manchester Architectural and Planning Society", n. 7, Winter, pp. 7-11.

1957 *Il quartiere è l'uomo moderno*, in "Il Giornale del Mattino", June.

1960 *Scritto-manifesto per la mostra 'La Cava'*, in "Architettura: Cronache e Storia", n. 57, July, p. 188.

1962 *Anonymous (XXth century)*, George Braziller, New York.

1965a *Uno spazio vivibile per due persone*, in "Domus", n. 426, pp. 31-55

1965b *Pour une prise de eritoria des nouveaux problèmes de l'habitat*, in "L'Architecture d'Aujourd'hui", n. 35, May, p. XI.

1966a *Form, the Tangible Expression of a Reality*, in Kepes, G. (ed.), *The Man-Made Object*, George Braziller, New York.

1966b *Idee di architettura*, in "Documenti di numero", n. 5, February.

1967a *Exploratory Research in Urban Form and the Future of Florence*, in "Arts and Architecture", n. 2, February, pp. 25, 32-34.

1967b *Ricerche per una città non alienata*, in "Linea-struttura, rassegna trimestrale di Architettura Arti Visive Design", n. 1-2, March, pp. 39-51.

1973 *Architetto: per quale società?*, in "Casabella", n. 384, December, pp. 2-3.

1976 *'New Towns' a scala territoriale*, in "Spazio e Società", n. 3, March, pp. 73-81.

1977a *Perché continuiamo a fare arte?*, Cappelli, Bologna.

1977b *(et alii), Area del cuoio. Ipotesi di piano comprensoriale*, Tipografia Giuntina, Firenze.

1979 *Parlando nel 1978*, in Doglio, C., Venturi, P., *La pianificazione organica come piano della vita?*, Cedam, Padova.

1990a *Lo spazio cuce e differenza gli involucri e la vita: quattro esempi di edilizia residenziale*, in "Architettura: Cronache e Storia", n. 3, March, pp. 175-93.

1990b *Confessione*, in "Architetti", n. 3, August, pp. 29-32.

1990c *Uno spazio per segnali nuovi*, in *Testi, opere, sette progetti recenti di Leonardo Ricci*, Nardi, A. (ed.), Edizioni del Comune di Pistoia, Pistoia.

- Ricci, L., Vigo, F.
 1955 *Numero. La Cava. Mostra internazionale all'aperto di arti plastiche organizzata da 'Numero' con la partecipazione dell'architetto Leonardo Ricci*, catalogue of the exhibition (Firenze Monterinaldi, 24 September-30 November), Florence.
- Rodwin, L. (ed.)
 1961 *The Future Metropolis*, George Braziller, New York.
- Rossi, A.
 1966 *L'Architettura della Città*, Marsilio, Padova.
- Ryan, B.
 2017 *The Largest Art, a Measured Manifesto for a Plural Urbanism*, Cambridge-MA, MIT Press.
- Saggio, A.
 1994 *Il movimento immaginato. Leonardo Ricci*, in "Costruire", n. 138, November.
- Samonà, G.
 1959 *L'urbanistica e l'avvenire della città*, Laterza, Bari.
- Savioli, L., Natalini A.
 1968 *Spazio Di Coinvolgimento*, in "Casabella", n. 326, July, pp. 32-45.
- Scrivano, P.
 2013 *Building Transatlantic Italy: Architectural Dialogues with Postwar America*, Routledge, Londra.
- Vale, L.J.
 2008 *Changing Cities: 75 Years of Planning Better Futures at MIT*, SA+P Press, Cambridge.
- Vasić Vatovec, C.
 2005 *Leonardo Ricci: architetto 'esistenzialista'*, Edifir, Firenze.
- Venturi, L.
 1955 *Una Vetrata per San Domenico*, in "L'Espresso", October 30.
 1958 *The New Painting and Sculpture. The Emergence of Abstraction*, in "An Atlantic Monthly Supplement", December.
 1960 *Leonardo Ricci*, Catalogue of the exhibition at the Trabia Gallery, 29 March - 30 April. Trabia Gallery, New York.
- Venturi, R., Scott Brown, D.
 1973 *Percezione trasversale*, in "Casabella", n. 378.
- Zevi, B.
 1962 *La Poetica dell'"Opera Aperta"*, "L'Architettura: Cronache e Storia", n. 84, October, 362-363.

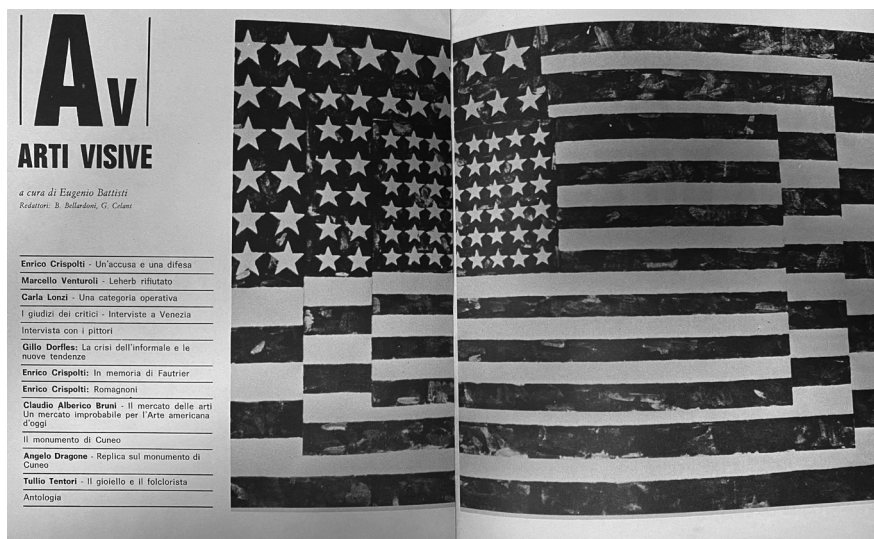


Fig. 13. L'indice della rubrica di Arti Visive sul numero 8-9-10 di Marcatrè.

GIANLORENZO CHIARALUCE¹

EUGENIO BATTISTI E GLI STATI UNITI D'AMERICA: UNO STORICO DELL'ARTE TRANSNAZIONALE

Gli anni del soggiorno americano di Eugenio Battisti, storico dell'arte moderna attivo anche nel campo del contemporaneo, si estesero dal 1965 al 1970 e furono alternati da frequenti rientri in Italia, costituendo un punto di svolta nella sua carriera sostanziale quanto l'unicità dell'esperienza che ne derivò. Tale trascorso ricadde inevitabilmente, e con una prevedibile consistenza, anche all'interno di *Marcatrè*, notiziario di cultura contemporanea dall'approccio multidisciplinare da lui fondato a Genova nel 1963, determinandone con tutta probabilità un certo stampo, così come l'andamento delle sue sorti.

L'attività americana e l'ottimismo operativo dello studioso si concentrarono in diverse direzioni: non solo sull'insegnamento universitario, ma sull'organizzazione di mostre, principalmente concepite con lo scopo di far conoscere l'arte italiana negli Stati Uniti, così come su una solida strategia promozionale di artisti e studiosi prevalentemente italiani, ma occasionalmente americani, coinvolti in iniziative di sponsorizzazione e collaborazione o, riguardo gli italiani, incitati a un più radicale trasferimento. Un ampio spazio fu poi rappresentato dall'organizzazione di conferenze e congressi e dalla stesura di progetti di ricerca ed editoriali, in cui fu incluso ovviamente *Marcatrè*.

Per mappare cronologicamente l'attività americana dello studioso è stata essenziale la consultazione del suo epistolario. Esso aiuta a ricostruire una rete di rapporti istituzionali e non, in aggiunta a questioni di natura strategica, progettuale, ma perfino opinioni a riguardo del sistema artistico, sociale, politico ed educativo degli Stati Uniti, in un periodo cruciale come quello della seconda metà degli

1 Dipartimento di Storia Antropologia Religioni Arte Spettacolo. Sapienza Università di Roma.

anni Sessanta, segnato da profondi mutamenti storico-sociali quali l'emergere dei movimenti studenteschi e di piazza per i diritti civili interraziali, l'affermazione del femminismo e delle sottoculture, ma anche da tragici episodi politici quali la guerra del Vietnam o l'assassinio di Martin Luther King.

Nella Penn State University, grande centro universitario nel cuore della Pennsylvania, il chairman Wilson Weisman aveva avviato un programma di sviluppo del Dipartimento di Storia dell'Arte. Uno tra i professori che li esercitava, Robert Engass, dopo esser venuto a conoscenza degli studi di Battisti, aveva pensato di introdurlo direttamente al chairman, invitandolo a prender parte del comitato d'insegnamento, inizialmente come visiting professor. Lo speciale contratto part-time, di cui Battisti avrebbe goduto, gli avrebbe tra l'altro permesso di poter mantenere agevolmente i contatti con l'Italia e recarsi ogni anno per un lungo periodo di tempo nella sua patria. Robert J. Clements, studioso statunitense di letteratura rinascimentale, ebbe in questo processo un ruolo di prim'ordine: oltre a essere stato per Battisti amico, confidente e attento dispensatore di consigli, in quegli anni condusse da New York una consistente sponsorizzazione di *Marcatrè* (Archivio Battisti 1965a)², cui seguirono numerose richieste di abbonamento. Dobbiamo perciò supporre che la rivista avesse, già prima dell'arrivo di Battisti, una discreta diffusione negli Stati Uniti.

In prossimità della partenza, lo storico dell'arte mirò a cogliere le attenzioni degli artisti americani, che dopo la Biennale del 1964 e la vittoria del Leone d'Oro da parte di Robert Rauschenberg, avevano risvegliato l'interesse della critica e del collezionismo mondiale (Iamurri 2013, pp. 122-140), al fine di assicurarsi che quanti più di loro potessero contribuire ad arricchire e internazionalizzare la collezione del Museo Sperimentale di Arte Contemporanea di Genova, da lui fondato nel 1963. Rispetto a ciò, egli chiese ad esempio a Gasparo Del Corso, gallerista de L'Obelisco, che insieme alla moglie Irene Brin ricoprì una funzione essenziale nell'interscambio con gli Stati Uniti (Caratozzolo, Schiaffini, Zambianchi 2018; Schiaffini 2020),

2 Allo stesso Battisti arrivarono notizie di recensioni da New York: "In the July 17th, Saturday Review, Robert J. Clements article, "The European Literary Scene", gives very fine mention to your magazine, Marcatrè." (Archivio Battisti 1965b).

di intermediare con Alexander Calder per ottenere in dono una sua opera (Archivio Battisti 1965c), o a Germano Celant, all'epoca suo assistente, di riservare un trattamento di estrema cordialità al pittore Bruce Tippet, di origini britanniche ma newyorkese d'adozione, che aveva donato un suo quadro (Archivio Battisti 1965d)³. Proprio dagli inizi del 1965 s'infittì inoltre la corrispondenza con numerose figure gravitanti nel mondo accademico e artistico americano, poiché Battisti fu da subito consapevole dell'importanza che rivestiva la creazione di un intreccio di contatti nel continente americano. Da ciò ne derivò la volontà di conoscere approfonditamente il sistema delle gallerie newyorkesi, per cui Magdalo Mussio, grafico della rivista, propose a Battisti di farlo guidare al suo arrivo da una sua esperta amica che da anni viveva nella città (Archivio Battisti 1965e).

Nel mese di agosto dello stesso anno la famiglia Battisti partì alla volta degli Stati Uniti. Dopo un soggiorno di circa un mese a New York, il 13 settembre si spostarono in Pennsylvania, dove ebbe inizio l'attività didattica di Battisti. Quando arrivò a insegnare portò con sé il concetto, insito ugualmente tra le pagine della sua rivista, che: "non è possibile separare gli artisti, l'intelligenza, dal mondo politico, sociale, economico e morale" (Filippelli 1994, p. 102). Già dalle prime lettere che comparvero a proposito, egli manifestò una profonda ammirazione rispetto all'organizzazione e al sistema d'istruzione americano e, più in generale, all'impostazione sociale e istituzionale. Contemporaneamente, la sua posizione all'interno dell'Università si faceva ogni giorno più consolidata e non tardò ad arrivare una promozione come full professor⁴. Battisti era estremamente interessato a un interscambio tra la sua nuova università e l'Italia e a fissare una continua cooperazione culturale tra gli Stati Uniti e il suo paese di origine. Mentre maturava un metodo per ricevere il più velocemente possibile materiale d'informazione dall'Italia, sviluppò ben presto anche l'idea di redigere un'edizione americana di

3 La lettera non presenta una datazione completa ma dobbiamo supporre che sia stata scritta nei primi mesi del 1965, con tutta probabilità nel gennaio.

4 "Eccomi americano (è destino di noi italiani...) con una posizione stabile di full professor, per il Rinascimento" (Archivio Battisti 1965f). Carlo Pedretti è stato uno dei maggiori esperti dell'opera di Leonardo Da Vinci, che, proprio come Battisti, era emigrato negli Stati Uniti, ricoprendo la cattedra di studi vinciani presso l'Università della California a Los Angeles.

*Marcatrè*⁵. Ciò sarebbe stato utile a inserirsi ancor più radicalmente nel dibattito artistico contemporaneo, analizzando i fenomeni culturali appartenenti agli Stati Uniti ed estendendo l'autorevolezza che in territorio italiano si stava ritagliando una rivista come la sua. Per realizzare questo progetto iniziò perciò un'intensa attività di ricerca sulla cultura contemporanea statunitense, rinsaldando la sua rete di contatti e conoscenze. Già nei primi mesi universitari, alternati da soggiorni tra il campus universitario e la ben più fervente New York, si adoperò in un'intensa attività di promozione del notiziario in più centri. Nonostante la sua instancabile operosità, il tentativo di redazione in inglese si dimostrò però difficoltoso e irrealizzabile, sia per la grande mole di lavoro che già di per sé richiedeva la rivista, definita in quel periodo da Celant come il "rinoceronte della cultura" (Archivio Battisti 1965h), sia per le difficoltà di reperire fondi e il problema della traduzione dei testi.

Parallelamente, egli iniziò a profilare ulteriori progetti culturali e di cooperazione, come l'insediamento di una sede della Penn State University in Italia (Archivio Battisti 1965i). Nei suoi piani comparve inoltre la costituzione di un centro di studi sul Rinascimento presso la stessa Università, che avrebbe voluto composto da docenti italiani e per cui chiamò a partecipare anche componenti di *Marcatrè*, quali Maurizio Calvesi e Paolo Portoghesi⁶, che però finirono col declinare l'invito poiché alle prese con attività istituzionali e universitarie in patria.

Nel dicembre del 1965 venne compiuta un'altra attività di risonanza internazionale, ovvero la stipula dell'atto ufficiale di donazione della collezione del Museo di Genova a Torino. Esso fu stillato a New York alla presenza, oltre che di Battisti, del Console generale Italiano Vittorio Cordero di Montezemolo, del direttore della Galleria Civica Vittorio Viale, del direttore dell'Istituto Italiano di Cultura di New York Giuseppe Cardillo, del direttore del Jewish Museum Sam Hunter, del presidente del MoMA Rene d'Harnoncourt e infine della gallerista Denise Renè. Ciò, oltre a dare lustro alla figura di Battisti,

5 "[...] L'edizione americana del *Marcatrè* è probabilmente realizzabile." (Archivio Battisti 1965g).

6 "Aiutami a preparare l'Esodo e chiamatemi Mosè. Vi darò soldi, avvenire, serenità, l'America ai piedi dei tuoi grattacieli che costruirai [...]" (Archivio Battisti 1965j).

gli permise di consolidare il rapporto di collaborazione con Vittorio Viale e istaurarne un nuovo con Giuseppe Cardillo, con il quale comincerà un'intensa attività di programmazione culturale, volta a espandere il magistero dell'arte italiana in America, così come con i principali musei americani, tra cui appunto il Jewish Museum, che si era fatto carico del trionfo della Pop Art alla Biennale del 1964. Nel dicembre del 1965, proprio a Vittorio Viale comunicò di essere stato incaricato dall'Istituto Italiano di Cultura di New York di fare da tramite con il Museo di Torino per l'organizzazione di una mostra di disegni di giovani artisti italiani, da inviare successivamente a venti musei americani, descrivendosi al direttore come un "amico permanente" incaricato di fare da tramite in America all'arte italiana (Archivio Battisti 1965k).

Il senso di soddisfazione che Battisti derivò dal trovarsi in un ambiente stimolante e ricco di possibilità, di cui condivideva gli ideali che rispecchiavano in toto la fiducia ricostruttiva data all'America del post Piano Marshall, fece sì che già dopo pochi mesi egli dichiarasse di sentirsi: "talmente americano che nel mio cuore New York ha sostituito Roma." (Archivio Battisti 1965l).

Secondo le sue intenzioni, la capitale della cultura italiana non era più, e non doveva più essere, Roma o Milano, ma New York, epicentro operativo propizio in cui infiltrarsi per riportare l'attenzione internazionale sugli artisti italiani⁷. Egli iniziò così a fagocitare tutto ciò che faceva parte della cultura americana. Dal 1966 s'interessò regolarmente perfino dello studio sulla pubblicità di giornali e riviste, di carattere culturale e politico, con l'intenzione di pubblicarne un volume (Archivio Battisti 1966a).

Nel medesimo periodo si aprì la possibilità di realizzare un'altra mostra di artisti italiani presso il Jewish Museum, preposta a definire le tendenze moderne nell'arte italiana. Il progetto era molto ambizioso: Battisti, avvalendosi della collaborazione di Celant e Viale, pensava di raccogliere attorno a sé diversi critici, la maggior parte dei quali impegnati in *Marcatrè*, che ne delineassero il piano formale e concettuale. Tra questi per l'Op Art Giulio Carlo Argan, Umbro Apollonio e Sergio Bettini; per la Pop Art Maurizio Calvesi, Alberto Boatto e Maurizio Fagiolo dell'Arco; per la

7 "Ricordati che la vera capitale culturale d'Italia non è Roma o Milano, ma è New York." (Archivio Battisti 1965m).

nuova figurazione Enrico Crispolti e Franco Russoli. Nella mostra sarebbero stati presentati inoltre artisti italiani di generazioni precedenti, come Lucio Fontana, che costituivano in un certo senso modelli iniziatici precedenti, da porre come paradigmatici di una artisticità specificatamente italiana. Il Jewish Museum si sarebbe dovuto occupare delle spese di allestimento mentre L'Istituto Italiano di Cultura di New York del catalogo e dei trasporti. Una serie di problemi finanziari fecero però alluvionare il progetto, che fu successivamente realizzato nel 1968 col titolo *Young Italians* e con la medesima impostazione data da Battisti, ma preso in carico dalla curatela di Alan Solomon (Bedarida 2016, pp. 204-215). Tutta questa serie di esperienze vicino ad alcuni dei più importanti musei americani aveva però fornito Battisti di una solida conoscenza del sistema artistico e museale americano, rinforzando in lui l'idea di strutturarsi quale ponte tra l'America e l'Europa.

Egli percepiva a tutti gli effetti come un dovere morale l'adempimento all'integrazione tra le due culture, nei suoi progetti avrebbe voluto che il Museo di Torino divenisse una sorta di "Museo Whitney d'oltremare"⁸, modello a cui guardava con attenzione e interesse, sollecitando scambi di opere e auspicando per l'Italia un'attività pari a quella che veniva effettuata oltreoceano.

Tramite l'appoggio con il Museo di Torino e l'Istituto Italiano di cultura di New York, progettò dunque un fitto corpus di proposte per mostre, da cominciare con la già citata mostra sul disegno, seguita da una mostra di architettura italiana dagli anni Sessanta, una mostra su Borromini da realizzare in collaborazione con Paolo Portoghesi e infine una serie di occasioni espositive finalizzate a fornire un bilancio su *Italian Op – Art, Italian Pop-Art e Italian Industrial*

8 "In Italia, e in tutta Europa, l'influenza dell'arte americana è grandissima... allo stesso modo, d'altronde, come l'influenza della cultura europea è fortissima sull'America. Essendomi qui trasferito, il mio dovere d'insegnante e di critico e di fare in modo che le due culture possano integrarsi il più possibile. [...]. L'unica galleria italiana che svolga un'azione continua di mostre è la Galleria d'Arte Moderna di Torino, a cui si è associato recentemente il Museo contemporaneo da me fondato a Genova, e che è una specie di Biennale veneziana permanente. [...] non potrebbe la loro Fondazione pensare ad una donazione di opere di artisti contemporanei, ora giovanissimi, tali da trasformare parte della Galleria di Torino in una specie di museo whitney d'oltremare [...] In altre parole, ciò che io propongo, [...] è [...] la costituzione di una poderosa testa di ponte americana in Europa, [...]" (Archivio Battisti 1966b).

Design and Graphics (Archivio Battisti 1966c). Da qui la necessità di inserirsi a livello dovuto negli ambienti della critica di New York, per veicolare a sua volta più agevolmente i prodotti da lui concepiti, così come quelli dei collaboratori a lui vicini. Sul modello di *Marcatrè*, Battisti coinvolse attorno alla metà del 1966 i suoi studenti nella realizzazione di una rivista universitaria che raccogliesse loro interventi⁹ e, mentre maturava le sue considerazioni positive rispetto all'attitudine verso la cultura contemporanea che contraddistingueva la didattica americana, si fece carico di avanzare ufficialmente al governo italiano una proposta per l'istituzione di un campus permanente a Roma della Penn State University, tramite la collaborazione con Bruno Zevi¹⁰.

Battisti era ormai divenuto un interlocutore privilegiato per molti italiani che avevano intenzione di proporre progetti artistici in America o tentare lì una carriera, così come una figura di rilievo anche per i fatti dell'arte contemporanea¹¹ e dell'avanguardia, ricevendo l'invito a partecipare nel dicembre 1967, assieme a Edoardo Sanguineti, al convegno tenuto dalla Modern Language Association di Chicago con una lecture sulle avanguardie italiane dopo il 1945.

Nonostante la circostanza professionale apparentemente proficua, dalla seconda metà del 1967 egli iniziò però a maturare un

9 L'interesse di Battisti rispetto all'opinione dei suoi studenti sulla storia dell'arte confluirà poi in un volume pubblicato quando egli non insegnava più negli Stati Uniti, dove erano raccolti una serie di saggi e documenti frutto di due seminari svolti alla Penn State University (Cfr. E. Battisti (a cura di), *L'albero solitario. Arte e politica USA 1870/1970*, Guaraldi Editore, Rimini 1973).

10 Nel biennio 1966-1967, gli Stati Uniti avevano promosso una legge federale chiamata International Education Act, con lo scopo di stanziare un'ingente somma di dollari per favorire progetti volti alla promozione della ricerca e degli scambi culturali con paesi esteri. Il progetto di Battisti destò un vivo interesse presso la Penn State University, si ricercarono così accordi anche con altre università della Pennsylvania come la University of Pennsylvania di Philadelphia, dove insegnava il pittore Piero Dorazio. Ma a causa dei repentini cambiamenti d'interessi politici seguiti alla guerra del Vietnam, il governo americano decise di promuovere la ricerca ingegneristica e scientifica. Così l'iniziativa originale fu abbandonata, ma una ridotta versione venne realizzata anche in assenza di una sede fisica a Roma tramite una serie di scambi interuniversitari.

11 Nel 1967 lavorò ad esempio su alcuni saggi relativi alle ultime tendenze artistiche americane, inseriti nell'Almanacco Bompiani del 1968. Cfr. E. Battisti, *L'ultimo gusto: le strutture primarie*, in "Almanacco Letterario Bompiani 1968", Bompiani, Milano 1967, pp. 51-53; *La Pop-Art*, in *op. cit.*, pp. 83-89; *L'Op-Art*, in *op. cit.*, pp. 90-92; *Il Neoliberty*, in *op. cit.*, pp. 98-101.

certo ripensamento rispetto alle condizioni politiche e di vita negli Stati Uniti. Fu in particolare la vicenda relativa al conflitto del Vietnam, scoppiato attorno al 1955 ma intensificatosi notevolmente proprio nella metà degli anni Sessanta (Cartosio 2012), a rendere la situazione per un antimilitarista come Battisti sempre più intollerabile¹². In questa estrema situazione politica maturò perciò l'idea di lasciare la direzione di *Marcatrè* e l'incarico d'insegnamento alla Penn State University. Completata una breve docenza presso la North Carolina University, tornò dunque definitivamente in Italia nel 1970. Il ritorno non significò però il crollo del ponte con gli Stati Uniti, in quanto egli continuò a dedicarsi allo studio dell'arte e dell'architettura americana, così come all'organizzazione di mostre e altre iniziative o alla partecipazione a convegni in territorio americano, lungo tutto il corso della sua vita¹³.

Bibliografia

Battisti, E.

- 1963 *La tavolata e il fumoir*, in "Marcatrè", a. I n.1, novembre, pp. 2-3.
 1964 *Una bellissima casa*, in "Marcatrè", a. II n. 6-7, maggio-giugno, pp. 6-7.
 1967 *La Pop-Art*, in "Almanacco Letterario Bompiani 1968", Bompiani, Milano, pp. 83-89.
 1967 *L'Op-Art*, in "Almanacco Letterario Bompiani 1968", Bompiani, Milano, pp. 90-92.

12 "Qui mi pare che siano venuti meno ogni possibilità di pace con il Vietnam, e mi pare che la situazione venga sempre più nera. Mi dispiace di sentirmi sconfortato e non più felice." (Archivio Battisti 1968a).

13 Da citare ad esempio l'interesse rispetto all'architettura americana, su cui pubblicò uno studio nel 1974. Cfr. E. Battisti, *La casa povera. La casa Americana*, Facoltà di architettura. Politecnico di Milano, Milano 1974. Tale attenzione confluisce poi nell'organizzazione di una mostra sulle nuove tendenze dell'architettura americana promossa da Battisti assieme alla Penn State University e il Comune di Roma per cui cfr. E. Battisti (a cura di), *Newamericans. Nuove tendenze dell'architettura americana*, Provincia e Comune di Roma, The Pennsylvania State University, Roma 1979. Battisti continuò anche a collaborare con artisti americani, scrivendo saggi su cataloghi. Cfr. ad es. E. Battisti (a cura di), *David Rubello. Paintings and Photographs*, Catalogo della mostra personale, Kern Galleries, 5-25 aprile 1980, The Pennsylvania State University Press, University Park 1980 e E. Battisti (a cura di), *John Cook, Sculpture*, The Pennsylvania State University Press, University Park 1975.

- 1967 *L'ultimo gusto: le strutture primarie*, in "Almanacco Letterario Bompiani 1968", Bompiani, Milano, pp. 51-53.
- 1967 *Il Neoliberty*, in "Almanacco Letterario Bompiani 1968", Bompiani, Milano, pp. 98-101.
- 1974 *La casa povera. La casa Americana*, Facoltà di architettura. Politecnico di Milano, Milano.
- Battisti, E. (a cura di),
- 1964 *Intervento*, in *Opinioni sulla Pop-art. Un'inchiesta sulla Pop-art condotta tra i maggiori critici d'arte italiani e stranieri*, in "Rivista Italsider", 5, nn. 3-4, giugno-settembre, p. 14.
- 1965 *Arte d'Oggi*, Armando Curcio, Roma.
- 1980 *David Rubello. Paintings and Photographs*, The Pennsylvania State University Press, University Park.
- 1973 *L'albero solitario. Arte e politica USA 1870/1970*, Guaraldi Editore, Rimini.
- 1975 *John Cook, Sculpture*, The Pennsylvania State University Press, University Park.
- 1979 *Newamericans. Nuove tendenze dell'architettura americana*, Provincia e Comune di Roma, The Pennsylvania State University, Department of Art History e Department of Architecture, Roma.
- Bedarida, R.
- 2016 *Export-Import. The promotion of Contemporary Italian Art in the United States, 1935-1969*, The City University of New York, New York.
- Boatto, A.
- 1965 *Manhattan Dada e Pop*, in "Marcatrè", a. III, nn. 11-12-13, 2/1965, pp. 293-306.
- 1967 *Pop Art in USA*, Lerici, Milano.
- Buono, R.
- 1992 *L'attività critica di Eugenio Battisti in campo demoantropologico*, in "Lares", vol. 58, n. 2, aprile-giugno, pp. 285-289.
- Caratozzolo, V.C., Schiaffini, I., Zambianchi, C. (a cura di)
- 2018 *Irene Brin, Gaspero del Corso e la Galleria L'Obelisco*, Drago, Roma.
- Cartosio, B.
- 2012 *I lunghi anni Sessanta. Movimenti sociali e cultura politica negli Stati Uniti*, Feltrinelli, Milano.
- Celant, G.
- 2011 *Uno storico alla Warhol: Eugenio Battisti*, in Piva, A., Galliani, P. (a cura di), *Eugenio Battisti. Storia, critica, progetto nella continuità della ricerca*, Gangemi Editore, Roma, pp. 113-115.
- Celant, G. (a cura di)
- 1993 *Roma - New York. 1948-1964*, Edizioni Charta, Milano.
- Colombo, D.
- 2017 *L'arte americana dei primi anni Sessanta nelle riviste italiane del periodo*, in *Arte italiana 1960-1964. Identità culturale, confronti interna-*

- zionali, modelli americani, (atti del convegno), a cura di F. Fergonzi, F. Tedeschi, Scalpendi editore, Milano, pp. 167-185.
- Dell'Agata, A.
2016 *Eugenio Battisti, artista della cultura*, in "ArteScienza", a. III, n. 6, pp. 153-162.
- Filippelli, R.L.
1994 *Eugenio Battisti e L'albero solitario. Arte e politica U.S.A. 1870-1970*, in "Arte Lombarda", n. 110/111 (3-4), pp. 102-103.
- Gallo, F.
2013 *Istanze collettive: critica e arti visive su "marcatré"*, in N. Barrella, R. Cioffi (a cura di), *La consistenza dell'effimero. Riviste d'arte tra Ottocento e Novecento*, Luciano Editore, Napoli, pp. 417-432.
- Iamurri, L.
2013 *Il pennello nell'occhio. La pop art sui rotocalchi, prima e dopo la Biennale del 1964*. in "Studi di Memofonte", vol. XI, pp. 122-140.
- Maffei, G., Peterlini, P.
2005 *Riviste d'Arte d'Avanguardia. Gli Anni Sessanta/Settanta in Italia*, Edizioni Sylvestre Bonnard sas, Milano.
- Pacciani, R.
1989 *Per ricordare Eugenio Battisti*, in *Giulio Romano*, Atti del Convegno Internazionale, Mantova 1-5 ottobre, Accademia Nazionale Virgiliana, Mantova, p. 13.
- Pedace, B.
2018 *Interrelazioni tra l'arte italiana e gli Stati Uniti. Problemi estetici e critici (1963 - 1971)*, Rubbettino, Soveria Mannelli.
- Saccaro del Buffa Battisti, G.
1994 *Eugenio Battisti (Torino 14.12.1924 - Roma 18.11.1989) Una breve biografia*, in "Arte Lombarda", n. 110/111 (3-4), pp. 188-199.
- 2015 *Giovinezza (inedita) di Eugenio*, in "Ananke", n. 75, maggio, pp. 146-157.
- 2018 *Eugenio Battisti a Torino. 1924 - 1950*, Leo S. Olschki Editore, Firenze.
- Sestio, M.
2009 *Eugenio Battisti. Intorno all'architettura. Scritti dal 1958 al 1989*, Jaca Book, Milano.
- Sciolla, G.C. (a cura di)
2003 *Riviste d'arte fra Ottocento ed età contemporanea: forme, modelli e funzioni*, Skira, Milano.
- Schiaffini, I.
2020 *It's a Roman Holiday for Artists: The American Artists of L'Obelisco After World War II*, in R. Bedarida, S. Bignami, D. Colombo (a cura di), *Methodologies of Exchange: MoMA's "Twentieth-Century Italian Art" (1949)*, monographic issue of "Italian Modern Art", gennaio, 3.
- Subrizi, C.
2008 *Europa e America (1945-1985). Una nuova mappa dell'arte*, Aracne, Roma.

Tedeschi, F. (a cura di)

2017 *New York New York. Arte Italiana. La riscoperta dell'America*, Electa, Milano.

Documenti archivistici – Archivio Eugenio Battisti, Scuola Normale Superiore, Pisa

- 1965a marzo, Lettera di Robert J. Clements a Eugenio Battisti, cor65L103.
- 1965b agosto, Lettera di Elein Cohen a Eugenio Battisti, cor65L291.
- 1965c marzo, Lettera di Eugenio Battisti a Gasparo Del Corso, cor65L118.
- 1965d Lettera di Eugenio Battisti a Germano Celant, cor65L1.
- 1965e agosto, Lettera di Magdalo Mussio a Eugenio Battisti, cor65L278.
- 1965f settembre, Lettera di Eugenio Battisti a Carlo Pedretti, cor65L324.
- 1965g settembre, Lettera di Eugenio Battisti a Elena Caciagli, Antonella Viacava, Orietta Spirito, cor65L309.
- 1965h dicembre, Lettera di Germano Celant a Eugenio Battisti, cor65L428,3.
- 1965i novembre, Lettera di Eugenio Battisti a Bianca Bellardoni, cor65L379.
- 1965j dicembre, Lettera di Eugenio Battisti a Paolo Portoghesi, cor65L458.
- 1965k dicembre, Lettera di Eugenio Battisti a Vittorio Viale, cor65L454.
- 1965l settembre, Lettera di Eugenio Battisti a Caciagli, Spirito, Damigella, Viacava, cor65L394.
- 1965m dicembre, Lettera di Eugenio Battisti a Edoardo Sanguineti, cor65L449.
- 1966a gennaio, Lettera di Eugenio Battisti a Magdalo Mussio, cor66L3.
- 1966b gennaio, Lettera di Eugenio Battisti a Fondazione (?), cor66L29.
- 1966c gennaio, Documento di Eugenio Battisti, cor66L46.
- 1968a gennaio, Lettera di Eugenio Battisti a Carlo Pedretti, cor68L14.

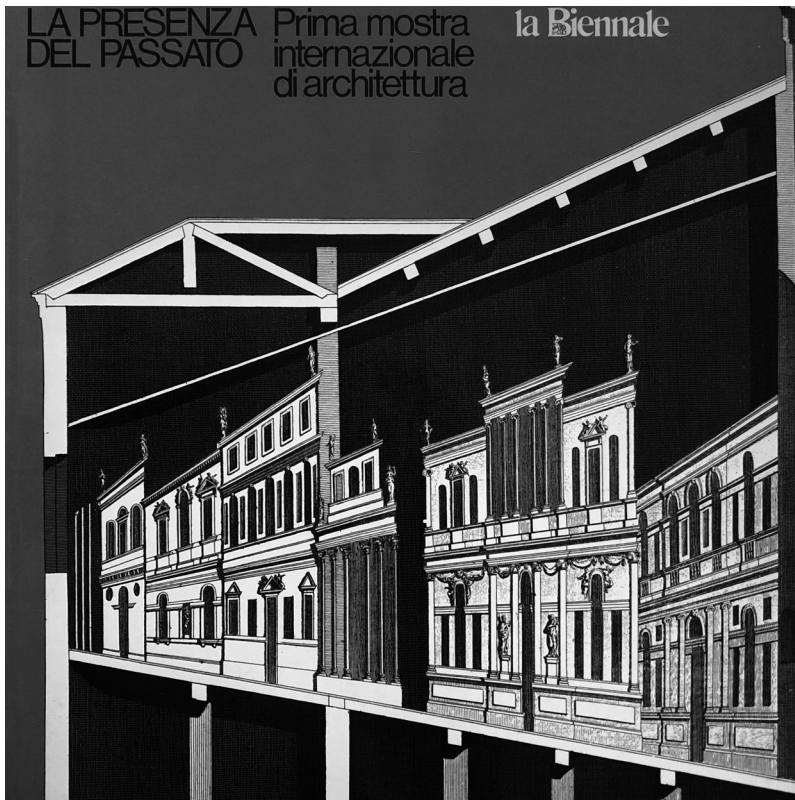


Fig. 014. F. Cellini, C. d'Amato, A. de Bonis, P. Farina (a cura di), La presenza del passato, Prima mostra internazionale di architettura, La Biennale di Venezia 1980, Catalogo, Milano 1980.

Copertina con la sezione del Teatro Olimpico di Vicenza incisa da Ottavio Bertotti Scamozzi nel 1776.

FILIPPO CATTAPAN¹

LE IMMAGINI ANTICHE
DELL'AVANGUARDIA DEI GAMBERI
La rifondazione dell'architettura del dopoguerra
tra Italia e Stati Uniti

Architettura per immagini

Nel 1985, nel libro *I nuovi architetti italiani*, Paolo Portoghesi parla di “avanguardia dei gamberi” per riferirsi agli architetti che, in modi diversi, ruotano intorno alla Biennale di architettura del 1980, *La presenza del passato* (Portoghesi 1985, p. XII). Questa categoria, alternativa rispetto alle più note e connotate di *Postmodernism* o *Neo-rationalism*², si estende a una rete di figure più aperta, non definita da un linguaggio unitario codificato, ma da una direzione di ricerca condivisa. Il tratto principale di questa ricerca è innanzitutto la riscoperta progettuale del passato della disciplina, dei suoi temi e delle sue figure, attraverso il mezzo fondamentale delle immagini.

Questo contributo analizza il riemergere di un immaginario “antico” nell'architettura del secondo dopoguerra, in particolare in relazione al dialogo serrato che si stabilisce tra Italia e Stati Uniti. Attraverso processi analogici di diverso tipo, le immagini “antiche” informano le pratiche del progetto e della sua rappresentazione e, per mezzo di queste, le stesse idee che caratterizzano il coevo discorso disciplinare. In un mondo in cui le immagini diventano sempre più presenti sulla stampa e sugli schermi, questo sistema di riferimenti visuali funge da cruciale vettore di conoscenza tra comunità di pratica geograficamente e culturalmente distanti, costituendo un fattore di coesione attraverso cui riconoscere la propria reciproca affinità.

Da dove riemergono queste immagini che erano state a lungo dimenticate? Quali migrazioni, percorsi o traiettorie compiono prima

1 Bergische Universität Wuppertal, TACK Research Network.

2 Si veda: C. Jencks, *The Language of Post-modern Architecture*, Rizzoli, New York 1991, e K. Frampton, *Modern Architecture: A Critical History*, Thames & Hudson, Londra 2020.

di riaffiorare all'interno della cultura disciplinare del tempo? Nel dopoguerra, gli architetti si trovano tra due spinte opposte: da una parte la diffusione pervasiva di queste immagini, dall'altra il pregiudizio persistente nei confronti di una cultura visiva e non scritta, pregiudizio che affonda le proprie radici nei valori fondamentali della cultura occidentale sin dal mito platonico della caverna. Pertanto, l'utilizzo sempre più determinante che viene fatto di questi materiali si accompagna, nella maggior parte dei casi, a una volontà più o meno consapevole di dissimulare il rilievo che stanno progressivamente assumendo³. Questa forma di reticenza contribuisce senza dubbio alle difficoltà che si affrontano nello studio dei materiali iconografici. In questo contesto, l'affinità visiva tra i documenti e i relativi esiti disciplinari diventa il metodo principale, se non l'unico, con cui districarsi all'interno di un panorama complesso di traiettorie, migrazioni e traduzioni di forme e di idee⁴.

L'immaginario "antico" non è legato a un luogo o a un periodo storico determinati, ma spazia indistintamente all'interno della tradizione classica e vernacolare, dall'architettura greca e romana alle sue riletture successive, rinascimentali, manieriste e neoclassiche, ma anche alle tipologie tradizionali, urbane, rurali e alpine. Vista la geografia di questi riferimenti, la conclusione più logica è che queste influenze siano arrivate dall'Europa, e in particolare dall'Italia. Si tratta però di una risposta parziale, condizionata anche dal pregiudizio di una necessaria superiorità culturale del vecchio continente rispetto al nuovo. Questo contributo sostiene una tesi diversa, ovvero che, al contrario, l'interesse per queste immagini e il loro conseguente utilizzo operativo nella progettazione sia riemerso prima di tutto nell'ambito di una serie di centri statunitensi, e che quindi sia

3 A questo proposito, si veda, per esempio: G. Vattimo, P.A. Rovatti (a cura di), *Il pensiero debole*, Feltrinelli, Milano 2011, citato anche da Portoghesi nell'introduzione a *I nuovi architetti italiani* (Portoghesi 1985) e Sylvia Lavin in *Architecture Itself and Other Postmodernization Effects* (Lavin 2020, p. 42), in cui viene anche riportato l'avvertimento iniziale di Robert Venturi, Denise Scott Brown e Steven Izenour ai lettori di *Learning from Las Vegas* (Venturi, Scott Brown, Izenour 1972, p. 90) sull'utilizzo delle immagini da parte degli architetti.

4 La metodologia applicata è di fatto iconologica. Si veda: C.S. Wood, *A History of Art History*, in particolare il riferimento a Bordieu in merito alle nozioni di *misunderstandings*, *half-understandings* e *synthetic intuition* in Panofsky (Wood 2019, p. 368-369).

stato il dialogo continuo tra i due paesi e continenti a renderne possibile lo sviluppo e il successivo “ritorno” in Europa.

La forma attraverso cui avviene il dialogo tra le comunità disciplinari dei due continenti è principalmente quella della mostra di architettura, intesa non come mostra retrospettiva, ma soprattutto come esposizione dei lavori di giovani architetti dell'epoca, delle loro prime opere e ricerche teoriche. A partire dagli anni '70, da una parte e dall'altra dell'oceano si organizza un numero del tutto nuovo di eventi del genere. L'Italia in particolare, per ragioni sia culturali che politiche ed economiche, ne diventa il principale palcoscenico. Si tratta di momenti di incontro e di scambio tra i partecipanti, ma anche di occasioni per diffondere progetti e idee a una scala più ampia. I documenti di cui oggi disponiamo in merito a queste mostre, i cataloghi e le fonti di archivio, sono materiali fondamentali per comprendere gli sviluppi e tracciare le traiettorie del pensiero disciplinare dell'epoca. I materiali esposti mostrano in modo emblematico il cambiamento di paradigma in corso. In pochi anni, la disciplina si sposta infatti da una sofferta riconsiderazione dell'eredità del Modernismo alla sperimentazione di nuove direzioni, sia linguistiche che teoriche, profondamente influenzate da una rinnovata presenza dell'“antico”. È la parabola che si compie tra la Triennale di Milano del 1973, *Architettura razionale*, curata da Aldo Rossi, e la prima Biennale di Architettura di Venezia del 1980, *La presenza del passato*, curata da Paolo Portoghesi. Il decennio che va dall'inizio degli anni '70 ai primi anni '80 è un momento cruciale in cui una serie di processi rimasti latenti fino a quel momento si concretizza rapidamente in nuove forme e idee.

La quarta scena serliana e il Teatro del mondo

La logica espositiva e la struttura spaziale della Biennale del 1980 sono permeate dalla presenza di alcune immagini “antiche”, che ne determinano le forme e l'estetica generale. La Strada Novissima allestita nelle Corderie dell'Arsenale è infatti la riproduzione teatrale di una strada urbana, in cui sono affiancate le facciate di 20 edifici fittizi, ciascuno progettato da un architetto diverso e corrispondente a una singola sala espositiva. L'allestimento della Strada mostra una diretta affinità con una certa idea di scenografia urbana che affonda

le sue radici nel trattato di Serlio – e quindi in Vitruvio –, nella scenografia del palladiano Teatro Olimpico progettato da Scamozzi, ma anche nei loro successivi sviluppi settecenteschi a opera di Giuseppe Galli da Bibbiena e di Francesco Piranesi. In particolare, la sezione della scena del Teatro Olimpico, nella versione ridisegnata da Ottavio Bertotti Scamozzi nel 1776, occupa la copertina del catalogo della Biennale e ne costituisce il principale riferimento.

Il disegno di Dennis Crompton *Under the Shadow of Serlio*, pubblicato nel 1982 nel numero speciale di “Architectural Design” sul tema Free-Style Classicism, fornisce una prova ulteriore di come gli architetti dell’epoca associassero gli allestimenti della Biennale a questo immaginario. Si tratta di una raccolta di frammenti architettonici tratti dalla *Presenza del passato*, tra cui l’ingresso dell’Arsenale e il *Teatro del mondo* di Aldo Rossi, ricomposti all’interno di una nuova scena serliana d’invenzione. Questa rappresentazione riprende e sviluppa visivamente l’interpretazione teatrale della Strada proposta da Demetri Porphyrios nell’editoriale pubblicato nello stesso numero della rivista.

Nonostante l’evidenza visuale di queste corrispondenze, Paolo Portoghesi non ne fa menzione nel catalogo della mostra. Secondo il curatore, l’intenzione principale dell’allestimento era quella di insistere sulla dimensione operativa del progetto, coinvolgendo gli architetti invitati in un’azione concreta che desse al pubblico la possibilità di un contatto fenomenologico diretto, tattile e spaziale, con l’architettura. Le immagini e i riferimenti, sebbene cruciali per la genesi della mostra, rimangono così su un piano parallelo rispetto a quello delle ragioni ufficiali. Questo piano risulta evidente per la sua stessa natura visiva, ma rimane del tutto implicito quando si entra nel merito delle spiegazioni. La stessa idea delle facciate teatrali è raccontata da Portoghesi come segue:

L’ipotesi della strada è nata a dicembre a Berlino nel clima delle feste natalizie, durante un seminario organizzato da Paul Kleihues al quale partecipavano anche Carlo Aymonino e Aldo Rossi. Dopo il doveroso omaggio a Schinkel e nei pressi della Alexander Platz, tra l’eco dell’ultimo Behrens e le sagome della Stalinallee, scoprimmo un meraviglioso luna-park chiuso in un recinto con una piazzetta circondata da piccoli stand che imitavano con materiali effimeri facciate di case, il pianterreno al vero e gli altri piani in scala 1:2; una risposta paradoss-

sale a un bisogno di città, di spazio chiuso e accogliente al centro di uno dei crocevia dell'architettura moderna (Portoghesi 1980, p. 12).

L'accento della narrazione è sull'aspetto sociale e sul bisogno di urbanità riscontrato anche in un luna park nel mezzo dell'espansione moderna della città. Tra questo livello astratto e quello operativo, tra le idee e le forme, si presenta una lacuna che rimane in apparenza insondabile.

L'altra grande installazione visibile a Venezia durante la Biennale del 1980 è il *Teatro del mondo* di Aldo Rossi, che può essere letto in modo simile. Il nome è di per sé eloquente: riprende quello del teatro galleggiante progettato da Vincenzo Scamozzi nel 1593 per l'incononazione della Dogaressa Morosina Grimani, che darà seguito a una lunga tradizione di costruzioni effimere veneziane. La descrizione fornita da Portoghesi nel catalogo è ancora una volta piuttosto generica ed evita qualsiasi approfondimento in merito al suo carattere formale: "Architettura in azione è stato il *Teatro del mondo* che Aldo Rossi ha progettato costringendo lo scenario impassibile del bacino di San Marco a riaprire un dialogo interrotto da secoli con la diversità" (Portoghesi 1980, p. 13).

Osservando le fotografie dell'epoca, è difficile non cogliere l'eco dei capricci settecenteschi di Canaletto. Le fotografie di Martinelli mostrano il Teatro da lontano, appiattito sullo sfondo della città storica, accanto ai suoi punti di riferimento: la Punta della Dogana, le cupole del Redentore e della Salute, gli stabilimenti di Porto Marghera. La laguna diventa il palco mobile su cui questi frammenti sono messi in scena e quindi ricomposti secondo un nuovo ordine.

La composizione delle fotografie esalta il carattere pittorico delle innumerevoli e inaspettate viste urbane che si formano e si disfano continuamente al passaggio del *Teatro del mondo*. Si tratta di fatto di una serie infinita di effimere città analoghe, di capricci. La combinazione degli elementi è quella che si trova negli stessi disegni di Rossi, nelle sue nature morte paradossali, in cui chiese e caffettiere sono affiancate in interni impossibili privi di scala. Più che i più famosi capricci palladiani amati e citati da Rossi, viene in mente un'opera giovanile di Canaletto, il *Capriccio con rovine classiche* del 1723⁵. In questo dipinto, una delicata basilica

5 Rest a capire se l'opera, un olio su tela di 180 x 323 cm, la cui ultima collocazione accertata è una collezione privata milanese, non sia stata per caso co-

palladiana emerge, quasi fluttuando, sullo sfondo di un paesaggio di rovine veneziane. Queste immagini, pur lontane nel tempo, sembrano essere originate dallo stesso desiderio psicologico di stabilire un contatto fisico e progettuale tra il presente e un passato che sembra sempre più remoto e sfuggente⁶.

Le meraviglie del mondo antico e la tecnica dell'incisione

Nonostante la provenienza eterogenea dei contributi e la pluralità delle esperienze dichiarate dal curatore, i materiali presentati alla Biennale del 1980 appaiono sostanzialmente coesi. La loro affinità testimonia l'esistenza di uno scambio culturale determinante all'interno di un'ampia comunità internazionale, completamente rinnovata rispetto alla rete del CIAM su cui si erano poste le basi del movimento moderno. Un tema cruciale della mostra è sicuramente la rappresentazione dell'architettura, con una particolare attenzione al disegno, alla pittura e, in generale, al recupero delle tecniche tradizionali: i materiali esposti non si limitano a citare il repertorio delle immagini "antiche" ma lo rielaborano strutturalmente in modo complesso. I mezzi grafici applicati non agiscono solo come codici estetici, ma incidono profondamente sulle modalità stesse della progettazione.

nosciuta da Aldo Rossi, se non di persona, almeno in riproduzione, attraverso una delle tante significative pubblicazioni su Canaletto e i vedutisti veneziani dello stesso periodo, come per esempio: C. Brandi, *Canaletto*, Mondadori, Milano 1960; P. Zampetti, *Vedutisti veneziani del Settecento*, Alfieri edizioni d'arte, Venezia 1967; G. Berto, L. Puppi, *L'opera completa del Canaletto*, Rizzoli, Milano 1968, e anche A. Corboz, *Canaletto. Una Venezia immaginaria*, Alfieri Electa, Milano 1983.

- 6 In *Piranesi und sein Museum : die Restaurierung der Antike und die Entstehung des Style Empire in einer sich globalisierende Welt / Piranesi and His Museum. The Restoration of Antiquity and the Genesis of the Empire Style in a Globalizing World* (Zentralinstitut für Kunstgeschichte-Deutscher Kunstverlag, Monaco-Berlino 2019), Caroline van Eck si sofferma sull'aspetto psicologico del restauro al tempo di Piranesi e riferisce in particolare due episodi riguardanti Wilhelm von Humboldt e Adam Buck. Entrambi avevano perso dei figli ed entrambi, in modi diversi, avevano sostituito le loro effigi in due opere d'arte, sotto forma di statue e dipinti. Le operazioni che abbiamo visto finora sembrano muovere da una necessità simile, di riappropriazione del passato e, allo stesso tempo, di azione sul presente.

A questo proposito, sembra eloquente il progetto di Christian de Portzamparc per lo Château d'eau a Marne-La-Vallée (1971-1974). La struttura tecnica di una torre dell'acquedotto è rivestita con una griglia metallica sagomata come una massiccia torre di Babele, il cui inserimento formale in un quartiere residenziale della periferia di Parigi produce un forte effetto di straniamento. De Portzamparc, che si è formato all'École Nationale Supérieure des Beaux-Arts di Parigi, conosceva sicuramente il vasto repertorio di torri di Babele che si trova nelle pubblicazioni grafiche del XVII e XVIII secolo, da Athanasius Kircher e Bernard Lamy a Johann Bernhard Fischer von Erlach e Giovanni Battista Piranesi, e sembra farvi ricorso più o meno consapevolmente nell'immaginare il volume della torre dell'acqua e il suo inserimento quasi pittorico e decisamente pittorresco all'interno del contesto. Come avviene nei libri seicenteschi e settecenteschi, il riferimento alle meraviglie del mondo antico sembra assumere il ruolo di ricongiungere il presente con un passato mitico, carico di forti significati archetipici.

La griglia metallica usata per il rivestimento dà forma al volume e serve da supporto per i rampicanti, predisposti per mezzo di una serie di vasche perimetrali agganciate alla struttura. Si tratta di un elemento aggiuntivo che contribuisce a conferire alla torre l'aspetto di rovina attaccata dalla vegetazione. La trama minuta della griglia evoca inoltre vividamente lo stesso tratteggio utilizzato per rendere il chiaroscuro nelle incisioni. È in questo modo che la tecnica dell'incisione diventa uno strumento di progetto fondamentale, non solo per la sua rappresentazione finale ma prima di tutto per la sua concezione. Questo processo di scambio/traduzione/trasmissione avviene direttamente nella sfera della pratica e tocca solo tangenzialmente la teoria esplicita della disciplina.

Composizioni di frammenti e assemblaggi di rovine

L'influenza delle immagini "antiche" gioca un ruolo chiave anche in relazione alla composizione degli elementi architettonici. Questo tipo di impatto, che si può definire strutturale, è visibile a vari livelli nei progetti e nei disegni esposti alla Biennale, nella composizione grafica delle superfici, in pianta, in sezione e in prospetto, così come

in quella tridimensionale dei volumi. L'assemblaggio delle parti, che siano citazioni o veri e propri frammenti di architettura, si pone come tema chiave attorno al quale si articola la corrispondenza tra progetto e immagine. Da questo punto di vista, i progetti di Hans Hollein, Aldo Rossi e Robert Venturi sono particolarmente emblematici.

L'assonometria del progetto di Hollein per il *Museum of Arts and Crafts* di Francoforte sembra mostrare ad esempio una sostanziale affinità con le rappresentazioni assonometriche del *Campo Marzio dell'antica Roma* di Giovanni Battista Piranesi e Robert Adam, in particolare quella raffigurata sul frontespizio dell'edizione del 1756. Nonostante le evidenti differenze di contesto, la corrispondenza tra i due disegni sembra essere così letterale da suggerire addirittura un possibile riferimento diretto. Le due immagini condividono lo stesso tipo di rappresentazione assonometrica e la stessa struttura compositiva: in entrambe troviamo un corso d'acqua centrale, posizionato orizzontalmente, su cui si affacciano le architetture principali, disposte perpendicolarmente secondo rigorose sequenze orizzontali e verticali. Su questo palinsesto, ci sono ulteriori risonanze nell'uso delle geometrie elementari "romane" – archi, circonferenze e semi-circonferenze – e nella loro composizione additiva secondo un criterio di assialità e simmetria.

Dal punto di vista concettuale, la dichiarazione progettuale di Hollein è un tentativo di inserire un'idea di densità e complessità urbana in un contesto di urbanità diffusa. La natura stessa del singolo edificio si frammenta in una logica di relazioni di tipo urbano, premendo contro i limiti dell'area di progetto e cercando di informare ciò che sta fuori. L'inversione di *figure e ground* rispetto alla logica del contesto sembra indicare l'influenza di *Collage City* di Rowe e Koetter, pubblicato solo due anni prima (Rowe, Koetter 1978). Questa connessione potrebbe spiegare ulteriormente l'uso del *Campo Marzio* come riferimento per la progettazione del museo⁷.

Per quanto riguarda l'influenza della cultura americana, è importante notare che, prima di aprire il suo studio a Vienna, Hollein

7 In merito alla centralità di Roma e delle sue più celebri rappresentazioni planimetriche, in particolare di Nolli e Piranesi, all'interno del discorso urbanistico americano del dopoguerra, si veda: A.P. Latini, *Nollimap*, in M. Bevilacqua (a cura di), *Nolli Vasi Piranesi. Immagine di Roma Antica e Moderna. Rappresentare e conoscere la metropoli dei lumi*, Artemide, Roma 2004, pp. 64-71.

ha studiato negli Stati Uniti e vi si trovava nel 1961 in occasione dell'importante mostra su Piranesi ospitata allo Smith College of Arts (Parks 1961). L'influenza di questo evento potrebbe spiegare anche la significativa risonanza con il negozio di candele di Vienna del 1964, la cui facciata anticipa, sia pure a livello bidimensionale, geometrie e temi compositivi del museo di Francoforte.

Una simile corrispondenza visiva può essere individuata anche tra il progetto di Aldo Rossi e Gianni Braghieri per la Landesbibliothek di Karlsruhe, poi realizzata da Oswald Mathias Ungers, e la Karlskirche di Fischer von Erlach, in particolare in relazione ai disegni contenuti nel suo *Entwurf einer Historisches Architektur*. Aldo Rossi non fa spesso riferimento a Fischer von Erlach nei suoi scritti. Si trovano solo due menzioni indirette nel saggio *Adolf Loos 1870-1930*, pubblicato nel 1959. Sulla base di queste testimonianze, è comunque possibile ipotizzare che egli avesse una certa conoscenza del pensiero e delle opere di Fischer von Erlach già dagli anni degli studi al Politecnico⁸. Analogamente al caso di Hollein, si osserva una prima affinità tra riferimenti e disegni di progetto a livello di rappresentazione grafica: come nelle tavole di Fischer von Erlach, la pianta e il prospetto presentati da Rossi e Braghieri sono impaginati in due tavole separate, incorniciate da una sottile linea nera con alcune iscrizioni aggiunte ai margini. L'analisi compositiva dei due progetti conferma ulteriormente questa prima impressione. In pianta si riconosce chiaramente una stessa composizione lineare e simmetrica basata su una sequenza di elementi pressoché analoga: l'ingresso-tempio avanzato, il muro-portico che media il rapporto con la strada e la città, le coppie di elementi verticali affiancati, il corpo principale arretrato. Sia pure declinati in modi diversi, tutti questi elementi si articolano analogamente lungo un asse centrale fondante che si innesta sull'ingresso principale dei due edifici. Lungo questo asse, aperto su entrambi i lati, anche la posizione degli elementi di distribuzione sembra sostanzialmente corrispondere.

8 Si veda in particolare: "A Vienna, sullo sfondo della grande, civilissima architettura austriaca, che si compendia nella Josefplatz dove sorge il capolavoro di Fischer von Erlach." e, più avanti, "Ma se a tutta prima questo classicismo suona come la stessa eternità dello spirito in un mondo senza storia, esso torna poi a risolversi in singoli momenti che intessono di sé la storia. Brunelleschi e Alberti, Fischer von Erlach e Schinkel sono come i fari che segnano l'orizzonte in questo alternarsi del flusso del tempo" (Rossi 1959, pp. 77, 84).

In facciata, l'analogia è forse più libera ma altrettanto riconoscibile, se non altro graficamente. La corrispondenza tra disegno e incisione diventa qui infatti più visuale che architettonica: anche quando gli elementi della composizione non si corrispondono precisamente, è la densità di tratto delle incisioni di Fischer von Erlach che sembra essere tradotta in segni e materiali più o meno densi o leggeri nel progetto di Rossi e Braghieri. Questo aspetto si evidenzia in particolare nel rapporto tra gli elementi verticali dei due progetti, nella cupola della Karlskirche che diventa la lama vetrata centrale della Landesbibliothek e nelle due coppie di obelischi e di torri che si traducono in serie di bucatore più o meno grandi e fitte.

Se gli esempi di Hollein e di Rossi mostrano due forme comparabili di composizione additiva ortogonale e sostanzialmente ordinata, il progetto per la Brant House di Venturi e Scott Brown introduce un assemblaggio planimetrico e volumetrico più libero, che tuttavia rimanda di nuovo a un immaginario visivo "antico". La fotografia del progetto esposta alla Biennale mostra i diversi corpi dell'edificio emergere da una fitta vegetazione con lo sfondo di un cielo blu striato di nuvole. La frammentazione planimetrica in corpi sfalsati accentua la percezione degli elementi come indipendenti, nonostante l'omogeneità cromatica delle loro superfici. L'esito finale mima la composizione di un capriccio fantastico con rovine, in cui oggetti diversi sono disposti pittoricamente sulla base delle reciproche relazioni formali e proporzionali. A conferma di ciò, l'immagine mostra in particolare una precisa affinità visuale, compositiva quanto atmosferica, con il *Capriccio con chiesa gotica* di Marco Ricci del 1720.

Il tema del frammento è, del resto, un aspetto cruciale della riflessione di Venturi e Scott Brown anche a livello di disegno delle facciate. In modi diversi, il segmento circolare sopra l'ingresso della Vanna Venturi House, la finestra termale dell'estensione della Brant House a Greenwich, le colonne piatte del portico della casa di Newcastle Country sono tutti frammenti importati da un vasto repertorio di riferimenti europei e italiani, gli stessi che si ritrovano in *Complexity and Contradiction in Architecture* (Venturi 1966). L'opera di Venturi e Scott Brown funge da compendio delle diverse direzioni che possiamo individuare nel panorama americano dell'epoca, tutte ampiamente rappresentate alla Biennale del 1980.

Gli émigrés e la storia dell'arte tedesca negli Stati Uniti

Una volta individuato questo immaginario “antico”, è ora possibile riflettere in modo più approfondito sulle sue origini sociali, psicologiche e culturali. La vicenda di queste immagini sembra iniziare ben prima della loro effettiva comparsa nel campo dell'architettura, nell'emergere di una mentalità capace di riconoscerle e di utilizzarle. L'arrivo in Inghilterra e negli Stati Uniti nella prima metà del XX secolo di un gran numero di studiosi, ebrei ma non solo, emigrati dall'Europa, e in particolare dalla Germania, per sfuggire alle persecuzioni del regime nazionalsocialista, è di sicuro un aspetto determinante di questo processo. Figure come Aby Warburg e Rudolf Wittkower a Londra, e come Erwin Panofsky e Lionello Venturi negli Stati Uniti determinarono infatti una rivoluzione nell'idea di storia dell'arte nei paesi anglosassoni. Come sottolinea Christopher Wood:

La storia dell'arte americana nel 1933 era provinciale e anti-intellettuale; in Inghilterra la conoscenza dell'arte era legata alla classe e al collezionismo e aveva pochi punti di appoggio nelle università. Gli emigrati costruivano le biblioteche, formavano gli studenti, davano lezioni. Gli americani imparavano in fretta (Wood 2019, p. 331).

Conferenze pubbliche come quella tenuta nell'inverno del 1935 al Museum of Modern Art di Philadelphia (poi Pennsylvania), con relatori Dewitt Parker, John Dewey, Alfred North Whitehead, Erwin Panofsky, Meyer Schapiro, Ananda Coomaraswamy e Gustav Pauli, costituirono momenti fondamentali di scambio e costruzione di una nuova sensibilità. Attraverso queste occasioni, l'arte del passato divenne sempre di più un materiale disponibile per riflettere attivamente sul presente.

Insieme al ruolo centrale di Panofsky⁹ – invitato alla New York University già nel 1931, quindi professore all'Institute for Advanced Study di Princeton a partire dal 1935 –, non va sottovalutato il contributo di studiosi come Henri Focillon e Emil Kaufmann. Focillon lasciò la Sorbona durante la Seconda guerra mondiale e si trasferì prima a Georgetown, alla Dumbarton Oaks Research Library and Collection, e poi a Yale. Kaufmann si trasferì invece negli Stati Uniti da Vienna, dove aveva sviluppato la sua tesi di dottorato su Ledoux e il Neoclassicismo

9 Di Erwin Panofsky si veda in particolare l'influenza di *Studies in Iconology: Humanistic Themes in the Art of the Renaissance* (Panofsky 1939) e *Meaning in the Visual Arts: Papers in and on Art History*. (Panofsky 1955).

con Max Dvořák e dove aveva pubblicato il suo primo testo, *Von Ledoux bis Le Corbusier* (Kaufmann 1933). Una volta negli Stati Uniti, Kaufmann insegnò in varie università e pubblicò i suoi due testi fondamentali, *Three Revolutionary Architects: Boullée, Ledoux, Lequeu* nel 1952 e poi *Architecture in the Age of Reason: Baroque and Post-Baroque in England, Italy, and France* (Kaufmann 1968a; 1968b), uscito postumo nel 1955, i quali contribuirono a promuovere nel contesto americano l'idea di un'interconnessione tra presente e passato e la loro possibile continuità sia dal punto di vista formale che ideologico.

Questi anni sono anche un momento fondamentale di scambio tra le discipline della storia dell'arte e dell'architettura che, attraverso un reciproco confronto, ridefiniscono le loro aree di influenza e i loro orizzonti. Sempre Christopher Wood nota che:

Alla fine della guerra, la disciplina [della storia dell'arte] entra in convalescenza. La storia dell'arte in quanto tale è affaticata, non ha più fiducia in quello che era sempre stato il suo oggetto principale, l'oggetto che le dava senso: la pittura. La storia dell'architettura ha il suo momento [...]. Diffidenti nei confronti dell'arte perché si occupa di illusioni, molti storici dell'arte guardano all'architettura come un veicolo affidabile di contenuti, qualsiasi contenuto, segnalando la volontà di fidarsi di nuovo degli antenati (Wood 2019, pp. 352, 363).

Attraverso quindi questo doppio scambio, allo stesso tempo geografico e disciplinare, la storia dell'arte di matrice tedesca finisce per esercitare un'influenza decisiva non solo sulla storia dell'architettura, ma anche sulla sua stessa pratica. Questo impatto si realizza attraverso la diffusione tanto di nuovi riferimenti visivi quanto di nuove idee e prospettive, in particolare quelle dell'idealismo e del formalismo. Grazie al filtro del pragmatismo americano dell'epoca, questi approcci attivano un sostanziale processo di ridefinizione della disciplina. Un'influenza che può essere forse paragonata a quella che ebbero i *social studies* intorno alla fine dell'Ottocento¹⁰.

10 Il loro emergere e affermarsi è stato ugualmente determinante per la ridefinizione dell'architettura moderna, così come è possibile vedere in Hauser e Mannheim ma anche in Pevsner e Schapiro. Si veda: E. Levy, *Baroque and the Political Language of Formalism (1845-1945)*. Burckhardt, Wölfflin, Gurlitt, Brinckmann, Sedlmayr, Schwabe Verlag, Basilea 2015.

La ricezione della cultura europea continentale negli Stati Uniti non fu a ogni modo un'acquisizione passiva. La posizione netta di Fiske Kimball, che si propone esplicitamente di "sconfiggere" le idee dei teorici tedeschi con i fatti del pragmatismo americano, ne è emblematica¹¹. Più che la vittoria di una posizione sull'altra, il risultato del dialogo/scontro tra le due posizioni sembra essere stato in definitiva quello di una significativa contaminazione e ricombinazione delle due, nella forma di una riattivazione pragmatica e operativa delle idee astratte dell'idealismo e della storia dell'arte tedesca. Il generale e progressivo spostamento di interesse dal presente al passato che corrisponde a questo processo è ulteriormente accentuato dalle conseguenze disastrose del conflitto che, a livello psicologico e culturale, minano in modo sostanziale la fiducia moderna nel progresso¹². La storia dell'arte, in particolare quella degli *émigrés*, sembra riconoscere e incanalare questa direzione prima di altre discipline.

Negli Stati Uniti, in questi anni si assiste al definitivo consolidamento della storia dell'arte nel nuovo sistema educativo di massa. Il testo di riferimento di questa rivoluzione è *The History of Art*, pubblicato nel 1962 da un altro storico emigrato, H.W. Janson (Janson 1962)¹³. L'approccio è essenzialmente formalista e, di nuovo, si basa sull'idea di una continuità storica che, dopo la parentesi modernista, riallacci i fili tra passato e presente. In un tale contesto, il ruolo decisivo assunto

-
- 11 Fiske Kimball è fondatore dell'Institute of Fine Arts della New York University e poi direttore del Philadelphia Museum of Art. È stato lui a invitare Panofsky al programma di conferenze pubbliche nel 1935. Nel 1943 Kimball pubblica *The Creation of the Rococo*, che certamente può aver esercitato un certo peso nel portare l'attenzione dell'epoca verso la produzione artistica europea settecentesca (Kimball 1942; 1943). Si vedano inoltre: N. Pevsner, *Rezension*, in "Burlington Magazine for Connoisseurs", 88, 1946, pp. 128-130; F. Kimball, *American Architecture*, AMS Press, New York 1970.
 - 12 In relazione al panorama della storia dell'arte, Christopher S. Wood nota che: "For Wittkower and Panofsky, war brought the pastoral fable to an end. Now the present needs lessons from the past. That is the basic split after the war, even today: who is confident any longer that modernity can manage its own affairs?" (Wood 2019, p. 371).
 - 13 Si vedano inoltre: H.W. Janson, D.J. Janson, *Key Monuments of the History of Art: A Visual Survey*, Harry N. Abrams, New York 1959; H.W. Janson, D.J. Janson, *Picture History of Painting, from Cave Painting to Modern Times*, Thames & Hudson, Londra 1971; H.W. Janson, A.F. Janson, *History of Art and Music*, Harry N. Abrams, New York, 1997; H.W. Janson, A.F. Janson, *History of Art*, Harry N. Abrams, New York 2001.

dalle immagini sembra essere stato ulteriormente favorito da una serie di fattori biografici, culturali e tecnici: da un lato il fatto che, soprattutto all'inizio, gli studiosi europei che arrivavano negli Stati Uniti non conoscevano la lingua, che spesso si trovavano a insegnare in contesti non specialistici, e che dovevano parlare di opere e architetture lontane, nella maggior parte dei casi completamente sconosciute al pubblico; dall'altro, soprattutto dopo la guerra, la diffusione delle diapositive e la loro affermazione come strumento sempre più fondamentale con cui fare lezione¹⁴. La tecnologia delle diapositive corrispondeva in modo perfetto alle esigenze degli studiosi europei emigrati, rafforzando ulteriormente il carattere visivo della loro comunicazione e del loro insegnamento, così come del loro stesso modo di pensare.

La conseguente rinascita di un interesse per la storia dell'arte, in particolare quella europea, si traduce presto in una consistente produzione editoriale. Gli anni del dopoguerra sono un periodo particolarmente prospero per l'editoria d'arte negli Stati Uniti. Sugli scaffali americani degli anni '60 vediamo innanzitutto una certa diffusione di titoli legati all'architettura del Rinascimento e del Manierismo italiano, tra cui gli studi di James Ackerman su Palladio e Michelangelo, che seguono a loro volta quelli inaugurati da Wittkower al Warburg Institute di Londra¹⁵. Rinascimento e Manierismo, temi chiave del coevo discorso disciplinare, sono anche oggetto di un importante congresso di storia dell'arte che si tiene a Princeton nel

14 A questo proposito, Sylvia Lavin nota che: "By the 1960s, in fact, "images" increasingly meant color slides, cheap, quick, and high-quality even in the hands of amateur photographers and the machines of automated film processing, they could be produced and reproduced in staggering quantities. [...] As the cost and hence the value of any individual image decreased, the number of images used and, ultimately, expected on any given occasion increased. Drexler's proposed lectures required at least forty images and Venturi's book required 360 images, each printed at the size of a 33 mm slide" (Lavin 2020, p. 41).

15 Si veda ad esempio: J. Ackerman, *The Architecture of Michelangelo*, University of Chicago Press, Chicago 1996; *Palladio*, Penguin Books, Londra-New York 2008; *Palladio's Villas*, Institute of Fine Arts, New York University, New York 1967; ma anche: C.H. Smyth, *Mannerism and Maniera*, IRSA Verlag, Vienna 1992 ; J. Shearman, *Mannerism*, Penguin Books, Harmondsworth 1969; *Mannerism: Style and Civilization*, Penguin Books, Londra 1978; che seguono, in Gran Bretagna, R. Wittkower, *Principles of Palladio's Architecture: II*, in "Journal of the Warburg and Courtauld Institutes", v. 8, 1945, pp. 68-106; R. Wittkower, *Architectural Principles in the Age of Humanism*, Warburg Institute Londra 1949.

1961, da cui la pubblicazione degli atti nel 1963 (Meiss 1963). Accanto a questi contributi, tuttavia, vi è anche una notevole serie di pubblicazioni su disegni e stampe europei del XVII e XVIII secolo, in particolare su Piranesi, Fischer von Erlach e Bibbiena¹⁶.

È interessante notare come, secondo una certa consuetudine del mercato editoriale anglosassone, compaiano presto, accanto alle pubblicazioni accademiche e alle collezioni più raffinate, una serie di edizioni più accessibili con tirature più elevate. Così, la Dover Publications stampa i *Quattro Libri* di Palladio e i disegni di Piranesi della Pierpont Morgan Library, la Penguin Books pubblica i volumi di John Shearman sul Manierismo, mentre la Gregg Press – conosciuta soprattutto per la sua *Science Fiction Series* – comincia a ristampare e a distribuire dai primi anni '60 una serie di pubblicazioni antiquarie inizialmente destinate al mondo accademico inglese. Tra queste troviamo significativamente Palladio, ma anche Scamozzi, Piranesi e Fischer von Erlach¹⁷.

Anche nel campo dell'*Urban Design*, la produzione dell'epoca è contraddistinta da una significativa presenza di immagini "antiche". In particolare, la *Nuova Pianta di Roma* di G.B. Nolli del 1748 ricorre in numerose pubblicazioni, come *Design of Cities* di Edmund

16 Si vedano, su Piranesi: R. Bacou (a cura di), *Piranesi: Etchings and Drawings*, New York Graphic Society, Boston 1975; J. Scott, *Piranesi*, Academy editions, Londra 1975; J. Wilton-Ely, *The Mind and Art of Giovanni Battista Piranesi*, Thames & Hudson, Londra 1978; su Fischer von Erlach: H. Aurenhammer, *Johann Bernhard Fischer von Erlach*, Harvard University Press, Cambridge 1973; ma anche: C. Coulin, *Drawings by Architects: From the Ninth Century to the Present Day*, Reinhold Publishing Corporation, New York 1963; G. Bazin, *The Baroque: Principles, Styles, Modes, Themes*, Norton, New York 1978; su Bib(b)iena: A. Hyatt Mayor (a cura di), *Giuseppe Galli da Bibbiena, Architectural and Perspective Designs*, Dover Publications, New York 1964; D. Kelder (a cura di), *L'Architettura civile: Ferdinando Galli Da Bibbiena*, B. Blom, New York 1971.

17 Si vedano, di Dover Publications: F. Stampfle, *Giovanni Battista Piranesi: Drawings in the Pierpont Morgan library*, New York 1978; C.D. Denison, H.B. Mules, *European Drawings, 1375-1825*, New York 1981; di Gregg Press: J.B. Fischer von Erlach, *A Plan of Civil and Historical Architecture, in the Representation of the Most Noted Buildings of Foreign Nations, Both Ancient and Modern*, Farnborough 1964; R. Boyle of Burlington, *The fabbriche antiche di Andrea Palladio*, Farnborough 1969; W. Pain, *The Builder's Pocket-Treasure; Or, Palladio Delineated and Explained*, Farnborough 1972; J. Wilton-Ely (a cura di), *The Polemical Works, Rome 1757, 1761, 1756, 1769: Giovanni Battista Piranesi*, Farnborough 1972.

Bacon del 1967, testo fondamentale a lungo adottato nei corsi delle università americane (Bacon 1967). Come emerge chiaramente nella rassegna di Steven Hurtt del 1983 (Hurtt 1983), la pianta di Nolli ha un posto di rilievo nella didattica di quegli anni, in particolare alla Cornell University, e assume così un ruolo determinante nella definizione del relativo pensiero urbano e architettonico.

European content and American shell

Il nuovo interesse per le immagini “antiche” che si diffonde negli Stati Uniti per mezzo di libri e diapositive è dovuto prima di tutto a una mentalità molto diversa da quella che si riscontra in Europa nello stesso periodo. Le ragioni di questa differenza sono molteplici: da una parte il desiderio di rivalsa culturale nei confronti dell’Europa¹⁸, desiderio ulteriormente rafforzato dalla possibilità di una sua conoscenza più ampia, grazie prima di tutto alla guerra e quindi ai viaggi più accessibili e al turismo di massa, dall’altra una ricezione meno ideologica dell’architettura moderna, che corrisponde al carattere sostanzialmente pragmatico dell’edilizia e dell’urbanistica americane¹⁹. Colin Rowe descrive chiaramente questa idea americana di modernità nel suo testo per la mostra di Rossi alla Triennale di Milano del 1973:

18 La mostra *Europa-America* è da questo punto di vista un esempio emblematico. In una recente intervista (...), Robert Stern sostiene senza mezzi termini: “Lo scambio interculturale della Biennale del 1976 fu una grande opportunità per non sentirci come gli americani stupidi che ricevevano saggezza dal Vecchio Mondo, ma per mostrare al Vecchio Mondo che anche noi avevamo idee, idee diverse ma ugualmente valide e interessanti”.

19 In merito a questo tipo di approccio, alcuni autori hanno fatto riferimento a un substrato teologico protestante della mentalità americana rispetto a quella europea o, se non altro, dell’Europa mediterranea. A questo proposito si veda ad esempio: S. Piscicella, *America-Europa-America IAUS-IUAV-IAUS 1971-1976-1978*, in V.P. Mosco (a cura di), *La mia età è l’età del mondo*, Aracne, Roma 2014, pp. 62-79. In questo saggio, Piscicella offre una lettura specifica del periodo alla luce dei rapporti dello IAUS con l’Istituto Universitario di Architettura di Venezia IUAV. Il contributo presente tenta un più ampio inserimento di questo dialogo all’interno di una dinamica transatlantica di scala più generale. Questo punto di vista permette un’inversione delle “migrazioni” individuate: non più America-Europa-America, ma Europa-America-Europa.

[...] consciamente o inconsciamente, negli anni Trenta, quando l'architettura moderna europea cominciò a diffondersi negli Stati Uniti, essa fu presentata semplicemente come un nuovo approccio all'edilizia, e niente di più. Fu cioè presentata abbondantemente purgata del suo contenuto ideologico e sociale, e fu utilizzata non come un'evidente manifestazione (o causa) in qualche modo dell'ideologia socialista, ma piuttosto come un *décor de la vie* per Greenwich, Connecticut, o come maschera adatta per le attività corporative del capitalismo illuminato (Rowe 1975, p. 108).

In Europa, dopo la guerra si assiste a un fenomeno sostanzialmente contrario. Il vincolo ideologico con l'architettura moderna, per quanto complesso e problematico, è reso ancora più forte dalle implicazioni politiche che i linguaggi dell'architettura "antica", sia il classico che il vernacolare, hanno assunto durante la prima metà del secolo nelle mani dei regimi totalitari. Si tratta di un peso che è naturalmente più sentito in paesi come la Germania e l'Italia, in cui le tracce di queste esperienze sono più evidenti. All'indomani della guerra, l'urgenza della ricostruzione marca in modo ulteriore la frattura tra le posizioni nei due continenti: mentre in Europa prevale un nuovo pragmatismo, si afferma oltreoceano un altrettanto nuovo desiderio di teoria. È su questo sfondo che la storia dell'arte europea e le sue immagini "antiche" attecchiscono negli Stati Uniti e producono esiti così rilevanti.

All'interno di questo panorama, l'Italia assume un posto di particolare rilievo nel dialogo con gli Stati Uniti. Tra i due paesi si riscontra infatti un forte interesse reciproco, che non riguarda solo l'architettura. A tal proposito è significativo ricordare la tradizione americanista sviluppatasi in Italia già durante il fascismo, a partire dagli anni '30, prima con Carlo Linati, Emilio Cecchi e Mario Praz, e poi con Giaime Pintor, Cesare Pavese ed Elio Vittorini, che nel 1941 pubblicarono *Americana*, un'importante antologia letteraria che lo stesso Rossi cita spesso nei suoi *Quaderni azzurri*²⁰. L'interesse italiano nei confronti degli Stati Uniti è, almeno in origine, fortemente legato a un orizzonte politico antifascista, basti pensare che Elio Vittorini è iscritto al Partito Comunista e scrive per il giornale di partito *L'Unità*. Gli Stati Uniti

20 Si veda: E. Vittorini (a cura di), *Americana*, Bompiani, Milano 1941; ma anche: D. Fernandez, *Il mito degli Stati Uniti per gli intellettuali italiani nel periodo fascista*, in "Lettere Italiane", vol. 29, n. 4, 1977, pp. 416-426, e J. Dunnett, *The "Mito Americano" and Literary Culture under Fascism*, Aracne, Roma 2015.

rappresentano in questo contesto il paese della democrazia e della libertà. Dopo la guerra però, nel corso dei successivi 30-40 anni, questa forte connotazione ideologica evolve e muta radicalmente, così come il panorama politico italiano. Negli anni '80 America non significa più valori democratici ma, al contrario, disimpegno politico. È il momento in cui inizia la diffusione massiccia delle catene di hamburger a Milano e, subito dopo, in tutto il paese.

Le vicende di Aldo Rossi rappresentano bene il cambiamento sostanziale di valori che investe Europa e America negli anni che seguono la seconda guerra. I rapporti che intrattiene con gli Stati Uniti sono determinanti per la sua attività professionale quanto per le sue posizioni teoriche. Rossi visita gli Stati Uniti per la prima volta nel 1976, in occasione della mostra delle sue opere allo IAUS di New York, per poi iniziare a insegnare alla Cooper Union nel 1977, invitato da John Hejduk. Nel 1986, sulla base di questi scambi precedenti, Rossi aprirà poi lo studio di New York, che avrà un ruolo fondamentale per il resto della sua carriera. Il commento di Hejduk al *Teatro del Mondo* è significativo: “Inside is Europe, but outside, the shell is America”²¹. Un giudizio criptico, che Rossi apprezza e riporta sia nella *Scientific Autobiography* che nei *Quaderni azzurri* (Rossi 1981; 1999), e che ben sintetizza l'esito del transfer transatlantico avvenuto nei decenni precedenti. Con il *Teatro del Mondo*, Rossi compie il passaggio successivo, riportando in Europa la conoscenza disciplinare che si è riattivata attraverso questo processo.

Già nel 1971, nel suo editoriale per “Casabella” 359-360, *The City as an Artifact*, Alessandro Mendini intuisce queste dinamiche. L'assunto del numero, curato in collaborazione con l'Institute for Architecture and Urban Studies IAUS di New York, è “[...] fare rimbalzare in Europa idee che negli Stati Uniti hanno già provocato comportamenti radicalmente alternativi alla prassi canonica della progettazione, e hanno innescato criteri inesplorati di espressività (si pensi a Robert Venturi)” (Mendini 1971). Questa dichiarazione di intenti, che già di per sé conferma la tesi di questo contributo, vale bene come programma disciplinare per il decennio alle porte.

21 Si veda la citazione di S. Fabbrini, *The State of Architecture. Aldo Rossi and the Tools of Internationalization*, Il Poligrafo, Padova 2020, p. 48.

È quello che di fatto si realizzerà attraverso lo scambio continuo permesso dal fitto calendario di mostre e di eventi che precedono *La presenza del passato*. Tra questi, in particolare, nel 1971 il seminario Architectural Education/USA: Issues, ideas and people e la mostra *Education of an Architect: A Point of View* al Museum of Modern Art di New York, in contemporanea con l'uscita di "Casabella"; nel 1972 la mostra *Italy: The New Domestic Landscape. Achievements and Problems of Italian Design*, sempre al MoMA, curata da Emilio Ambasz; nel 1973 la mostra *Architettura razionale* curata da Aldo Rossi alla Triennale di Milano; nel 1976 la mostra *Europa-America. Centro storico-suburbio* curata da Franco Raggi alla Biennale di Venezia; nel 1978 la mostra *Roma interrotta* ai Mercati di Traiano voluta da Giulio Carlo Argan, come poi la Biennale del 1980. Tutti questi eventi si fondano in modo sostanziale sulle figure, sulle forme e sui temi del dialogo transatlantico del dopoguerra.

Sul fronte italiano, l'emergere di questo dinamismo culturale va letto anche in relazione al momento politico ed economico del paese, il quale, dopo gli anni della ricostruzione e del cosiddetto boom, può finalmente investire nuovi fondi nel campo della promozione culturale e in particolare architettonica, visto anche il ruolo cruciale che la disciplina ha rivestito negli anni precedenti. Queste occasioni, molto diverse da quelle con cui gli architetti si erano confrontati nell'immediato dopoguerra, hanno anche un peso cruciale sulle direzioni che la professione e il discorso disciplinare prendono in quegli anni.

Le immagini "antiche" sono il mezzo tecnico principale di questo discorso, ma sono anche un supporto in grado di assorbire e mediare di volta in volta i significati culturali e politici che vi sono associati nei diversi contesti. Questi significati non sono fissi ma cambiano continuamente con le migrazioni dei loro supporti visivi. Seguire i percorsi e le ri-significazioni di queste immagini permette di comprendere gli sviluppi delle idee che vi corrispondono e che costituiscono il fondamento principale dell'architettura del dopoguerra. Le affinità visuali che sono state individuate in relazione alla Biennale del 1980 mostrano in modo emblematico la traiettoria descritta dalla cultura architettonica a partire dal dopoguerra: dalle lezioni e dai libri di storia dell'arte, alle facoltà di architettura americane, quindi di nuovo in Europa, ai tavoli degli architetti e alle pareti delle gallerie, passando attraverso le mostre, i cataloghi e le riviste.

La comprensione di questo momento fondamentale di rifondazione disciplinare è necessaria per affrontare il panorama contemporaneo dell'architettura in cui, dopo alterne vicende, le pratiche visuali stanno tornando ad assumere un ruolo centrale, nel progetto quanto nella teoria.

Bibliografia

- Argan, G.C., Norberg-Schulz, C. (a cura di)
1978 *Roma Interrotta*, Officina edizioni, Roma.
- Bacon, E.N.
1967 *Design of Cities*, Viking Press, New York.
- Cellini, F., D'Amato, C., De Bonis, A., Farina, P., (a cura di),
1980 *La presenza del passato. Prima mostra internazionale di architettura. Corderia dell'Arsenale*, catalogo della mostra, Edizioni La Biennale di Venezia-Electa, Venezia.
- Frampton, K. (a cura di)
1971 *The City as an Artifact*, in "Casabella", n. 359-360.
- 1979 *Aldo Rossi in America: 1976 to 1979*, The Institute for Architecture and Urban Studies, New York.
- Hurt, S.
1983 *Conjectures on Urban Form: The Cornell Urban Design Studio 1963-1982*, in "The Cornell Journal of Architecture", vol. 2.
- Janson, H.W.
1962 *History of Art. A Survey of the Major Visual Arts from the Dawn of History to the Present Day*, Harry N. Abrams, New York.
- Kaufmann, E.
1933 *Von Ledoux bis Le Corbusier*, Verlag Dr. Rolf Passer, Vienna-Lipsia.
- 1968a *Three Revolutionary Architects: Boullée, Ledoux and Lequeu*, The American Philosophical Society, Philadelphia.
- 1968b *Architecture in the Age of Reason: Baroque and Post-Baroque in England, Italy, and France*, Dover Publications, New York.
- Kimball, F.
1942 *The Creation of the Rococo*, in "Journal of the Warburg and Courtauld Institutes", vol. IV, n. 3/4, pp. 119-123.
- 1943 *The Creation of the Rococo*, Philadelphia Museum of Art, Philadelphia.
- Lavin, S.
2020 *Architecture Itself and Other Postmodernization Effects*, Canadian Centre for Architecture-Spector Books, Montréal-Lipsia.
- Meiss, M. (a cura)
1963 *The Renaissance and Mannerism*, Conference Publication, Princeton University Press, Princeton.

- Mendini, A.
1971 *Editoriale*, in “Casabella”, n. 359–360.
- Panofsky, E.
1939 *Studies in Iconology: Humanistic Themes in the Art of the Renaissance*, Oxford University Press, New York.
- 1953 *The History of Art*, in F.L. Neumann (a cura di), *The Cultural Migration*, A. S. Barnes & Company, Inc., New York.
- 1955 *Meaning in the Visual Arts: Papers in and on Art History*, Doubleday, New York.
- Parks, R.O.
1961 *Piranesi*, Exhibition Catalogue, Smith College Museum of Art, Northampton.
- Portoghesi, P.
1980 *La fine del proibizionismo*, in F. Cellini, C. d’Amato, A. de Bonis, P. Farina (a cura di), *La presenza del passato. Prima mostra internazionale di architettura. Corderia dell’Arsenale*, catalogo della mostra, Edizioni La Biennale di Venezia-Electa, Venezia.
- Portoghesi, P. (a cura di)
1985 *I nuovi architetti italiani*, Electa, Milano.
- Raggi, F. (a cura di)
1978 *Europa/America. Architetture urbane alternative suburbane*, Edizioni La Biennale di Venezia, Venezia.
- Rossi, A.
1959 *Adolf Loos, 1870-1933*, in “Casabella Continuità”, n. 233, ora in: Bonicalzi, R. (a cura di), *Aldo Rossi. Scritti scelti sull’architettura e la città. 1956-1972*, Quodlibet, Macerata 2012.
- 1973 *Architettura razionale*, Bonfanti, E. (a cura di), Franco Angeli, Milano.
- 1981 *A Scientific Autobiography*, MIT Press, Cambridge.
- 1999 *I quaderni azzurri, 1968-1992*, Dal Co, F. (a cura di), Electa-The J. Paul Getty Trust, Milano-Los Angeles.
- Rowe, C.
1975 *Note sul movimento moderno e l’architettura americana*, in E. Bonfanti, R. Bonicalzi, A. Rossi, M. Scolari, D. Vitale (a cura di), *Architettura Razionale*, Franco Angeli Editore, Milano.
- Rowe, C., Koetter, F.
1978 *Collage City*, The MIT Press, Cambridge, MA.
- Venturi, R.
1966 *Complexity and Contradiction in Architecture*, Doubleday, New York.
- Venturi, R., Scott Brown, D., Izenour, S.
1972 *Learning from Las Vegas*, The MIT Press, Cambridge, MA.
- Wood, C.S.
2019 *A History of Art History*, Princeton University Press, Princeton-Oxford.



Fig. 15. Architecture and Urban Planning Round Table “Theory”, held 24 April 1974 at Princeton.

From left: Peter Eisenman (Institute for Architecture and Urban Studies), Rodolfo Machado (Assistant Professor of Architecture, Carnegie-Mellon University), Mario Gandelsonas (moderator, Institute for Architecture and Urban Studies), Manfredo Tafuri, (Istituto Universitario di Architettura Venezia), Antony Vidler (Associate Professor of Architecture, Princeton University).

ANDREA CANCLINI¹

ANDATE E RITORNI TRA VENEZIA E MANHATTAN

Le prime esperienze americane di Manfredo Tafuri

C'è più da fare a interpretare le interpretazioni che a interpretare le cose, e ci sono più libri sui libri che su altri argomenti: non facciamo che commentarci a vicenda. Tutto pullula di commenti; di autori, c'è grande penuria. La principale e più illustre scienza dei nostri tempi, non è forse saper comprendere i sapienti? Non è questo il fine comune e ultimo di tutti gli studi? Le nostre opinioni s'inestano le une sulle altre (de Montaigne 2014, p. 1987).

La mostra *Italy: The New Domestic Landscape*, organizzata al MoMA dal 26 maggio all'11 novembre 1972² dall'argentino Emilio Ambasz³, già *fellow* dell'*Institute of Architecture and Urban Studies* (Iaus), è accompagnata da un catalogo composto dai saggi storici di Paolo Portoghesi, Maurizio Fagiolo, Leonardo Benevolo e Vittorio Gregotti e dai saggi critici di Ruggero Cominotti, Italo Insolera, Giulio Carlo Argan, Alessandro Mendini, Germano Celant, Filiberto Menna e dal primo saggio in lingua inglese di Manfredo Tafuri⁴.

1 Lecturer in Architecture, Lancaster University.

2 Si veda, ad esempio, *Sono partiti per New York*, in "Domus", n. 510, 1972, p. 21.

3 Si veda l'analisi condotta da Felicity Scott in *Architecture or Techno-Utopia. Politics after Modernism*, MIT Press, Cambridge, MA 2007, in particolare il § 5 *Italian Design and the New Political Landscape* (riedizione del testo già in Michael Sorkin, *Analyzing Ambasz*, The Monacelli Press, New York, NY 2004), in cui vengono descritte sia le premesse metodologiche che le impostazioni teoriche adottate da Emilio Ambasz nell'organizzazione della mostra.

4 "Within the exhibition then, we can think of questions of autonomy as referring not only to the boundaries and negotiations between architecture and the arrangement of the arts, but also the (im)possibility for Italian design and architecture to act independently of capitalism, despite its perceived recent period of economic growth and diffusion through newly acquired social dimensions – often referred to as neocapitalism within Marxist theory" (Brown 2010).

Il testo di Celant, *Radical Architecture*, in cui *radical* assume il significato di forma della critica all'ideologia (“vogliono piuttosto funzionare attraverso comportamenti ideologici e azioni distruttive dell'architettura e del design del passato”⁵), condotto sotto la lente della critica di Marshall McLuhan al sistema dei medium nella dinamica della trasformazione di un oggetto in segno, sostiene come il medium di comunicazione possa diventare esso stesso architettura⁶; Celant, seppur marginalmente pone il lavoro di Eisenman come paradigmatico:

Questo sforzo sulle idee, sul comportamento e sull'ideologia del design e dell'architettura ha assunto un peso aggiuntivo da quanto Marshall McLuhan ha sottolineato che un sistema di controllo massimo delle comunicazioni dovrebbe includere ogni tipo di medium coinvolto nella comunicazione. [...] Si può determinare in anticipo il modo di operare, la sequenza in cui i segni e le idee saranno utilizzati per finire come design o architettura (ad esempio, il lavoro di Peter Eisenman negli Stati Uniti). La tabella delle permutazioni è infinita. Il tavolo è architettura⁷.

-
- 5 “It has no desire to produce or complete objects or buildings, but wants rather to function through ideological behavior and actions disruptive of past architecture and design”, scrive Celant riferendosi direttamente a “Archizoom, Superstudio, etc.” (Celant 1972, p. 382).
- 6 Nell'aprile del 1968 Hans Hollein pubblica il suo testo *Everything is Architecture* sul n. 1/2 della rivista d'avanguardia *Bau: Schrift für Architektur und Städtebau*. Nel settembre del 1965 Banham aveva già scritto, sul n. 12 di *Industrial Design*, l'articolo *The Great Gizmo*, che certamente influenzò Hollein, dove *gizmo* definisce qualsiasi gadget, prodotto in serie, in quanto definito dalle sue conseguenze spaziali. Secondo Banham, essendo l'architettura la disciplina spaziale *par excellence*, la tecnologia popolare del *gizmo* è il vero significato dell'architettura contemporanea.
- 7 “This stress on the ideas, behavior, and ideology of design and architecture has taken on added weight since Marshall McLuhan pointed out that a system of maximum control of communications should include every type of medium involved in communication. [...] One can determine in advance the mode of operation, the sequence in which the signs and ideas will be used to end up as design or architecture (e.g., the work of Peter Eisenman in the United States). The table of permutations is infinite. The table is architecture” (Celant 1972, p. 383). Celant era già noto negli Stati Uniti per i suoi studi sull'arte povera e sull'arte concettuale; si vede la ripubblicazione di *Precronistoria 1966-69*, Quodlibet, Macerata 2017.

Il saggio scritto da Tafuri per il catalogo della mostra, invece, riecheggia toni e contenuti del saggio *Per una critica dell'ideologia architettonica* (Tafuri 1969, pp. 31-80), pubblicato nel 1969 per il primo numero di *Contropiano*: una denuncia del rifiuto anacronistico degli architetti ad accettare il destino tecnico del proprio lavoro, ormai tutto all'interno e al servizio dello sviluppo capitalistico, condotta nei canoni del paradigma storico di Argan sulle esigenze più radicali dell'avanguardia.

Tafuri, autore allora non ancora tradotto in inglese e pressoché sconosciuto negli Stati Uniti anche se già letto in italiano da Diana Agrest e Mario Gandelsonas, rovescia, nel contesto delle “utopie negative” dell'architettura e del design attive “solo al livello delle parole e delle idee” (Lefebvre 1974, pp. 15-32), le posizioni critiche assunte da Argan nel suo saggio per lo stesso catalogo, dove sostiene come l'ideologia sia ancora una forza con caratteristiche morali e progressive che conserva viva la capacità di condurre l'arte verso un risultato oggettivo, libera da approcci analogici o anche solo evocativi, nel piano di una chiarificazione semantica (Argan 1972).

Tafuri, consapevole che “è difficile stabilire esattamente la misura in cui il design italiano è stato influenzato dalla massiccia ondata di letteratura semiologica e strutturalista”⁸, attraverso l'influenza delle analisi soprattutto del Garroni di *La crisi semantica delle arti* (Garroni 1964) e all'interno della critica al marxismo condotta da Althusser (1967), accoglie l'accezione di *ideologia* delineata da Barthes in *Miti d'oggi* (Barthes 1974, pp. 191-238) come di un complesso di miti la cui funzione è dispiegare dinamiche anti-storiche (Tafuri 1968)⁹, che esaurisce il proprio destino nelle ambiguità estetiche e che fa della realtà qualcosa di differente da sé; il programma delle avanguardie storiche viene così limitato a un esercizio di utopia inautentica che riduce l'oggetto al suo esclusivo valore di segno.

Per Tafuri l'ideologia è quindi un meccanismo che ha perso la sua capacità di anticipare e descrivere, certo inefficace a dimostrare le dinamiche dello sviluppo capitalistico, relegata in un ruolo sempre

8 “It is hard to establish precisely the extent to which Italian design was influenced by massive wave of semiological and structuralist literature” (Tafuri 1972a, p. 394).

9 Si veda, in particolare, nel § *Criticismo operativo*.

più eccentrico nel pervasivo dominio tecnico della realtà: perciò, nell'esaurimento della sua funzione ideologica, Tafuri può preconizzazione della morte dell'architettura, attuata nella trasformazione da disciplina a tecnica. La critica alle premesse di Argan mostra tutto il disincanto sia verso quel marxismo umanista (per dirla con Althusser), sia nei confronti di qualsiasi altra posizione come, ad esempio, il tecnologismo di Reyner Banham, con la sua capacità di affrancare e liberare. L'architettura è ormai un fenomeno del capitalismo e può solo mostrare la propria funzionalità all'interno del suo sviluppo; la storia non fornirà nessuna anticipazione ad uso degli architetti, quando un suo uso strumentale non farebbe che confermare le distorsioni e le contraddizioni dell'ideologia¹⁰.

Il lettore statunitense di questo contributo, all'interno di un catalogo di una mostra dedicata al design italiano, organizzata e patrocinata dal Ministero del commercio con l'estero, dall'Istituto nazionale per il commercio estero e dall'Eni, difficilmente avrà potuto decifrare sia la complessità che la portata critica del testo di Tafuri, della messa in crisi di ogni modello unitario di teoria dell'architettura offerta da questo autore che vedrà la sua prima traduzione in inglese, dopo questo testo, nel 1974. Tra il 1972 e il 1976 negli Stati Uniti le sue posizioni saranno condivise solo, seppur in modo tacito, da Agrest e Gandelsonas sul primo numero di *Oppositions* nel 1973 (Agrest, Gandelsonas 1973, pp. 93-100), in un testo già parzialmente anticipato in una conferenza organizzata dall'*Environmental Design Research Association* al College of Architecture del Virginia Tech nell'aprile del 1973 (Preiser 1973, pp. 324-330).

Nell'articolo che Gandelsonas aveva pubblicato su *Casabella* pochi mesi prima, nel febbraio del 1973 (Gandelsonas 1973), è già contenuta una critica dell'architettura come ideologia, seppur condotta su basi diverse, dove presenta il lavoro di Peter Eisenman come paradigma per lo smantellamento dell'architettura occidentale

10 Jean-Louis Cohen ha notato, in *La coupure entre architectes et intellectuels* (Ecole d'Architecture Paris-Villemin, Parigi 1984), come la critica di Tafuri sia in diretta continuità intellettuale con il progetto editoriale di Ernesto Rogers e del suo *Casabella-Continuità*, suggerendo peraltro come ciò avvenga all'interno di un'indiretta influenza di Louis Althusser, mediata dalla sua definizione di ideologia come rappresentazione del mondo, piuttosto che come sua falsa coscienza (o perlomeno delle sue classi dominanti), secondo la nota definizione che Marx e Engels ne danno in *L'ideologia tedesca*.

per come era andata configurandosi dall'Umanesimo in poi. Ma sarà poi nel testo per *Oppositions* che Agrest e Gandelsonas andranno sviluppando una critica dell'ideologia più marcatamente strutturalista; a verifica di come avessero già intuito la portata della critica di Tafuri, grazie anche alla conoscenza sia di Barthes che di Althusser che erano andati formandosi sin dagli anni parigini, sarà l'invito offerto a Tafuri a partecipare alla conferenza *Practice, Theory and Politics in Architecture* che la Agrest organizzerà a Princeton nell'aprile del 1974 dove presenterà un intervento dal titolo *A Theory of Criticism*. Nei giorni immediatamente successivi Tafuri sarà invitato allo Iaus a presentare, in italiano, una versione elaborata dello stesso testo, ciò che verrà poi tradotto su *Oppositions* n. 3 del 1974 come *L'architecture dans le Boudoir: the Language of Criticism and the Criticism of Language*. Peraltro, nella stessa conferenza la Agrest propone il suo *Design Vs Non-Design* (Agrest 1976) dove, citando il recente saggio di Tafuri su Piranesi e Ejzenštejn (Tafuri 1972b; 1978; 1980a; Ejszenštejn 1978), conferma di essere interessata ad approfondire quello stesso rapporto tra architettura e cinema che verrà poi indagato da Bernard Tschumi pochi anni dopo. Pochi giorni dopo, nel giugno del 1974, Tafuri sarà invitato dall'*Institut de l'Environnement* di Parigi a partecipare alla conferenza *Théorie et histoire de l'architecture*, dove presenterà un breve testo sui metodi e obiettivi del suo approccio strutturalista alla storia (Tafuri 1975a, pp. 37-42).

È quindi nel 1972 che si consolidano le occasioni di contatto tra il dibattito critico italiano e lo Iaus¹¹, a seguito anche degli articoli

11 Per quanto riguarda i complessi e profondi rapporti tra Eisenman e l'Italia, com'è noto, il primo viaggio in Italia dell'estate del 1961 segna l'inizio del suo interesse verso il movimento razionalista italiano. Nel giugno del 1968 conosce Federico Correa alla conferenza *Dialogues: Europa/America* organizzata da Reyner Banham ad Aspen, dove Correa partecipa a capo di un gruppo di architetti spagnoli tra cui Rafael Moneo, Ignasi de Solà-Morales e Oriol Bohigas, il quale a sua volta invita Eisenman a partecipare all'ultimo dei *Pequeños Congressos*, che si terranno in Spagna nell'ottobre dello stesso anno a Vitória, dal titolo *Lenguaje y tecnología*, dove incontrerà Gregotti, unico altro architetto straniero invitato. Ma il suo primo interesse critico per la scena italiana è proprio la mostra che Ambasz organizza al MoMA del 1972, che naturalmente lo attrae più per essere l'inizio della disseminazione negli Stati Uniti della critica italiana all'ideologia, grazie al saggio di Tafuri, che non per essere l'esibizione dei nuovi sviluppi del design italiano.

di Eisenman pubblicati sui *Casabella* 344 (Eisenman 1970b; 1971a) e 345 (Eisenman 1969; 1970c) del 1970 e sul numero monografico 359/360 del 1971 (Eisenman 1970a¹²; 1971b). La mostra del MoMA del 1972 è, comunque, la prima organica presenza sulla scena americana del criticismo italiano; l'anno successivo la presenza dei *New York Five* (Peter Eisenman, Michael Graves, Charles Gwathmey, John Hejduk e Richard Meier) alla XV Triennale di Milano seguirà il primo incontro tra Aldo Rossi e John Hejduk, avvenuto all'ETH di Zurigo alla fine del 1972; l'occasione, un seminario organizzato durante il secondo semestre del 1972 da Franz Oswald, un insegnante svizzero a sua volta formatosi negli Stati Uniti, vede invitati sia Hejduk che Rossi, il quale, già piuttosto conosciuto, stava scontando i difficili rapporti con l'università italiana causati dalla sua presa di posizione al fianco degli studenti durante le proteste al Politecnico di Milano¹³. *L'architettura della città*, pubblicato nel 1966, lo aveva

12 Del testo esistono quattro versioni: la prima del 1970 pubblicata in *Design Quarterly* descrive la *Conceptual Architecture* in quindici note a piè di pagina, disposte in quattro pagine in assenza del testo. La seconda, per *Casabella*, è costituita da trentotto note, disposte secondo un diverso ordine: una lettura comparata delle due versioni rivela tutta l'importanza dell'articolo *From Object to Relationship II Casa Giuliani Frigerio: Giuseppe Terragni*, pubblicato su *Perspecta*, in cui sviluppa alcuni di questi argomenti. Ne esistono una terza versione, mai tradotta in inglese, intitolata *Notas sobre arquitectura conceptual: estructura profunda dual*, scritta per il convegno *Arquitectura, historia y teoria de los signos* di Castelldefels del marzo 1972 e pubblicata, con ulteriori modifiche, in spagnolo nel 1974 negli atti, e una quarta versione, con ulteriori modifiche rispetto alla terza, intitolata *Notes on Conceptual Architecture II: Double Deep Structure*, conservata in versione dattiloscritta presso il CCA di Montréal, poi ripubblicata come *Notes on Conceptual Architecture II A*, in *Environmental Design Research: Fourth International EDRA Conference*, Wolfgang Preisler (a cura di), Dowden, Hutchinson & Ross, Stroudsburg, PA 1974, vol. II, pp. 319-323, ripubblicata come *Notes on Conceptual Architecture (II): Double Deep Structure*, in "A+U Architecture and Urbanism" nel 1974, in lingua giapponese. Inoltre, a partire dalla prima parte di *Notas*, Eisenman pubblica *Cardboard Architecture. House I* e *Cardboard Architecture. House II* (Eisenman, Graves, Gwathmey, Hejduk, Meier 1972) ripubblicato modificato in *Casabella* (Eisenman 1973).

13 Aldo Rossi, con altri e in accordo con il Consiglio di Facoltà, già dal febbraio 1968 si era impegnato nell'attività di riconfigurazione di quella struttura didattica e di ricerca del Politecnico di Milano che veniva definita la "sperimentazione". Nel gennaio 1969, però, firma il "documento della Rivoluzione d'ottobre", che gli costerà, il 23 novembre 1971, per decreto del Ministro della Pubblica Istruzione Riccardo Misasi, la sospensione in via cautelare

già reso una figura di una certa notorietà anche al di fuori dell'Italia, sul piano professionale aveva vinto il concorso per il cimitero di Modena, il Gallaratese era in costruzione ed era appena stato coinvolto con Massimo Scolari nell'organizzazione della XV Triennale; la notorietà di Hejduk era invece dovuta al fatto che era stato pubblicato da poco il testo *Five Architects*, che Rossi sembrò apprezzare abbastanza da convincerlo ad invitarli tutti alla XV Triennale.

Se la traduzione inglese di *L'Architecture dans le Boudoir: the Language of Criticism and the Criticism of Language*¹⁴ introduce nel 1974 negli Stati Uniti il metodo tafuriano di elaborare la critica strutturalista in campo architettonico, è lo stesso editorialista di *Oppositions* che, introducendo il lavoro di Tafuri, scrive che “è stato sviluppato attraverso moderni concetti teorici tratti dallo strutturalismo francese e italiano”¹⁵. In questo articolo Tafuri intende separare il lavoro degli architetti (“avanzano i nuovi ‘cavalieri della purezza’”, scrive), costituito sia dallo sforzo di “preservare valori specifici per l'architettura” che dal tentativo di “ricostruire un universo di discorso” (Tafuri 1980b, p. 323, [*corsivo nostro*]) nelle forme architettoniche, dal lavoro degli storici, condotto come un'attività che “cerchi di cogliere relazioni strutturali fra le articolazioni delle recenti scritture architettoniche e l'universo produttivo di cui esse fanno parte” (Tafuri 1980b, p. 324).

Il primo, il linguaggio della critica, è definito come il tentativo degli architetti di ricostruire un discorso con i “residuati bellici” della sconfitta del Movimento Moderno, usati come frammenti di utopia da far sventolare di fronte a sé: “utilizzare, cioè, ciò che è rimasto sul campo di battaglia che ha visto la sconfitta delle avanguardie [...] brandendo come propri segni di riconoscimento i frammenti di

dall'insegnamento, provvedimento inflitto anche agli altri sette membri del Consiglio di Facoltà: il preside Paolo Portoghesi e i professori Franco Albini, Lodovico Barbiano di Belgiojoso, Piero Bottoni, Guido Canella, Carlo de Carli e Vittoriano Viganò. La sospensione verrà revocata l'11 maggio 1974.

- 14 Diane Ghirardo, in “Perspecta” n. 33, sostiene come *Oppositions* fosse retrodatato di uno, se non di due anni, anche se Joan Ockman dà una versione più plausibile di tale ritardo (Ockman 1988, p. 182 nota 1): più probabilmente il testo uscì tradotto in inglese entro la fine del 1974.
- 15 Introduzione all'articolo, in *Oppositions*, n. 3, 1974, p. 37: “Has been developed by means of modern theoretical concepts drawn from French and Italian structuralism”.

un'utopia, che essi si impediscono di guardare frontalmente" (Tafuri 1980b, p. 323), così che

gli architetti che dalla fine degli anni '50 a oggi hanno tentato di ricostruire un universo di *discorso* [*corsivo nostro*] per la loro disciplina si sono sentiti in dovere di ricorrere a una nuova "morale del contegno". [...] Le parole del loro vocabolario, raccolte dal lunare territorio rimasto dopo la deflagrazione delle grandi illusioni, giacciono pericolanti sulla superficie inclinata che separa il mondo dal solipsismo che circonda senza scampo l'area del linguaggio (Tafuri 1980b, p. 323),

una sorta di cerchio magico del linguaggio, il luogo dove il *linguaggio della critica* si esclude dal mondo reale, chiudendosi nell'autoreferenzialità. L'obiettivo strategico di scardinare tale circolo vizioso sarà perseguito dalla critica del linguaggio; seguendo il percorso analitico utilizzato da Michel Foucault in *L'ordine del discorso*, Tafuri distingue tra *commento* e *critica* (Tafuri 1980b, p. 329). La prima distinzione tra questi due momenti viene annunciata come la regressione nell'utopia di un'architettura alla ricerca di un significato, "il che è evidente considerando quanto, nelle più recenti esperienze, il rigorismo compositivo oscilla paurosamente fra le forme del 'commento' e quelle della 'critica'" (Tafuri 1980b, p. 324). Distinzione che viene così definita: "La forma del commento è la ripetizione, alla disperata ricerca dell'origine dei segni: la forma della critica è l'analisi della funzione dei segni stessi, una volta che si sia rinunciato a ricercare in essi un significato aurorale" (Tafuri 1980b, p. 329). La comparsa della *critica* è la novità costituita dall'impossibilità storica di dire qualcosa di originale: la *critica* è un parlare sempre in rapporto a qualcos'altro, di secondo grado. In *Nascita della clinica* Foucault la descrive così:

È molto probabile che noi apparteniamo ad un'età di critica [...], età dell'intelligenza che ci tiene irrimediabilmente a distanza da un linguaggio originario. [...] Siamo votati storicamente alla storia, alla paziente costruzione di discorsi sui discorsi, al compito d'intendere quel che è già stato detto. È forse per questo fatale che non conosciamo un uso della parola diverso da quello del commento? (Foucault 1969)

Questa definizione era già stata sviluppata dallo stesso autore come momento della storia del linguaggio, nel paragrafo *Critica e*

commento in *Le parole e le cose*, come passaggio dall'età classica alla modernità; nella prima fase la funzione del linguaggio è di perenne commento, nell'incessante ripetizione dei testi canonici, fase superata dalla pratica della critica letteraria, con quell'approccio al testo che conduce alla moderna distinzione tra forma e contenuto:

quando tale discorso diviene, a sua volta, oggetto di linguaggio, non lo si interroga come se dicesse alcunché senza dirlo, come se fosse un linguaggio trattenuto su sé medesimo e una parola chiusa; non si cerca più di sollevare a trasparenza il grande intento enigmatico celato sotto i suoi segni; gli si chiede soltanto il suo funzionamento (Foucault 1967).

A Tafuri non sfugge il momento in cui Foucault fa coincidere il mutamento verso la modernità con il passaggio da un'età del *commento*, caratterizzata da un'incessante ricerca di un testo originario e più vero, verso un'età della critica, nella quale viene superato l'interesse sia per la dimostrazione del funzionamento del testo che per le rappresentazioni che inverte; così come non gli sfugge nemmeno la seconda rottura storica, cioè il parziale ritorno del *commento*, così che solo in una radicale metamorfosi dello scenario epistemologico sarà possibile, per la cultura contemporanea, superare l'alternativa tra le due modalità tradizionali di informare i testi¹⁶. Il tema del *commento* in *L'ordine del discorso*, parallelo alla nozione di *autore* e al *sistema delle discipline*, compare come una delle procedure con cui il discorso viene controllato dal suo interno, pur essendo un tema non completamente originale: godeva di una certa qual persistenza già in Walter Benjamin l'interesse per i problemi metodologici necessari al chiarimento dei concetti di *commento* e *critica*¹⁷.

Sostiene quindi Tafuri che, in quest'ordine, superata la fase del *commento*, la natura stessa della *critica* è quella di profanare l'unità dell'oggetto critico, nella dinamica del superamento di una funzione semplicemente descrittiva, che per sua natura non può uscire dal campo del linguaggio. In tale articolazione interviene anche lo strutturalismo di Barthes, come incessante decostruzione e ricostruzione dell'oggetto della sua analisi (Barthes 1969); Tafuri non ritiene che

16 Peter Eisenman scriverà diffusamente a proposito di questo scenario a sua volta utopico, soprattutto in *The End of the Classical: The End of the Beginning, the End of the End* (Eisenman 1984).

17 Ad esempio nel saggio *Le affinità elettive*, o in quello sul *Trauerspiel*.

l'esempio del linguaggio fluttuante (Barthes 1969, p. 42) sopra il linguaggio originale concluda in sé la pratica critica: "Lo "sdoppiamento" operato dalla critica deve quindi essere qualcosa d'altro dalla costruzione di un "linguaggio secondo", fatto galleggiare al di sopra del testo originario, preconizzato da Barthes e realizzato da Stirling" (Tafuri 1980b, p. 330), con la sua "archeologia del presente". Quindi, abbandonando il quadro interpretativo strutturalista, Tafuri introduce le tesi sui rapporti di produzione che Walter Benjamin sviluppa in *L'autore come produttore* (Benjamin 1973, p. 201).

Tafuri continua quindi la sua analisi della situazione contemporanea, rivolgendo particolare attenzione al lavoro di quegli architetti che negano la possibilità di ogni comunicazione, osservando, tra gli altri, la classificazione dei rapporti sintattici, tipicamente operata dai *New York Five*. Analizzare l'architettura come un linguaggio si rivela un esercizio autoreferenziale, specialmente quando, come nel caso di Eisenman, il progetto si definisce come un montaggio che parla solo di sé stesso e che pone la sua critica esclusivamente come un'analisi rivolta al suo interno; questo approccio compositivo partecipa da subito al solo gioco perverso del parlarsi: "Il ritorno a casa del linguaggio consegue a una constatazione di fallimento. Ma è necessario chiedersi quanto tale fallimento sia relativo al carattere intrinseco della disciplina architettonica e quanto a equivoci non ancora compiutamente illuminati" (Tafuri 1980b, p. 349).

Tuttavia, Tafuri non offre una risposta circa la natura e il ruolo di una critica custode della disciplina, soprattutto all'interno di un sistema di produzione che debba rinnovare continuamente le sue forme, fornendone comunque almeno un'indicazione: "nella vicenda delle avanguardie storiche, le alternative apparentemente opposte dell'ordine e del disordine, della regola e del caso, della struttura e dell'informe, sono in realtà complementari" (Tafuri 1980b, p. 346). Si tratta di una via senza uscita dunque: è indifferente che il linguaggio produca silenzio o rumore di fondo da reinterpretare, perché esso arriverà inesorabilmente al punto morto di parlare solo di sé e del proprio isolamento, in un commento senza fine, esito inevitabile di ogni teologia che ponga il linguaggio come origine, analizzabile esclusivamente all'interno di un incessante anelito ermeneutico.

La novità teorica che è alla base dell'approccio critico di questo articolo ha immediate conseguenze anche nella critica di lingua in-

glese, come nel catalogo della mostra *Rational Architecture* organizzata da Leon Krier a Londra nel marzo del 1975 alla Art Net Gallery di Peter Cook. Colquhoun vi scriverà del carattere strutturalista del lavoro di questi architetti razionali, in cui resta ancora aperta la problematica questione di preservare una certa visione hegeliana della storia, seppur in rapporto a un'estetica invece a-storica, architetti che intendono l'architettura come un corpus costituito da un insieme limitato di forme invece che da un infinito repertorio che proceda dalle funzioni, facendone così un derivato dell'influenza che le teorie del linguaggio stavano avendo in campo ideologico:

Fortemente influenzato dagli studi linguistici strutturalisti francesi e italiani, il razionalismo sostiene l'idea che i valori dell'architettura siano indipendenti dall'ideologia. In molti modi è analogo alla critica del formalismo russo degli anni Venti, nella convinzione che l'unico oggetto valido dello studio letterario fosse il testo letterario (Colquhoun 1975).

Nel 1976 Tafuri pubblicherà su *Oppositions 5 European Graffiti: Five x Five = Twenty Five*¹⁸, estratto dalla sua introduzione all'edizione italiana di *Five Architects*, N.Y.¹⁹, mentre in Francia pubblica *Le cendres de Jefferson* a partire della seconda parte della stessa introduzione (Tafuri 1976b), ultimo di una rapida serie di quattro articoli pubblicati in pochi mesi in Francia, in un clima di crescente considerazione verso la sua attività²⁰.

Attraverso questo doppio percorso analizza la produzione dei *Five* e gli sviluppi recenti dell'architettura statunitense, in cui i loro lavori costituiscono un'interpretazione uniforme, nonostante non costituiscano un gruppo omogeneo²¹. Almeno nei connotati formalmente

18 Curiosamente il titolo dell'articolo compare sulla copertina e nell'indice a p. 3 di *Oppositions 5* con il titolo errato di *American Graffiti*.

19 Manfredo Tafuri, *Les bijoux indiscrets*, in Camillo Gubitosi e Alberto Izzo (a cura di), *Five Architects*, N.Y., Officina Edizioni, Roma 1976, pp. 7-30. La seconda edizione italiana del 1981 non sarà più a cura di Gubitosi e Izzo, ma riporta in copertina la sola dicitura "di Manfredo Tafuri", senza precisare se ne sia l'autore o il curatore nonostante l'edizione sia, tranne le copertine, identica alla prima.

20 Tafuri pubblica 4 articoli su "L'architecture d'Aujourd'hui" tra il 1975 e il 1976 (Tafuri 1975b; 1975c; 1976a; 1976b).

21 "I want urgently for such a group to speak, since I think, as I started out by saying, that the need for polemics (and hopefully attendant architectural theories and ideas) is desperate and that few are interested enough or able to

evocativi tratti dalle esperienze delle avanguardie del Moderno, si conferma però quell'assenza di qualsivoglia impegno ideologico, "Ovviamente non c'è alcun valore "sociale" in tutto ciò"²², che era già stata evidenziata da Colin Rowe nell'introduzione all'edizione americana del 1972 del testo *Five Architects*:

L'intensità della sua visione sociale si è dissipata. L'edificio non è più diventato una proposta sovversiva di un possibile futuro Utopico. È diventato invece la decorazione accettabile di un presente assolutamente non utopico²³.

Il contenuto della tesi di Tafuri è svolto in un tono critico simile sia a quello già usato nel 1972 nei confronti dell'avanguardia italiana²⁴ che nel 1974 nei confronti di Stirling; l'uso esclusivamente sintattico di elementi formali non può che concludersi in un incessante e vacuo parlare a se stesso di se stesso: "il laboratorio sintattico, per come è richiamato attraverso oggetti che sono perfettamente chiusi in un reciproco dialogo di segni, non accetta intrusi. La presenza dell'uomo qui è scandalosa" (Tafuri 1976c, p. 48). È proprio il lavoro di Eisenman a essere preso come esempio di tale deriva, per cui "è necessario che lui dimostri il processo stesso di alienazione della forma, non solo rispetto alla realtà ma anche in termini di sé stesso" (Tafuri 1976c, p. 48), fino a farne la descrizione senza immagini di un processo, che "metta gli elementi iconografici tra parentesi, una sorta di *epoché* husserliana" (Tafuri 1976c, p. 48).

Un disimpegno quindi vissuto come "emblema di un malessere generalizzato", che però, condotto al suo limite, porta il rigore for-

provide it. I thought these five had a very good chance. And now I'm not even sure they're a group" (Moore 1973, pp. 53-54).

22 "Clearly there is no "social" value in all of this" (Tafuri 1976c, p. 57).

23 Colin Rowe, *Introduction*: "The intensity of its social vision became dissipated. The building became no longer a subversive proposition about a possible Utopian future. It became instead the acceptable decoration of a certainly non-utopian present" (Eisenman, Graves, Gwathmey, Hejduk, Meier, pp. 3-7).

24 Manfredo Tafuri, *Design and Technological Utopia*, in Emilio Ambasz (a cura di), cit., pp. 388-404. Per una critica dell'avanguardia in URSS: Manfredo Tafuri, *Il Socialismo realizzato e la crisi delle avanguardie*, in Alberto Asor Rosa, Bruno Cassetti, Giorgio Ciucci, Francesco Dal Co, Marco De Michelis, Rita Di Leo, Kurt Junghanns, Gerritt Oorthuys, Vitězslav Procházka, Hans Schmidt e Manfredo Tafuri (a cura di), *Socialismo, città, architettura, URSS 1917-1937. Il contributo degli architetti europei*, Officina Edizioni, Roma 1971, pp. 41-88.

male ad assumere i caratteri di quel *frivolo* che Tafuri, in una nota dal carattere già post-strutturalista, condivide con Derrida (Derrida 1973), cogliendone il senso nel momento della separazione del significato dal significante²⁵. Un tema molto specifico questo che, nonostante la sua importanza, pare essere stato frainteso da Tafuri stesso; in Derrida, infatti, non si trova un'opposizione assoluta tra significato e significante, differenza secondo cui viene tradizionalmente pensato il segno in linguistica, e che infatti porterà Derrida alla polemica con de Saussure. Direbbe il filosofo francese che il significato appartiene da sempre al movimento della significazione, cioè che non c'è significante che non sia già anche in posizione di significato (Derrida 1968, p. 22), costituendo in sé un unico processo, posizione che ribadirà anche all'inizio de *La farmacia di Platone*, testo in cui è contenuto il più noto riferimento alla decostruzione²⁶, per cui “un testo è un testo solo se nasconde al primo sguardo, al primo venuto, la legge della sua composizione e la regola del suo gioco” (Derrida 2007, p. 45).

La ricerca di definire le possibilità dell'autonomia della forma è un costante orizzonte progettuale anche per chi, concentrando la propria attività, al contrario, sull'analisi del contenuto comunicativo dell'architettura, legittima le proprie scelte secondo quell'atteggiamento già descritto da Foucault nella *Prefazione alla trasgressione* (Foucault 1971, pp. 55-72), un saggio che è un omaggio a Georges Bataille sul tema della difficoltà di pensare la differenza al di fuori del rapporto dialettico con il concetto di limite. È, infatti,

25 “Peter Eisenman tries to follow Chomsky by making his design an exercise in syntax. That is, this architectural rethor's poesis attempts to eliminate rhetoric. But no signifier is without its signified. The attempt to build dumb buildings is readily identifiable as modernism” (Hattenhaure 1984, p. 76).

26 Derrida si riferisce qui al dialogo platonico *Fedro* (scritto attorno al 370 a.C.), nel quale Socrate, discutendo di arte, medicina e amore, descrive la natura del discorso orale e della scrittura in funzione delle implicazioni epistemologiche che ne derivano nella ricerca della verità. Per Socrate solo l'oralità conduce alla verità, mentre la scrittura, come la pittura e la retorica, essendo un'arte è copia di quella parola viva che sola intrattiene un rapporto diretto con la coscienza. Derrida, in *La farmacia di Platone*, sostiene invece come nel dialogo stesso l'uso estensivo delle metafore non faccia che confermare la natura già testuale dell'oralità. Peraltro esiste una lunga, seppur minoritaria, tradizione che fa di Socrate stesso un tipo letterario più che una persona realmente esistita, difesa con riferimento al Socrate delle *Nuvole di Aristofane* (in scena attorno al 423 a.C.).

proprio in questo rapporto con il limite che il linguaggio è sia lo strumento che la condizione adatta per compiere la trasgressione: chi per via di purificazioni successive, come gli architetti del cosiddetto gruppo *Whites*²⁷, chi attraverso la via dell'eclettismo, come i *Grays*²⁸. Scrive Foucault:

A dire il vero l'occhio rovesciato, in Bataille, non significa niente nel suo linguaggio, per la sola ragione che egli ne sottolinea il limite. Egli indica il momento in cui il linguaggio, arrivato ai suoi confini, fa irruzione fuori di se stesso, esplose e si contesta radicalmente nel riso, nelle lacrime, negli occhi sconvolti dell'estasi, nell'orrore muto ed esorbitato del sacrificio; e rimane così al limite di questo vuoto, parlando di se stesso in un linguaggio secondo dove l'assenza di un soggetto sovrano disegna il suo vuoto essenziale e frantuma senza tregua l'unità del discorso (Foucault 1971, pp. 55-72).

27 Nome sotto il quale generalmente si riuniscono i già citati cinque architetti (Peter Eisenman, John Hejduk, Richard Meier, Michael Graves e Charles Gwathmey) riuniti per la mostra *New York Five*, organizzata al MOMA come un'edizione dei CASE nel 1969, da Arthur Drexler, Colin Rowe e Kenneth Frampton.

28 In reazione alla mostra sui *New York Five*, su *Architectural Forum* n. 138 del 1973, pp. 46-57 (con in copertina un'immagine della Benacerraf House Addition di Michael Graves), un altro gruppo di cinque architetti che guardano con interesse il Robert Venturi dell'architettura spontanea e vernacolare, Romaldo Giurgola, Allan Greenberg, Charles Moore, Jacquelin Robertson (che sarà poi negli anni Ottanta socio di studio di Eisenman) e Robert Stern, pubblica cinque articoli critici sotto il titolo comune di *Five on Five: Stompin' at the Savoye* di Robert Stern, *Machines in the Garden* di Jacquelin Robertson, *In Similar States of Undress* di Charles Moore, *The Lurking American Legacy* di Allen Greenberg e *The Discreet Charm of the Bourgeoisie* di Romaldo Giurgola; da qui, questo secondo gruppo, verrà genericamente chiamato *Five on Five* o *Grays* (certamente non *Blacks*, dato il loro orientamento politico *republican*). Su *Architectural Record*, n. 155, n. 2, febbraio 1974, Paul Goldberger (che sarà Pulitzer nella categoria *Criticism* nel 1984 e *Architectural Critic* del *New York Times* dal 1997 al 2011), pubblica un articolo a sua volta critico della situazione che si è così venuta a creare, dal titolo *Should anyone care about the "New York Five"... or about their critics, the "Five on Five"?*, in cui scrive: "The groups share, first, a willingness to use historical precedent, and a belief that architecture carries a symbolic meaning. They both work as small scale, carrying out traditional programs such as that of the single-family house, the apartment dwelling, or the school. They share an indifference to megastructures, computer design, and other examples of super technology. They want to make architecture in a fairly traditional way, and in a way in which form is crucial factor. They are both elitist" (Goldberger 1974, p. 114).

È questa estasi muta che secondo Tafuri descrive la natura del lavoro di Eisenman e Hejduk, condotto portando il linguaggio compositivo verso uno dei suoi margini; tale tensione del materiale linguistico verso il proprio limite è il segno che “the war is over”:

Dopo tutto ciò non è che Barthes ha deciso polemicamente e insidiosamente che “ci possono essere momenti tranquilli nella guerra dei linguaggi”, e questi momenti sono i testi [a sua volta citando il *Saggio sull'origine del linguaggio* di Rousseau, *N.d.A.*]. I linguaggi degli anni Venti e Trenta, a cui i nostri architetti alludono, erano in un modo o nell'altro “grida di battaglia”. Ora, come sempre, nei campi sperimentali delle nuove avanguardie, queste grida di battaglia si trasformano in “lingue di piacere”. La guerra è finita, ma dopo uno scacco matto dell'avversario. Non resta che dichiarare con ironia affettuosa e con nostalgia appena nascosta, i versi di una “Marseillaise” decomposta e congelata (non è il congelamento stesso il modo più sicuro nella conservazione?) (Tafuri 1976c, p. 69).

La citazione da *Il piacere del testo* introduce una critica che pare rivolta alla più ampia scena architettonica statunitense, in cui Tafuri ribadisce il concetto di *frivolo* e con gli strumenti della critica strutturalista stronca ogni tentativo di fondare una semiologia dell'architettura o, almeno nei modi in cui si era andata delineando nei primi anni Sessanta, una semiologia associata al discorso scienziata:

Lasciamo che continui: “Il piacere del testo non preferisce un'ideologia all'altra. Tuttavia, questa impertinenza non procede dal liberalismo ma dalla perversione: il testo e la sua lettura sono divisi. Ciò che viene superato, spaccato, è l'unità morale che la società richiede a ogni prodotto umano. Abbiamo letto un (piacere del) testo nel modo in cui una mosca ronza in una stanza: con giri improvvisi e ingannevolmente decisi, appassionati e futili: l'ideologia passa sul testo e la sua lettura come il rossore su un volto... nel piacere del testo, le forze oppostive sono più represses che in uno stato di divenire: nulla è veramente antagonista, tutto è plurale. Passo leggermente attraverso l'oscurità reazionaria” (Tafuri 1976c, p. 69).

Nello stesso numero 5 *Oppositions* ospita anche l'articolo di Mario Gandelsonas *Neo-Functionalism*, in cui l'autore descrive quelle che considera le due vocazioni compositive animate dall'intento di trovare una via d'uscita definitiva dal funzionalismo. Se da un lato

la prevalenza dell'attenzione sintattica nella pratica progettuale di architetti come Aldo Rossi, John Hejduk e Peter Eisenman, la cui ricerca avviene nella dimensione autonoma della disciplina, viene definita come *neo-rationalism*, sul fronte opposto, che chiama *neo-realism*, "l'architettura della comunicazione" vede tra i suoi esponenti progettisti come Robert Venturi. In una dialettica ancora aperta tra una fase sintattica e una semantica all'interno dell'analogia linguistica, Gandelsonas riconosce però la loro base comune in una "più generale e largamente condivisa concezione manichea del funzionalismo come ideologia negativa e regressiva"²⁹ che invece, secondo Gandelsonas, andrebbe considerata un'ideologia progressista.

Descrive quindi le due tendenze, regolate da istanze sia interne che esterne, sostenendo come il continuo e irrisolto riferimento al funzionalismo; nonostante gli sforzi messi in atto per il suo superamento, esse continuano a farne il centro delle questioni legate al significato, superabile solo introducendo "the question of meaning within the process of design in a systematic way" (Gandelsonas 1976). Gandelsonas chiama questa proposta *neo-functionalism* e la descrive come alternativa sia al *neo-rationalism* che al *neo-realism*:

L'idea di un tale neo-funzionalismo è opposta alle rispettive posizioni neo-razionaliste e neo-realiste nel senso che hanno sviluppato frammenti isolati della dottrina originale e, in tal modo, hanno eliminato le complesse contraddizioni inerenti al funzionalismo (Gandelsonas 1976).

Inoltre, secondo la modalità della sostituzione della tipica dialettica funzionalista tra forma e funzione con una nuova dialettica tra forma e significato:

Una posizione neo-funzionalista non eliminerebbe né risolverebbe queste contraddizioni dialettiche, bensì le assumerebbe come una delle forze principali che mantengono vivo lo sviluppo delle idee nell'architettura. Così il concetto di neo-funzionalismo non escluderà né le nozioni neo-realiste né quelle neo-razionaliste, ma piuttosto aggiunge e sviluppa la dimensione fondamentale del *significato*, ricostituendo così tutte le dimensioni della dottrina originale [cioè il funzionalismo stesso, *N.d.A.*] (Gandelsonas 1976).

29 Editorial: "more general and widely shared Manichean view of functionalism as a negative and regressive ideology" (Gandelsonas 1976).

La risposta di Eisenman a Gandelsonas arriva sul successivo n. 6 di *Oppositions* nell'articolo *Post-functionalism*, in cui definisce la dialettica tipica della storia dell'architettura come un incessante movimento tra due posizioni invarianti, almeno per come la storia si è andata configurando negli ultimi cinque secoli. Un polo, esemplificato dalla mostra *Architettura Razionale*³⁰ del 1973, è costituito dalla ricerca dell'autonomia disciplinare mentre l'altro, paradigmaticamente costituito dalla mostra sulla *École des Beaux-Arts*³¹ del 1975, sostiene di ricercare gli elementi del proprio futuro nel vocabolario fornito dalla storia. Se la formula semplificatoria che da Cedric Price a Reyner Banham ha banalizzato il funzionalismo, anche il neo-funzionalismo di Gandelsonas, sostiene Eisenman, continua a negare come l'opposizione tra forma e funzione trovi la propria legittimazione sul solo piano culturale; l'influenza esercitata sull'architettura gli impedisce di essere il luogo di espressione dell'autonomia, e in ciò misura la portata del proprio fallimento:

Questa nuova base teorica cambia l'equilibrio umanistico di forma/funzione verso un rapporto dialettico all'interno dell'evoluzione della forma stessa. La dialettica può essere meglio descritta come la potenziale coesistenza in qualsiasi forma di due tendenze non confermanti e non sequenziali. Una è quella di ritenere la forma architettonica come una trasformazione riconoscibile da qualche solido geometrico o platonico preesistente. [...] Questa tendenza è certamente una reliquia della teoria umanistica. Tuttavia, a questo si aggiunge una seconda tendenza che vede la forma architettonica in modo a-temporale e decompositivo, come qualcosa di semplificato da qualche insieme preesistente di entità spaziali non specifiche. Qui, la forma è intesa come una serie di frammenti, segni senza un significato dipendente da, e senza riferimento a, una condizione più elementare. La tendenza precedente, presa da sola, è un atteggiamento riduttivista e assume qualche unità primaria come una base etica ed estetica per tutta la creazione. Quest'ultima, da sola, assu-

30 *Sezione Internazionale d'Architettura della XV Triennale di Milano*, curata da Aldo Rossi, dal 20 settembre al 20 novembre. Si veda il catalogo *Architettura Razionale*, XV Triennale di Milano, Sezione Internazionale di Architettura, Franco Angeli, Milano 1973.

31 *The Architecture of the École des Beaux-Arts*, Museum of Modern Art, New York, curata da Arthur Drexler, dal 29 ottobre 1975 al 4 gennaio 1976. Si veda il catalogo: Arthur Drexler (a cura di), *The Architecture of the École des Beaux-Arts: an Exhibition presented at the Museum of Modern Art, New York, October 29, 1975 – January 4, 1976*, the Museum of Modern Art, New York, NY 1975.

me una condizione di partenza della frammentazione e della molteplicità da cui la forma risultante è uno stato di semplificazione. Entrambe le tendenze, tuttavia, quando prese insieme, costituiscono l'essenza di questa nuova dialettica moderna. [...] Esse iniziano così a suggerire che le ipotesi teoriche del funzionalismo sono in realtà culturali piuttosto che universali (Eisenman 1976).

Già nel progetto per House VI l'intenzione di svincolarsi da un formalismo linguistico assimilabile a una sorta di schematismo processuale verso un testualismo aperto e imprevedibile è fondato sul frammentario interessamento per il Derrida della *Grammatologia*³², per Clement Greenberg e Rosalind Krauss (Krauss 1980), che lo condurranno a un approccio più critico al progetto. Le ambiguità compositive di House VI, esemplificate dalle due note scale interne, una rossa e una verde, indicano una via d'uscita dai suoi stessi limiti, tanto ricercati in funzione di un'autonomia formale, quanto disinteressati alla nuova sensibilità linguistica (Patin 1993).

Sembra che in questo testo Eisenman pensi ai suoi primi progetti, disponendo la prima posizione come la descrizione della sua prima serie di House, progettate dal 1968 al 1975, e la seconda tendenza come la descrizione del progetto per House X del 1975 (la cui esecuzione, inizialmente prevista per l'estate del 1976, viene posticipata dal committente a causa del fatto che Eisenman passa alcuni mesi in Italia partecipando alla Biennale di Venezia). In questo progetto avviene l'ultimo passaggio, dopo la svolta testualista costituita da House VI, in cui sospende ogni soggetto, compreso se stesso, decomponendo il processo stesso, fino ad allora basato sull'ordine naturale della geometria euclidea e sostituendo il cubo, figura geometrica preferita, con un solido frammentato, nella forma di un cubo scavato, a cui assegna uno dei nomi possibili della divinità ebraica, *'el*.

Il 1976 è anche l'anno dell'edizione americana di *Progetto e utopia*, pubblicato in Italia nel 1973, con il titolo di *Architecture and Utopia. Design and Capitalist Development*, tramite il quale verranno acquistando notorietà negli Stati Uniti le posizioni critiche di Tafuri, anche riguardo alla semiologia (Tafuri 1973).

In generale, le premesse teoriche del testo muovono dalle posizioni già approfondite nel già citato articolo *Per una critica dell'ide-*

ologia architettonica pubblicato nel primo numero di *Contropiano* nel 1969, fino a farne il più esplicito quadro teorico della sua critica dell'ideologia; a sua volta, il capitolo *L'architettura e il suo doppio: semiologia e formalismo* rende in forma più articolata ciò che era già contenuto nel saggio pubblicato su *Werk* nell'ottobre del 1971³³, in cui la semiologia veniva polemicamente interpretata come un "tentativo di gettare un fragile velo ideologico" su ogni campo della produzione intellettuale³⁴.

Dimostrando la primogenitura del lavoro delle avanguardie dei primi del novecento sulla necessità dello svuotamento dal contenuto simbolico dei segni linguistici al fine di scioglierne le ambiguità, in questo testo il riferimento principale è l'interpretazione di Giangiorgio Pasqualotto³⁵ dell'opera di Max Bense (Pasqualotto 1971). Scrive Tafuri:

Si può intanto cominciare con l'osservare che il proliferare degli studi semiologici relativi alle varie aree del lavoro intellettuale (letteratura, cinema o architettura, il discorso non cambia sostanzialmente), è contemporaneo al nuovo impulso dato agli studi e alle ricerche relative ai linguaggi altamente formalizzati, quali i *linguaggi di simulazione* e i *linguaggi di programmazione* (Tafuri 1973).

33 I numeri 4, 6 e 10 del 1971 di *Werk* contengono le inchieste sul rapporto tra architettura e semiotica curate da Bruno Reichlin e Fabio Reinhart sotto il titolo *Die Aussage der Architektur. Umfrage über Architektur und Semiotik*.

34 Del rapporto tra formalismo architettonico e strutturalismo linguistico scriverà, negli anni successivi, anche Paul Rucœur: determinare la prassi di un'architettura (per così dire, *strutturalista*) dall'immanente coerenza disciplinare conduce a far prevalere l'ideologia sulla funzione; il funzionalismo, a sua volta, non sfuggirebbe a questa dinamica diventando, a sua volta, la rappresentazione che gli architetti fanno delle necessità, ad esempio, dei futuri abitanti, cadendo nello stesso errore ideologico del formalismo (si veda, a proposito, in *Architettura e narritività*, nel catalogo della XIX Triennale di Milano del 1994).

35 Tafuri cita il Pasqualotto di *Avanguardia e tecnologia* già nel testo di *L'Architecture dans le Boudoir* pubblicato in *Oppositions*, dove compare nella nota 38, in cui Tafuri cita per esteso il testo di Pasqualotto dopo aver citato Benjamin e prima di criticare un testo di Habermas su Benjamin. Curiosamente nell'edizione italiana, in *La sfera e il labirinto*, la nota compare ma con la sola indicazione di Benjamin e senza le altre due. Nell'edizione "slightly modified" per *Architecture Theory since 1968* di Michael Hays resta il riferimento a Benjamin ma con una diversa indicazione di pagina. Sembra volersi celare qui un riferimento teorico così importante per l'impianto di questo testo, *L'architettura e il suo doppio*, in cui Pasqualotto viene citato alle note 96 e 101, dopo Max Bense.

Se “la loro funzione è di articolare, con la massima estensione e con la massima efficienza, un progetto di pianificazione globale dell’universo produttivo”, allora “assistiamo a un primo tentativo – ancora utopico – di dominio complessivo del capitale sull’universo dello sviluppo” (Tafuri 1973, p. 140). In questo contesto il lavoro negativo compiuto dalle avanguardie è stato di purificare il linguaggio da ogni valore semantico: “Ma alla “scoperta” del segno puro, dell’oggetto privo di riferimenti che non rimandino che all’oggetto stesso, dell’autonomia assoluta del “materiale” linguistico, non erano forse giunte le avanguardie storiche, sin dagli anni precedenti la prima guerra mondiale?” (Tafuri 1973, p. 141). L’avanguardia degli anni Sessanta ha quindi “bisogno di mascherarsi dietro i nuovi schemi ideologici a lei prestati dall’approccio semiologico”:

Tale fenomeno si spiega facilmente. Attraverso la semiologia, l’architettura va alla ricerca del proprio significato, con l’angosciante presentimento di aver perso qualsiasi significato. Dove è chiaramente individuabile un’ulteriore contraddizione: un’architettura che abbia accettato la riduzione a segno puro dei propri elementi e la costruzione della propria struttura come insieme di relazioni tautologiche, che rimandano a loro stesse in un massimo di “entropia negativa” – secondo il linguaggio della teoria dell’informazione – non può rivolgersi a costruire significati “altri” attraverso tecniche di analisi, che proprio dall’applicazione di teorie neopositiviste prendono le mosse (Tafuri 1973, p. 150)³⁶.

Ciò a differenza dell’attività delle avanguardie storiche, specialmente riguardo a una purificazione del linguaggio operata solo per abbandonare le indeterminatezze insite in ogni forma di comunicazione simbolica. È da notare, inoltre, come il contenuto teorico di questo passaggio coincida con il riferimento al concetto di *frivolo* già contenuto nell’articolo *European Graffiti* (Tafuri, 1976c), circa la separazione del segno dal significato. A questo punto è evidente come un “una critica compiutamente strutturalista” costituisca un metodo utile solo a descrivere ma non a spiegare il senso di un lavoro: l’unica modalità di funzionamento dello strutturalismo è, secondo Tafuri, “basata sulla coppia sì-no, corretto-scorretto” (Irace 1977, p. 29):

36 *Ibid.*, pp. 149-151.

Esiste quindi un solo apporto che uno strutturalismo conseguente può offrire all'architettura e all'arte attuali: la dimensione esatta della propria funzionalità nell'universo dello sviluppo capitalistico, nell'universo dell'integrazione.

Esattamente ciò che l'architettura non vuole né può accettare e che lo strutturalismo stesso – nell'arco variegato delle sue diverse espressioni – non è disposto a riconoscere come proprio compito, perché la stessa semiologia, pur nei complessi legami con il metodo strutturale, si pone oggi come ideologia; e più esattamente come ideologia della comunicazione (Tafuri 1973, p. 154).

Sono considerazioni, queste, già diffusamente sviluppate nel dibattito che *Contropiano* ospita nel secondo numero proprio sul tema della critica dell'ideologia; in un articolo di Massimo Cacciari, proprio quest'ultimo tema tafuriano dello strutturalismo come strumento dell'ideologia declinato nel piano della comunicazione viene definito chiaramente, più volte ribadito e reso evidente:

I “canali” tra coscienza individuale e sociale, tra coscienza e mondo – gli strumenti del dominio politico della soggettività – sono quelli della comunicazione. [...] far abitare l'uomo nella comunicazione, ecco il progetto. [...] poiché comunicazione diventa informazione, e l'informazione è linguaggio: i limiti del potere della soggettività pienamente sviluppata saranno i limiti del linguaggio. [...] Il linguaggio domina il mondo come insieme di stati di cose. [...] La riduzione a questo mondo, ai suoi canali di comunicazione-informazione, è la “filosofia” della linguistica contemporanea. [...] la linguistica è scienza della prassi del sapere, lo schema che permette al sapere di farsi potere (Cacciari 1970, pp. 394-395).

Una critica di tipo semiologico che non sia solo descrittiva può essere efficace, quindi, solo sulla scorta delle osservazioni di Max Bense sull'analogia tra strutture della pittura astratta e strutture di comunicazione nel paesaggio metropolitano, ma limitatamente all'interno del suo solo compito possibile, e cioè mettere in luce le caratteristiche specifiche della struttura dell'ideologia, storicamente e culturalmente determinata: “anche l'ideologia, pur in tutta la sua ineffettualità, possiede una propria struttura, storica e transeunte come tutte le strutture” (Tafuri 1973, p. 157), e solo sotto questo rispetto è passibile di una critica strutturalista. Certo, le neo-avanguardie dei anni primi Sessanta coltivavano le proprie ambiguità istituzionalizzandole sotto la forma dell'*opera aperta*, ma

“non potendo più porsi come utopia, l’utopia si rovescia in contemplazione nostalgica” (Tafuri 1973, p. 153), tale contemplazione diventa una perpetua auto-contestazione infine utile solo come posizione da cui osservare la “sublime inutilità” (Tafuri 1973, p. 153) reazionaria dell’ideologia stessa.

Nel capitolo successivo e finale, *Problemi in forma di conclusione*, questo tema critico ricorre anche in forma di chiusura. Il compito principale della critica dell’ideologia è, per Tafuri, quello di “far ragione di miti impotenti e ineffettuali, cui ci si rivolge, per lo più, come a miraggi, che permettano la sopravvivenza di anacronistiche ‘speranze progettuali’” (Tafuri 1973, p. 170)³⁷: così, ciò che costituiva il nucleo teorico dei tre articoli pubblicati negli Stati Uniti si compie qui esplicitamente, chiarendo in modo definitivo come la storia non possa essere il fondamento di una teoria architettonica, ma un insieme epistemico di *saperi discorsivi* critici ed esterni che escludano a priori ogni possibile valore utopico. Tafuri nell’*Introduzione a La sfera e il labirinto*, spiegando ciò in cui la storia consiste, non citerà direttamente Benjamin, ma Foucault che cita Nietzsche: “Fatta di verità piccole e non appariscenti, trovate con un metodo severo”³⁸ [da *Umano, troppo umano*], in una concezione della storia che mantiene il suo progetto ben al di qua del margine del puro nichilismo.

37 Commento, questo, critico del Tomás Maldonado de *La speranza progettuale* [1970]. Da notare però che nello stesso testo di Maldonado vi è una delle principali critiche alla possibilità e alla reale efficacia dell’applicazione delle teorie semiotiche e semiologiche alla disciplina architettonica, nella lunga prima nota presente nel saggio *Las Vegas e l’abuso semiologico*, pp. 113-126. La *French school of semiology*, la semiologia strutturalista francese, rappresenterebbe un passo indietro rispetto a Charles W. Morris, e il Barthes di *Semiologia e Urbanistica* ne sarebbe il classico esempio: “La semiotica (o la semiologia) dell’architettura è rimasta ancora al livello metaforico. Sembrerebbe che, fino ad ora, lo sforzo sia stato orientato esclusivamente a sostituire una terminologia con un’altra o poco più. [...] A volte è difficile capire la differenza tra il “Formerklären” (Wölfflin) e la “Iconology” (Panofsky) da un lato, e l’uso attuale della terminologia semiotica per interpretare le opere d’arte dall’altro. La differenza, per il momento, risiede principalmente nelle parole”.

38 In ciò già criticato da Franco Rella tre anni prima: “Non esiste un punto privilegiato, una prospettiva, secondo cui ordinare gli eventi: la “sintesi vuota” dell’io non tiene più, come ci ha insegnato Nietzsche, e non esiste più un “discorso” che possa farsi sovrano, unificare in una totalità le molteplici strategie che attraversano gli spazi vuoti della storia penetrando negli eventi, organizzandoli e disperdendoli” (Cacciari, Rella, Tafuri, Teysot 1977, p. 7).

Infine, sembra qui che Tafuri consideri possibile un passaggio alla critica non operativa solo nel quadro di un marxismo scientifico di stampo althusseriano: un passaggio in realtà già avvenuto nel 1968, disincanto verso quella declinazione del marxismo che era stata lo sfondo politico del pensiero critico e storico a partire dal dopoguerra, compreso nella certezza del valore possibile e positivo del progresso, come unico (ultimo?) tentativo per un recupero del valore delle avanguardie. Gli strumenti dello strutturalismo di *Le parole e le cose* gli consentono, inoltre, una lettura epistemologica che non cerca le sue cause e i suoi principi al proprio interno, cioè l'*architecture parlante* non esprime più le sue funzioni, ma dialoga offrendo significati che a loro volta possono essere integrati e interpretati. In generale, il rischio sempre insito in questa dinamica è quello di far emergere la struttura del discorso mentre scompare l'oggetto stesso della sua critica: se la storia non ha più un valore operativo per gli architetti, essa diviene un discorso solipsistico senza possibilità di sostenere un ruolo positivo nella realtà, mentre i suoi oggetti non possono che essere usati strumentalmente.

Se l'intensità dei piani, o dei *contropiani*, d'interpretazione non può prescindere dall'impostazione marxista di Tafuri, le difficoltà oggettive per i lettori di lingua inglese di comprendere il suo discorso critico sono amplificate fino all'incomprensione se la "densità del pensiero non fu aiutata da una terribile traduzione" (Dunster 1977, p. 204), oltre che dal fatto che la traduzione di *Teorie e Storia dell'architettura*, che avrebbe aiutato la comprensione di Tafuri più che gli articoli pubblicati in ambito statunitense, verrà pubblicata solo nel 1980. Incomprensione che sembrerà far dire a Tafuri che, in fondo, se il capitalismo è da superare, anche l'architettura deve essere rimossa dal controllo borghese e che l'utopismo ideologico, con la sua pratica, devono essere esercitati da architetti che siano progettisti di processi e solo successivamente progettisti di forme, svuotate da ogni significato simbolico (Mawxell 1977, p. 187); ambiguità, queste, che già godevano di una certa tradizione nelle interpretazioni statunitensi delle dinamiche moderniste europee, applicabili solo quando svuotate da contenuti politici e sociali³⁹.

39 Solo due esempi. Nel catalogo della mostra *International Style* (a cura di Henry-Russell Hitchcock e Philip Johnson, *The International Style*, W.W.

Bibliografia

- Agrest, D.
 1976 *Design versus Non-Design*, in "Oppositions", n. 6, pp. 45-68.
- Agrest, D., Gandelsonas, M.
 1973 *Semiotic and Architecture: Ideological Consumption of Theoretical Work*, in "Oppositions", n. 1.
- Althusser, L.
 1967 *Per Marx*, Editori Riuniti, Roma.
- Ambasz, E. (a cura di)
 1972 *Italy: The New Domestic Landscape: Achievements and Problems of Italian Design*, The Museum of Modern Art, New York.
- Argan, G.C.
 1972 *Ideological Development in the Thought and Imaginery of Italian Design*, in Ambasz, E. (a cura di), *Italy: The New Domestic Landscape: Achievements and Problems of Italian Design*, The Museum of Modern Art, New York, pp. 52-57.

Norton & Company, New York, NY 1932, ripubblicato nel 1966 e nel 1995), l'obiettivo di Hitchcock, curatore dei testi, era una critica ai fanatici del funzionalismo o, come genericamente la critica americana di quegli anni li definiva, i *sociologists*, con provocatorio riferimento politico: si trattava di architetti spesso di formazione marxista, con interessi nella possibilità dell'architettura di farsi tramite nel perseguimento di più generali obiettivi di riforma sociale; un *International Style*, quindi, da ricercarsi esclusivamente sul piano stilistico, depurata da ogni contenuto, dimensione e ruolo riformista. Concetto simile ribadito da Robert Stern in due lezioni, prima all'Architectural League di New York e poi a Columbia University, tenute dopo avere assistito alla mostra *The Architecture of the École des Beaux-Arts*, parlando di una relazione tra la tradizione Beaux-Arts e il lavoro di Robert Venturi e Charles Moore. Il testo delle lezioni, dal titolo *Quelques variations post-modernistes autour de l'orthodoxie*, sarà pubblicato in francese nel numero speciale di "L'Architecture Aujourd'hui", n. 186 del 1976, monografico dal titolo *New York in White and Gray*, successivamente è stato tradotto in inglese per l'antologia di Michael Hays *Architecture Theory since 1968*, con il titolo *Gray Architecture as Post-Modernism, or, Up and Down from Orthodoxy*. Qui Stern scrive: "Modern architecture might find a way out of the dilemma of the late Modern Movement by entering a period where symbolism and allusion would take their place alongside issues of formal composition, functional fit, and constructional logic", (Stern 1976. p. 243). E ancora, in un'altra occasione: "Architecture after all is not built sociology or even built theory", (Ellis 1977, p. 171) (testo collettaneo con interventi di George Baird, William Conklin, Ulrich Franzen, James Rossant, Paul Rudolph, Denise Scott Brown, Vincent Scully, Peter Smithson, Robert Stern, Robert Venturi, Anthony Vidler, Henry Cobb e Arthur Drexler).

- Banham, R.
1965 *The Great Gizmo*, in "Industrial Design", n. 12, pp. 49-59.
- Barthes, R.
1969 *Critica e verità*, Einaudi, Torino.
1974 *Il mito, oggi*, in Id., *Miti d'oggi*, Einaudi, Torino.
- Benjamin, W.
1973 *L'autore come produttore*, in Benjamin, W., *Avanguardia e rivoluzione*, Einaudi, Torino.
- Brown, A.
2010 *Operaismo, Architecture & Design in Ambasz's New Domestic Landscape: Issues of Redefinition and Re-fusal in 1960s Italy*, in *Imagining....*, 27th Annual Sahanz Conference, Newcastle 2010.
- Cacciari, M.
1970 *Vita Cartesii est simplicissima*, in "Contropiano", n. 2, pp. 375-399.
- Cacciari, M., Rella, F., Tafuri, M. e Teyssot, G. (a cura di)
1977 *Il dispositivo Foucault*, Cluva, Venezia.
- Celant, G.
1972 *Radical Architecture*, in Ambasz, E. (a cura di), *Italy: The New Domestic Landscape: Achievements and Problems of Italian Design*, The Museum of Modern Art, New York, pp. 380-370.
- Cohen, J.L.
1984 *La coupure entre architectes et intellectuels*, Ecole d'Architecture Paris-Villemin, Parigi.
- Colquhoun, A.
1975 *Rational Architecture*, in "Architectural Design", n. 45, pp. 365-370.
- de Montaigne, M.
2014 *Saggi*, Bompiani, Milano.
- Derrida, J.
1968 *Della grammatologia*, Jaca Book, Milano.
1973 *L'archéologie du frivole, introduction à Condillac. Essai sur l'origine des connaissances humaines*, Éditions Galilée, Parigi 1973.
- 2007 *La farmacia di Platone*, Jaca Book, Milano.
- Drexler, A.
1975 *The Architecture of the École des Beaux-Arts: an Exhibition presented at the Museum of Modern Art, New York, October 29, 1975 – January 4, 1976*, The Museum of Modern Art, New York.
- Dunster, D.
1977 *Critique: Tafuri's Architecture & Utopia*, in "Architectural Design", n. 3, pp. 204-212.
- Eisenman, P.
1969 *The Big Little Magazine: Perspecta 12 and the Future of the Architectural Past*, in "Architectural Forum", n. 131, pp. 74-75, 104, come recensione dell'ultimo numero di "Perspecta" dal titolo *The future of the Architectural Past. A research by "Perspecta" 12, the Big Little Magazine* (tr. it.: Eisenman, P. 1970c).

- 1970a *Notes on Conceptual Architecture: Towards a Definition*, in "Design Quarterly", nn. 78-79, pp. 1-5.
- 1970b *Dall'oggetto alla relazionalità: la casa del Fascio di Terragni*, in "Casabella", n. 344, pp. 38-41.
- 1970c *Il futuro della tradizione. Una ricerca di "Perspecta" 12*, "rivista minore", in "Casabella", n. 345, pp. 28-33.
- 1971a *From Object to Relationship II Casa Giuliani Frigerio: Giuseppe Terragni*, in "Perspecta", nn. 13-14, pp. 36-75.
- 1971b *Appunti sull'architettura concettuale. Verso una definizione*, in "Casabella", nn. 359-360, pp. 48-58.
- Architects – Eisenman, Graves, Gwathmey, Hejduk, Meier*, Oxford University Press, New York, NY.
- 1973 *Cardboard Architecture/Castelli di carte*, in "Casabella", n. 374, pp. 17-31.
- 1976 *Post-functionalism*, in "Oppositions", n. 6, pp. 236-239.
- 1984 *The End of the Classical: The End of the Beginning, the End of the End*, in "Perspecta", n. 21, pp. 154-173.
- Eisenman, P., Graves, M., Gwathmey, C., Hejduk, C., Meier, R.
- 1972 *Five Architects – Eisenman, Graves, Gwathmey, Hejduk, Meier*, Oxford University Press, New York.
- Ejszenštejn, S.
- 1978 *Piranese, or the Fluidity of Forms*, in "Opposition", n. 11, pp. 83-110.
- Ellis, W. (a cura di)
- 1977 *Forum: The Beaux-Arts Exhibition*, in "Oppositions", n. 8, pp. 160-175.
- Foucault, M.
- 1967 *Le parole e le cose. Un'archeologia delle scienze umane*, Rizzoli, Milano.
- 1969 *Nascita della clinica*, Einaudi, Torino.
- 1971 *Prefazione alla trasgressione*, in Milanese, C. (a cura di), *Scritti letterari*, Feltrinelli, Milano.
- Gandelsonas, M.
- 1973 *Linguistica nell'architettura*, in "Casabella", n. 364, pp. 17-31.
- 1976 *Neo-Functionalism*, in "Oppositions", n. 5, pp. I-II (editoriale).
- Garroni, E.
- 1964 *La crisi semantica delle arti*, Officina Edizioni, Roma.
- Goldberger, P.
- 1974 *Should anyone care about the "New York Five"... or about their critics, the "Five on Five"?*, in "Architectural Record", n. 155, pp. 113-116.
- Hattenhaure, D.
- 1984 *The Rethoric of Architecture: a Semiotic Approach*, in "Communication Quarterly", n. 1, pp. 71-77.
- Hitchcock, H.-R., Johnson, P. (a cura di)
- 1932 *The International Style*, W.W. Norton & Company, New York.
- Hollein, H.
- 1968 *Alles ist Architektur*, in „Bau: Schrift für Architektur und Städtebau“, nn. 1-2, pp.1-32.

Krauss, K.

1980 *Death of the Hermeneutic Phantom: Materialization of the Sign in the work of Peter Eisenman*, in "Architecture and Urbanism", n. 112, p. 207.

Trace, F.

1977 *Le posizioni di [...] su alcuni temi della critica architettonica in Italia*, in "Op. cit.", n. 39, pp. 5-35.

Lefebvre, H.

1974 *La production de l'espace*, in "L'homme e la société", nn. 31-32.

Maldonado, T.

1970 *La speranza progettuale*, Einaudi, Torino.

Maxwell, R.

1977 *Tafari/Culot/Krier: The Role of Ideology*, in "Architectural Design", n. 3, pp. 187-188

Moore, C.W.

1973 *Similar State of Undress. Review of Five Architects*, in "Architectural Forum", n. 4, pp. 53-54.

Ockman, J.

1988 *Resurrecting the Avant-Garde: The History and Program of Oppositions*, in Ockman, J. (a cura di), *Architectureproduction*, Princeton Architectural Press, New York, pp. 180-199.

Pasqualotto, G.

1971 *Avanguardia e tecnologia. Walter Benjamin, Max Bense e i problemi dell'estetica tecnologica*, Officina Edizioni, Roma.

Patin, T.

1993 *From Deep Structure to an Architecture in Suspense: Peter Eisenman, Structuralism, and Deconstruction*, in "Journal of Architectural Education", n. 2, p. 92.

Preiser, W. (a cura di)

1973 *Environmental Design Research: Fourth International EDRA Conference*, Dowden, Hutchinson & Ross, Stroudsburg, PA.

Rossi, A., (resp.) con Bonicalzi, R., Braghieri, G., Vitale, D., Raggi, F., Scolari, M. (a cura di)

1973 *Architettura Razionale*, XV Triennale di Milano, Sezione Internazionale di Architettura, Franco Angeli, Milano.

Rucœur, P.

1996 *Architettura e narrativa*, in *Identità e differenze*, Electa, Milano 1996, vol. 1, pp 46-55 (Catalogo della XIX Triennale di Milano).

Rowe, C.

1972 *Introduction*, in Peter Eisenman, Michael Graves, Charles Gwathmey, John Hejduk e Richard Meier, *Five Architects – Eisenman, Graves, Gwathmey, Hejduk, Meier*, Oxford University Press, New York.

Scott, F.

2007 *Architecture or Techno-Utopia. Politics after Modernism*, MIT Press, Cambridge, MA.

Stern, R.

1976 *Quelques variations post-modernistes autour de l'orthodoxie*, in

- “L’Architecture Aujourd’hui”, n. 1986 p. 83; tr. inglese *Gray Architecture as Post-Modernism, or, Up and Down from Orthodoxy*, in 1988, Hays, M. *Architecture Theory since 1968*. MIT Press, Cambridge, MA, pp. 242-245.
- Tafuri, M.
- 1968 *Teorie e storia dell’architettura*, Laterza, Roma/Bari.
- 1969 *Per una critica dell’ideologia architettonica*, in “Contropiano”, n. 1, pp. 31-80.
- 1971a *Die Aussage der Architektur – Teil 3*, in “Werk”, n. 10, pp. 689-692.
- 1971b *Il Socialismo realizzato e la crisi delle avanguardie*, in Asor Rosa, A., Cassetti, B., Ciucci, G., Dal Co, F., De Michelis, M., Di Leo, R., Junghanns, K., Oorthuys, G., Procházka, V., Schmidt, H. e Tafuri, M. (a cura di), *Socialismo, città, architettura, URSS 1917-1937. Il contributo degli architetti europei*, Officina Edizioni, Roma.
- 1972a *Design and Technological Utopia*, in Ambasz, E. (a cura di), *Italy: The New Domestic Landscape: Achievements and Problems of Italian Design*, The Museum of Modern Art, New York, pp. 388-404.
- 1972b *Piranesi, Eisenstein e la dialettica*, in “Rassegna Sovietica”, nn. 1-2, 1972, poi come *Storicità dell’avanguardia: Piranesi e Ejszenštejn*, in Id., *La sfera e il labirinto*, Einaudi, Torino 1980 (Tafuri 1980a), tradotto in inglese come *The Dialectics of the Avant-Garde: Piranesi and Eisenstein*, in “Opposition” n. 11, 1978, pp. 72-81, seguito dal testo di Sergei Ejszenštejn tradotto in inglese, con il titolo *Piranesi, or the Fluidity of Forms*, pp. 83-110.
- 1973 *Progetto e utopia. Architettura e sviluppo capitalistico*, Laterza, Roma/Bari; tr. inglese 1976 *Architecture and Utopia. Design and Capitalist Development*, MIT Press, Cambridge, MA.
- 1975a *Problèmes de méthode dans l’histoire de l’architecture*, in Jean-Paul Lesterlin, *Histoires et théories de l’architecture*, L’institut de l’environnement, Parigi.
- 1975b *La dialectique de l’absurde. Europa-Usa: les avatars de l’ideologie du gratte-ciel (1918-1974)*, in “L’architecture d’Aujourd’hui”, n. 178, pp. 1-16.
- 1975c *Les ‘muses inquiétantes’, ou le destin d’une génération de ‘Maîtres*, in “L’architecture d’Aujourd’hui” n. 181, pp. 14-33.
- 1976a *Giovan Battista Piranesi: l’utopie négative dans l’architecture*, in “L’architecture d’Aujourd’hui”, n. 184, pp. 93-108, come ripubblicazione di G. B. Piranesi. *L’Architettura come “Utopia Negativa”*, in “Angelus Novus”, n. 20, gennaio 1971, pp. 89-127.
- 1976b *Les cendres de Jefferson*, in “L’architecture d’Aujourd’hui”, n. 186, pp. 53-58.
- 1976c *European Graffiti: Five x Five = Twenty Five*, in “Oppositions”, n. 5, pp. 35-73.
- 1978 *The Dialectics of the Avant-Garde: Piranesi and Eisenstein*, in “Opposition” n. 11, pp. 35-74.
- 1980a *Storicità dell’avanguardia: Piranesi e Ejszenštejn*, in Id., *La sfera e il labirinto*, Einaudi, Torino, pp. 77-88.

1980b *L'Architecture dans le Boudoir*, in *La sfera e il labirinto*, Einaudi, Torino (già in "Oppositions", n. 3, 1974, con il titolo: *L'architecture dans le Boudoir: the Language of Criticism and the Criticism of Language*).



Fig. 16. M. Zanuso, C. Cagli, Maquette (“rapporti tra architettura e arti figurative”), IX Triennale di Milano, 1951. Opera pubblicata da Damaz nel 1956 come modello italiano di sintesi delle arti

STEFANO SETTI¹

“THE VOGUE OF THE DAY”

La sintesi delle arti tra Italia e America (1949-1956)

Tra gli anni Trenta e gli anni Quaranta sono numerose le occasioni (mostre, libri e articoli) che consentono ad artisti, architetti, storici e critici italiani di “esportare” negli Stati Uniti un’immagine funzionale a promuovere la “creatività” italiana. A partire dal secondo dopoguerra, in seguito a ridisegni geopolitici, molti interpreti intravedono la relazione tra le arti, declinata nella possibilità di affidare in maniera egualitaria compiti sociali ad artisti e architetti o contribuire a una loro collaborazione, come convenienti opportunità per porre solide basi identitarie finalizzate a una difesa culturale o a una ben precisa promozione artistica del paese. La volontà di attuare questa collaborazione (che nella vulgata, seppur con molte sfaccettature prende il nome di *sintesi delle arti*) è sovente collegata a ragioni storiche sempre utili per comprovare il valore identitario di una nazione. L’Italia, da questo punto di vista, diventa un modello di riferimento internazionale (seppur in maniera vaga) proprio perché identificata come il paese che detiene più legami con la cultura classica, con quella rinascimentale e barocca. Momenti in cui le cosiddette tre arti del “disegno” (pittura, scultura e architettura) si intrecciano all’interno dell’operato di un singolo artista (a prescindere dalla disciplina) o convivono armonicamente in progettazioni di vario genere. Modelli culturali anche utili per alimentare certe retoriche che diventano riferimenti critici per legittimare la possibilità di continuare a disquisire sull’argomento. In questo contesto l’artista italiano è delineato come un “fuoriclasse” in materia di unione o sintesi delle arti, in quanto degno erede dell’artigiano medievale o dell’artista rinascimentale. L’apparente semplicità di quest’ultimo stereotipo diventa il fulcro per un certo tipo di narrazione piuttosto

1 Dipartimento di Storia, Archeologia e Storia dell’arte, Università Cattolica del Sacro Cuore, Milano.

ostinata che, a grandi linee, prende le mosse da due presupposti essenziali: il risvolto commerciale da un lato e un'attenzione privilegiata alla tradizione dall'altro.

Il carattere storico, politico e interdisciplinare che sottende la nozione di sintesi delle arti è un efficace metro di indagine per misurare da un lato la costruzione dell'identità nazionale, dall'altro le prerogative di esportazione, decifrazione e diffusione di questa stessa nozione in un'ottica transnazionale. A cavallo tra gli anni Quaranta e gli anni Cinquanta prosegue quella linea mediatica nata durante il Ventennio che aveva promosso con attenzione, specialmente negli USA, una precisa idea di paese rinnovato, moderno e modernizzato, enfatizzando tuttavia prospettive conservatrici (Cortesini 2018).

Lo scopo dell'approfondimento qui presentato è quello di valutare alcune traiettorie che hanno contribuito ad avvalorare una ben precisa narrazione mediatica della sintesi delle arti italiana negli USA. Un primo accertamento su scala internazionale della portata del dibattito europeo, e principalmente italiano, è infatti attestato da una pubblicazione americana del 1956 a cura di Paul Damaz intitolata *Art in European Architecture*. L'analisi di questo testo, che riconosce in anticipo il soggetto della sintesi delle arti come fenomeno tipico e importante del secondo dopoguerra, avvalora e comprova i risultati di quella consuetudine tesa a delimitare la nozione entro precisi parametri. Anche grazie al supporto di calcolate operazioni mediatiche, che la pubblicitaria italiana divulga con molta attenzione, l'"osservatorio" americano esalta la tipicità italiana dell'unione delle arti prendendone però, fin da subito, le giuste distanze.

Avoiding avant-garde

La politica di alcune rassegne sull'arte italiana presentate in America tra gli anni Quaranta e gli anni Cinquanta costituisce un buon punto di partenza per comprendere non solo la visione ma anche le aspettative che il milieu americano riserva alla cultura artistica del "bel paese" (Bedarida 2016).

Il terreno per presentare opere italiane fu sondato dalle mostre (dal significativo titolo) *Handicraft as a Fine Arts in Italy* e *Life in the open air*, ospitate tra il 1947 e il 1948 nella casa italiana dell'ar-

tigianato di New York che aveva la funzione di riattivare le esportazioni e, più in generale, gli scambi tra le due nazioni². Lo scopo era quello di dimostrare l’alto valore dell’artigianato italiano in virtù di una egemone e riuscita collaborazione tra artisti e artigiani³. Una connessione evidentemente necessaria, soprattutto agli occhi degli americani che, grazie agli aiuti distribuiti in seguito ai piani politici post-guerra (vengono direttamente fornite le materie prime che scarseggiavano in Italia), avrebbero potuto concretamente misurare risultati utili e belli. Le immagini degli ambienti di *Life in the open air*, fotografati a Milano prima che salpassero per l’America, riflettono quel “gusto dalle molte facce che oggi si manifesta con tanta vivacità” come recita un articolo su questa esposizione pubblicato su *Domus* n. 226, 1948: primo fascicolo della nuova direzione di Gio Ponti, tra i più inclini, in patria, a promuovere con sagacia questa “vivace” tipologia di iniziative trasversali tra arte, artigianato e mercato. La rivista *Domus*, che Ponti torna a guidare dal 1948 in seguito alla sospensione della direzione di Ernesto Nathan Rogers (più incline ad abbracciare un europeismo culturale), restituisce senza tanti fraintendimenti la volontà di mantenere vivo un rapporto con il passato rurale e artigianale del paese⁴. Il testo di Ponti descrive una delle ambientazioni con ceramiche, azulejos mediterranei, sculture,

-
- 2 La Casa dell’artigianato italiano (House of Italian Handicraft) nasce per iniziativa di due organismi con il fine di facilitare gli scambi commerciali tra i paesi: l’americana HDI (Handicraft Development Incorporated) fondata tra 1944 e 1945 e l’italiana CADMA (Commissione Assistenza Distribuzione Materiali Artigianato) fondata nel 1945 a Firenze e presieduta da Carlo Ludovico Ragghianti (Mingardi, Turrini 2021).
 - 3 “[...] the quality of Italian handicrafts through the collaboration between artists and craftsmen”, queste le parole di Carlo Ludovico Ragghianti, ordinatore della mostra e curatore del catalogo (Ragghianti 1947). Ragghianti riconosce una qualità minore dell’artigianato, ragione per cui pubblica in catalogo solo opere d’arte tra cui lavori di Fontana, Melotti, Guttuso, Morandi (Mingardi, Turrini 2021).
 - 4 La “vivace” immagine dell’Italia delle arti “maggiori” ma anche delle arti “minori” è per Ponti la soluzione più efficace al fine di presentare al mondo intero, con un’attenzione particolare proprio all’America, la rinascita di un paese sconfitto e distrutto dalla guerra: “Sono gli anni in cui si sente il vento d’oltreoceano e quando Ponti fa l’americano dà il meglio di sé” (De Giorgi 2006). Sul ruolo di Gio Ponti tra Italia e America si veda il testo di Dellapiana (Dellapiana 2018); sulle differenze tra la direzione di *Domus* di Rogers e Ponti, anche in chiave di aperture internazionali, rimando a un mio intervento (Setti 2020).

mosaici, mobili in giunco e un'opera di Munari entro un'uccliera metallica: "Clerici [architetto] qui si è valso della collaborazione dei più noti artisti fra gli artisti-artigiani nostri come Fornasetti, Melotti, Sottsass Jr, Galassi, Brogini e Lucio Fontana"⁵. Ancora nel 1950, all'interno di una delle più importanti rassegne dedicate all'Italia, *Italy at Work. Her Renaissance in Design Today*, itinerante per ben tre anni nei musei americani, si sceglie di promuovere come cavallo di battaglia proprio l'artigianato che legittimava i curatori a calcare su quella vitalità e varietà, e quel poco intellettualismo, che delinea il nuovo "rinascimento" italiano⁶. L'esposizione propone una selezione di artisti (tra cui Fontana, Melotti, Leoncillo, Fabbri) presentati al pari di meno noti decoratori-artigiani, ma accomunati dall'impiego di specifici materiali come la ceramica. Questa scelta riflette sia il tema della rassegna, incentrato su risvolti produttivi, sia, più in generale, la visione americana, tesa a enfatizzare una retorica che vede la cultura artistica italiana degli anni Cinquanta (*tout court*) ancorata alle sue tradizioni modeste, quasi a voler sottolineare la remissività di un paese appena sconfitto dalla guerra. Si insiste sull'idea del lavoro di squadra tra pittori, scultori e architetti tramite il frenetico, vago e passatista utilizzo dei termini *Renaissance* (associato alla tradizione, alle abilità tecniche e alla commistione tra passato e presente) e *Unity of the Arts*, con accento su precisi modelli di collaborazione tesi a nobilitare l'artigianato e la fusione tra "fine" e "applied arts", come sottolineato nel testo in catalogo:

Italians have never lost sight of the unity of the arts of design. There are perhaps individual exceptions or at least variations in the intensity with which this traditional concept is maintained. But in the main, the arts of architecture, painting, sculpture, and of design in all its many material and utilitarian manifestations have neither been canalized into mutually exclusive specialties nor been separated in such a way as to

5 La finestra dedicata alla mostra è parte di una lunga rassegna sull'artigianato italiano (Domus 1948).

6 *Italy at work. Her Renaissance in design today*, Brooklin Museum, New York 1950-51; Art Institute, Chicago 1951; M.H. de Young Memorial Museum, San Francisco 1951; Portland Art Museum, Portland 1951; Minneapolis Institute of Fine Arts, Minneapolis 1951-52; Museum of Fine Arts, Houston 1952; City Art Museum of St. Louis, St Louis 1952; Toledo Museum of Art, Toledo 1952; Albright Art Gallery, Buffalo 1952-53; Carneige Institute, Pittsburgh 1953; Baltimore Museum of Art, Baltimore 1953; Museum of Art, Providence 1953.

make an exclusive professional aristocracy out of the practitioners of the first three and a commonality out of the remainder. The romantic snobism which draws a qualitative distinction between the fine and the applied arts has little prevalence in Italy. Here the earlier pre-academic tradition still exists that sees nothing eccentric in an artist working in any or all of these forms of expression as occasion arises (Rogers M.R., p. 20).

Lo scopo della mostra non era solo quello di aprire canali commerciali, ma anche quello di diffondere in America quell' "Italian taste" che in questi termini contribuiva a donare una certa allegria e spensieratezza (Casciato 2006, Ferretti, Mingardi, Turrini 2021). Sul numero di novembre-dicembre di *Domus*, sempre Ponti firma l'articolo *Omaggio a una mostra eccezionale*.

È questo anche un contributo pratico e concreto, come amano vedere gli americani, all'adempimento degli intenti del Piano Marshall. [...]. Gli ordinatori di questa mostra [...] vogliono interessare gli americani al "gusto italiano", farlo loro riconoscere, e far recare così il potente contributo della civiltà americana allo sviluppo "originale" di questi valori. Essi si propongono non di forzare la produzione italiana al gusto americano, ma di innamorare gli americani delle cose italiane (Ponti 1950).

In forma diversa anche la nota mostra *Twentieth Century Italian Art*, allestita al MoMA nel 1949, adotta strategie indirizzate verso soluzioni più confacenti a dimostrare un panorama artistico meno radicale rispetto a quello che effettivamente era⁷. Tranne l'eterogeneo movimento postcubista del Fronte nuovo per le arti (sono esclusi i recenti gruppi italiani d'avanguardia: Spazialismo, Forma 1, MAC, questi ultimi notoriamente allineati al partito comunista), la selezione di alcune opere rispecchia questo andamento. Un caso emblematico riguarda Lucio Fontana. Per l'occasione i curatori Alfred H. Barr e James T. Soby scelgono due sculture dell'artista dal carattere figurativo: una "maschera" e un "crocifisso" realizzati in ceramica nel 1947. Benché la definizione del più dirompente movimento spazialista fosse avvenuta a Milano, per merito di Fontana, proprio nella primavera del 1947 (sculture spaziali saranno presen-

7 *Twentieth Century Italian Art*, MoMA, New York, 28 giugno – 18 settembre 1949. (Bedarida 2012; Colombo 2017; Gamble 2020).

tate anche alla Biennale del 1948), non viene fatto alcun riferimento a questa esperienza neanche in catalogo nella più “aggiornata” biografia dell’artista. “Once an abstract constructivist” si specifica nel testo (Soby, Barr 1949, p. 34). L’operazione del MoMA, evidentemente, seguiva un ben preciso canovaccio volto a descrivere un paese “stabile” che, solo l’anno precedente, anche grazie al supporto statunitense, aveva scelto di affidare la guida politica alla Democrazia Cristiana. È altresì verosimile ritenere che i due curatori non avessero avuto la possibilità di entrare in contatto con questi nuovi gruppi che vedono la loro formazione (e consacrazione) proprio in quegli anni (Bedarida 2012, p. 147; Colombo 2017). Indubbiamente la ceramica, oltre a nobilitare la “manualità” degli artisti italiani, contribuiva ad alimentare un mercato fiorente che andava dagli arredi fino alle opere d’arte. In questi anni le manifatture italiane raggiungono un grado di esportazione elevatissimo. La richiesta di avere prodotti artigianali italiani aumentava grazie a un sostenuto appoggio di queste operazioni espositive. Malgrado qualche anno prima lo scultore Arturo Martini avesse legato (all’interno dei suoi noti scritti) la “crisi” della scultura anche al suo farsi oggetto mondano, le operazioni appena incontrate, nell’avvicinare oggetti decorativi provenienti da importanti imprese artigianali a manufatti rinascimentali centro-italiani con ceramiche d’artista, collaboravano ad assecondare l’accostamento (Hockemeyer 2014).

Questo retroterra aiuta a comprendere come il recupero di specifici aspetti produttivi diventi utile a riconoscere, all’interno di un percorso che affondava le sue radici in un trascorso storico e recente, la cosiddetta unità delle arti: bassorilievi, affreschi, mosaici e inserti ceramici trovavano sempre più la loro compiuta riuscita entro una regia architettonica. Più precisamente: queste modalità operative (e decorative) di abbellimento dell’architettura diventano il vero e proprio emblema della sintesi delle arti. Nel 1951 e nel 1954 la Triennale di Milano apre rispettivamente la IX e X edizione all’insegna di questo concetto ora tradotto in unità delle arti. Un significativo recupero del tema per eccellenza delle passate manifestazioni degli anni Trenta, aggirato solo dalla precedente rassegna “comunista” (VIII edizione, 1947) di Piero Bottoni. È verosimile ritenere che quello da cui gli organizzatori volessero rifuggire fosse proprio quel carattere utopico (teorico) connaturato alle proposte di sintesi delle arti, pre-

ferendo individuare più riconoscibili "prodotti" assimilabili al concetto: non solo oggetti ed elementi decorativi ma anche pavimenti, soffitti e specifiche integrazioni tra arte e architettura all'interno di scenografiche installazioni. A tal riguardo sono emblematiche le famose fotografie che fermano tre opere allestite nello scalone d'onore della IX Triennale di Milano dedicato all'unità delle arti: il neon di Fontana, gruppi scultorei a parete di Rui, lo zoccolo dipinto da Giuseppe Ajmone e, sullo sfondo, una ceramica di Antonia Campi. Disorientamenti che diventeranno tuttavia funzionali per una calcolata divulgazione: l'aspetto commerciale rappresenterà un significativo risvolto come testimoniato dalla comunicazione di precisi materiali o arredi per la casa direttamente riconducibili all'opera di artisti. Il tema dell'unità delle arti non è infatti collegato alla realtà ricostruttiva o all'impegno politico di artisti e architetti per un nuovo ruolo sociale dell'arte ma alle concrete possibilità commerciali. La volontà di restituire e reintrodurre, con una certa enfasi, un significato e un valore collettivo alla sintesi delle arti, perseguendo un piano politico finalizzato a risanare il ruolo educativo e sociale dell'artista, contrasta con l'oggettiva collocazione dei numerosi interventi per la maggior parte situati in cornici di interni borghesi. Tra questi modelli prevale (forse per essere un emblema di interno borghese) la tipologia del caminetto decorato, assieme a numerosi oggetti per la casa, tra cui i noti complementi realizzati da Lucio Fontana in collaborazione con l'architetto Osvaldo Borsani, prontamente diffusi in tutto il mondo dalla stampa specializzata. Quasi in contrapposizione ai paralleli sviluppi della standardizzazione scaturita da un processo artistico dissimulato (metodologico) e adattabile tanto all'oggetto di design quanto alla scultura e alla pittura, questi esempi riflettono sui medesimi principi partendo da opposte premesse. Intendono infatti suggellare un modello di collaborazione artigianale con prerogative di unicità dettate anche dall'adozione di una grammatica e di una tecnica irriproducibili (Bassi 2005).

Questo prologo chiarisce anche il motivo per cui la decorazione e gli arredi navali, tra gli anni Trenta e gli anni Cinquanta, abbiano rivestito un ruolo strategico, nell'anticipare (con il viaggio di andata) o concludere (con il viaggio di ritorno) un soggiorno in Italia. Nel dopoguerra i transatlantici dagli altisonanti nomi (Biancamano, Conte Grande, Esperia, Australia, Oceania, Neputania, Augustus,

Giulio Cesare, Andrea Doria), si configuravano come esemplari lezioni di unità delle arti perché riuscivano a far convivere, sotto la regia dei più importanti architetti, il meglio della produzione artigianale italiana. In un articolo del 1951 dedicato agli interni delle nuove navi, presentati in Triennale in quello stesso anno nel padiglione Finmare, Gio Ponti ribadiva senza tanti giri di parole:

Tutto il mondo non solo *deve*, ma *vuole* essere sedotto ai nostri incanti, e per americani, sudafricani, australiani, ed orientali già i nomi italiani rappresentano un che di leggendario. Nell'arredamento, le nostre navi debbono essere "dedicate all'Italia", cioè all'onore dell'Italia [...] nelle decorazioni, nelle pitture, negli ornamenti (Ponti 1951, p. 23).

Nel dopoguerra i progettisti di questi "musei galleggianti" (Gio Ponti, Gustavo Pulitzer, Nino Zoncada, Monaco e Luccichenti, La Padula) cercano un dialogo con gli artisti per dare una rinnovata e seducente immagine del paese. I risultati tuttavia, benché "spettacolosi", nella maggior parte dei casi vedevano un largo impiego di opere di autori locali. Da questo punto di vista è stato rimarcato (Fochessati 2004) come si cercasse di promuovere una tipologia di collaborazione rassicurante (e anche passatista nelle tecniche e nelle modalità operative) che tendeva a escludere i più autentici e originali linguaggi pittorici o scultorei di matrice astratta e/o informale.

Gli esempi incontrati sono paradigmatici per comprendere la prevalente (e mediaticamente vincente) linea di condotta. Diverse sfaccettature, sia in opere sia in parole, lasciano intendere come la rilettura della tradizione avesse rappresentato per l'Italia l'unica possibilità per affacciarsi a un panorama internazionale, o comunque l'unica possibilità per reinterpretare e "dominare" una questione altamente rappresentativa quale era l'unità delle arti.

L'Italia di Damaz

Sulla scia mediatica gli esempi potrebbero andare avanti all'infinito tanto che questa "narrazione italiana", non per forza legata ad aspetti prettamente artigianali, ma in generale a questioni decorative, naturalmente penetra all'interno di alcuni famosi rapporti. Sono

infatti numerose le riflessioni, provenienti dal contesto internazionale, che si "accontentano" di intravedere una bella unità tra le arti, *alias* unità di stile. Nel 1952, Furneaux Jordan (Furneaux Jordan 1952), nell'introduzione al catalogo della mostra londinese (organizzata dalla delegazione italiana del CIAM) *Italian Contemporary Architecture*, elogia quello che, per dirla con lui, ci si aspetta dall'architettura italiana: l'utilizzo sfarzoso delle altre arti nella declinazione di pitture murali o interventi scultorei. Ancora in America nel 1954 il fortunato libro *Italy Builds* di Kidder Smith, nel celebrare la rinascita italiana, non poteva quindi trascurare quell'antica e originale "versatilità" degli artisti nostrani:

Perfino i nuovi bar fatti oggi in Italia è difficile che non abbiano un mosaico – decorazione sempre più popolare – un affresco, una scultura o tutti e tre, e spesso di buona qualità. Una piccola macelleria in un nuovo sobborgo romano ha un affresco di prim'ordine che tiene un'intera parete [...] come sarebbe bello se nelle stazioni di rifornimento americane ci fossero delle statue! (Kidder Smith 1954, pp. 121-122)

La critica e scrittrice Dore Ashton, in un articolo (significativamente) intitolato *Modern Stir in Rome* e pubblicato sul *New York Times* il 19 dicembre 1954, a sua volta evidenzia questo aspetto di continuità:

Oddly enough, the historical sense of continuity in this city has had a positive influence in another important area: the use of art in public places. There is scarcely an artist of quality here who hasn't worked together with architects. Campigli has designed mosaic floors for cinema; Mirko a ceiling for the UN food organization here; Burri a wall for a Fiat showroom, and Afro a mural for a large banking firm (Ashton 1954).

Segue poi, dopo due anni, nel 1956, il compendio più famoso e "dannoso", come ebbe a dire Gillo Dorfles (Dorfles 1957)⁸, intitolato *Art in European Architecture / Synthèse des arts*, edito da Reinhold Publishing Corporation (New York) in edizione bilingue,

8 Dorfles era consapevole che la questione, attorno alla metà degli anni cinquanta, aveva trovato un nuovo e naturale sbocco (da lui intravisto nelle esperienze inglesi dell'Independent Group con la mostra *This is Tomorrow*) e sosteneva la necessità di traghettare l'intera critica a leggere i fatti in maniera nuova (Golan 2007).

inglese-francese, a cura dell'americano Paul Damaz e introdotto da Le Corbusier. Il libro in questione intende definire le peculiarità di un "movimento" composto da rappresentanti eterogenei del mondo dell'arte, attenti a proseguire una vocazione all'unione delle arti che si ritiene essere tipicamente europea. Tra il 1954 e il 1955, l'architetto e storico dell'architettura portoghese (poi naturalizzato americano) Paul Damaz stabilisce un preciso metodo di indagine al fine di pianificare la sua ricerca rivolta all'Europa, con l'esclusione dei paesi dell'est⁹. Damaz era riuscito a raccogliere e selezionare materiale specialmente iconografico (in larga parte proveniente dalle testate francesi di André Bloc) grazie al ruolo di corrispondente americano per la rivista francese "L'Architecture d'aujourd'hui" che aveva ricoperto negli anni precedenti. Affida così la prefazione a Le Corbusier, il protagonista che più di chiunque altro aveva incarnato l'idea di sintesi delle arti. Emerge però fin da subito una frizione tra il significato che Le Corbusier demandava al termine "synthèse des arts majeurs" e l'utilizzo che, in parte, ne fa Damaz, scegliendolo come introduzione (o traduzione) del suo *Art in European Architecture*. Per Le Corbusier la sintesi è una comprensione dello spazio a cui l'architetto deve arrivare tramite un animo da *plasticien* e tramite un'intima conoscenza delle arti, evitando così spiacevoli e talvolta forzate "integrazioni" (Pearson 2002). Inoltre, l'aggiunta del vocabolo "maggiori" sembra quasi voler suggerire la sua lontananza da possibili equivoci con le arti minori e con l'idea di decorativo, distinguendo senza tante remore il territorio dell'arte da quello dell'arte applicata o dell'artigianato.

Il fulcro del volume, stando a quanto scrive Damaz, riguarda principalmente l'Italia e la Francia: le due nazioni in cui si registrano gli episodi più riusciti di sintesi delle arti. Sull'Italia scrive:

Architects and artists seem more in harmony than in France and have more opportunity to work together. But their projects are generally of limited importance and are treated rather in a decorative spirit. [...] Many decorative panels, mosaics and bas-reliefs have been created for apartment buildings. As a rule, they are of secondary importance, but demonstrate how willing architects are to accept the help of artists. [...]

9 Per un breve profilo biografico di Paul Fernand Damaz (Lisbona 1917- New York 2008) e una puntuale collocazione della sua attività editoriale si rimanda al testo di Pezzolet (Pezzolet 2017).

A number of new ships built since the war have afforded the opportunity for an intense collaboration between architects, artists and decorators. But the Italian spirit is especially adapted to interior architecture, particularly to store architecture where Italian fantasy and buoyancy can have a free scope. The most varied materials are employed by the Italian artists. In addition to the usual ones such as oil paints, wood, iron and concrete, there are interesting novelties, such as inlaid linoleum on walls and floors, and much work with the traditional Italian materials – ceramics, marble and especially mosaics (Damaz 1956, pp. 79-81).

Come ci si poteva aspettare, affiora chiaramente l'orientamento individuato e l'elemento distintivo italiano ricade appunto in una diffusa collaborazione che tocca varie tipologie costruttive, manifestazioni temporanee, navi, arredi di interni e il sapiente uso di materiali e tecniche, tutto condito da quello "spirito" e "fantasia" italiani che si palesano anche, (anzi soprattutto) nell'architettura dei negozi. Il propagarsi di questo fenomeno è ricondotto dall'autore alla diffusione (vista in chiave negativa) di uno "spirito decorativo" non trascurabile: una questione di quantità piuttosto che di qualità.

Verosimilmente a partire dall'estate del 1954, in seguito a un soggiorno in Italia, come lascia intendere la sua corrispondenza con Corrado Cagli, Damaz inizia a scrivere agli artisti e agli architetti italiani, tra cui Giuseppe Capogrossi, Gino Severini, Massimo Campigli, Corrado Cagli, Mirko Basaldella, Mario Fiorentino, Mario Riboldi, Ernesto N. Rogers, Ico Parisi, Gio Ponti, Marco Zanuso, Giulio Minoletti¹⁰. La richiesta inviata da Damaz indica alcune "tecniche" che avrebbero rappresentato al meglio la tematica: pittura murale, scultura, mosaico, vetrata, policromia. I dati pervenuti consentono all'autore di stilare liste con elencati interventi (accompagnati dai nomi dei realizzatori e dei luoghi in cui si trovano) che avrebbero costituito il corredo iconografico del libro. Anche in Italia, come in Francia, il movimento artistico del M.A.C. (Movimento Arte Concreta – già gemellato al francese Groupe Espace) e attivo dal 1948, aveva rivendicato una sua naturale propensione al paradigma della sintesi delle arti, tuttavia nessuno dei suoi protagonisti è interpellato. Tra i numerosi esempi pubblicati, il disomogeneo panorama ben si

10 Smithsonian Institution (Washington, DC), Archives of American Art, Paul Damaz Papers, Box 2, Letters.

evinces da alcuni noti modelli pervenuti¹¹. Gio Ponti, invia quello che ritiene essere il suo più importante esperimento di sintesi delle arti: l'atrio del Liviano dell'Università di Padova, progettato nel 1937 per accogliere i suoi stessi affreschi assieme a quelli di Massimo Campigli.

C'est le plus grand épisode de ma vie au regard de l'intégration des arts. [...] Je crois qu'un architecte est complet quand il est aussi personnellement patron de tous les moyens de l'architecture, peinture et sculpture comprise.¹²

Ponti non fornisce un'opera recente, ma una sua realizzazione degli anni Trenta: periodo abilmente dribblato da Damaz che neanche nell'introduzione storica si sofferma sul recente passato italiano che aveva visto un fiorente dialogo tra artisti e architetti. Marco Zanuso e il pittore Corrado Cagli inviano a Damaz lo studio/maquette per una facciata di un condominio presentato alla IX Triennale del 1951: modello che per buona parte della critica italiana era diventato un pretesto per affermare disappunti riguardo a questa modalità di collaborazione (Albini, Gentili 1951, pp. 21-24). Tuttavia, nel libro di Damaz, Cagli e Zanuso si guadagnano la posizione privilegiata come riferimento per la nuova sintesi delle arti. Cagli, già sostenitore dell'"assalto" pittorico ai muri, si trova ora a rappresentare la riscrittura delle stesse posizioni di cui era stato paladino. Un ripensamento del rapporto tra pittura e architettura, impiegato in chiave antiretorica avvenuto in seguito alla sua parentesi americana dove la critica lo aveva eletto alfiere di questa nuova idea di "muralismo antimonumentale" (Bedarida 2018, pp. 121-129). Ernesto Nathan Rogers invia un modello di integrazione delle arti molto distante da quello trasmesso dai colleghi: il monumento ai caduti nei campi di concentramento realizzato con il suo studio (BBPR) nel

11 Tra gli altri interventi: opere di Mirko per il Mausoleo delle Fosse Ardeatine e per la FAO di Roma; fregio della stazione Termini di Amerigo Tot; decorazioni al centro svizzero di Milano; pitture murali di Kodra per una scuola milanese dell'architetto Slama; opere di Nativi per il caffè Donnini di Firenze; decorazioni in linoleum di Zanuso; interventi di Consagra, Dova, Lardera, Cesarini Sforza, Tomasini, Radice, Somaini e Klein per residenze borghesi; IX Triennale di Milano.

12 Lettera di G. Ponti a Damaz, Milano 23 agosto 1954. Smithsonian Institution, Archives of American Art, Paul Damaz Papers, Box 2, Letters.

1946 per il Cimitero Monumentale di Milano. Opera esemplificativa di un concetto di sintesi che tecnicamente escludeva l'integrazione o la collaborazione con artisti, legittimando ogni disciplina ad aspirare a una sintesi tutta interna al linguaggio di partenza, anche nell'accogliere tensioni progettuali (e non integrazioni) provenienti da altri campi. L'esatto opposto di quanto lui stesso aveva realizzato (assieme ai colleghi BBPR) qualche anno prima a New York nello showroom Olivetti con l'artista Costantino Nivola: quintessenza di quell'idea “eccessiva” di sintesi delle arti all'italiana che allo stesso tempo affascinava e respingeva la critica americana (Sherer 2012). Operazione che, curiosamente, non aveva eguali in Italia: il primo negozio romano della Olivetti progettato da Ugo Sissa nel 1941, sebbene ospitasse una gigantesca e discussa tela di Guttuso, nella sua calcolata semplicità rifuggiva “dalla stravaganza che dilaga da un lato all'altro della penisola”, come si legge su un bollettino dell'azienda (L. S. sd.). Già nel 1949, sempre Rogers, si era dimostrato trasformista diventando quasi “pontiano”. Per il pubblico statunitense aveva infatti scritto un articolo intitolato *Milan Design Renaissance*, pubblicato su *Vogue America*, in cui presentava le produzioni e gli ambienti in cui gli architetti/designer più in voga d'Italia vivevano e operavano, immortalati dalla macchina fotografica di Irving Penn. Per l'occorrenza anche la sua più misurata scrittura, cade su alcuni facili accostamenti legati all'italianità e al gusto italiano, a conferma di quanto fosse comodo e necessario “esportare” letture stereotipate (Rogers 1949; Bosoni, Lecce 2017).

Nel libro di Damaz l'idioma astratto contraddistingue quasi tutte le opere pubblicate: linguaggio che (talvolta e ai più) non imponeva alcuna tipologia di comprensione se non una gaudente presa di visione annessa a una libera interpretazione. Vista in questi termini formali (e politicamente corretti), l'“etichetta” astratta non solo era molto vaga e in linea con aspetti decorativi, ma anche spendibile per effettuare quei confronti compostivi, intesi come efficaci esempi di sintesi delle arti. Damaz specifica, infatti, come l'arte astratta fosse più conciliabile, anche a livello di integrazione, con l'architettura contemporanea, per una questione di compatibilità morfologica, oltre ad avere il doppio vantaggio di stimolare maggior fantasia e immaginazione nello spettatore, oppure passare totalmente inosservata senza causare turbamenti visivi.

I modelli e le opere pubblicate da Damaz sono il frutto di una precisa selezione e funzionali non tanto a individuare una linea di coerenza nel tentativo di precisare la definizione di sintesi delle arti, ma a raccogliere quelli che ai suoi occhi erano i modelli più efficaci per rappresentare categorie geo-politiche, tipologiche e tecniche. Impostazione utile per dimostrare la diffusione di esempi di collaborazione con l'evidente rischio di fare di tutta l'erba un fascio. Aspetto che Damaz volge abilmente a suo favore dato che è lui stesso a sottolineare il fine divulgativo dell'operazione e giustificare la presenza di esempi negativi di cui riconosce l'utilità "pedagogica" (Pezzolet 2017, nota 25). I propositi di stabilire i canoni per inquadrare le peculiarità di un "movimento" per la sintesi delle arti lasciano il posto a numerose problematiche che delincono e definiscono la questione. Damaz non fornisce infatti una linea chiara e univoca sull'argomento. In seguito a una panoramica storica (funzionale a giustificare il carattere universale della sintesi delle arti) in cui elogia il medioevo, a dispetto dell'individualismo rinascimentale, il barocco e l'unità di stile tipica di alcune avanguardie storiche, arriva a contemplare una casistica di modelli e di esempi di sintesi delle arti piuttosto variegata che si conclude con il quanto mai eclettico Palazzo ideale di Ferdinand Cheval: "capolavoro" di "involontaria" sintesi delle arti, per dirla con Damaz. Benchè per l'Italia prevalgano negozi e interni borghesi, la selezione di molti esempi afferenti a tipologie ecclesiastiche e civiche è legata a un filtro di visione che, grazie agli aiuti americani del piano Marshall, intendeva far leva su funzionali modelli (educativi) della ricostruzione, "umanizzati" dal ruolo dell'arte e degli artisti (Pezzolet 2017). Nonostante l'opera di Damaz rappresenti il primo studio a riguardo, non solo arriva in ritardo, ovvero in un momento in cui l'Europa intera stava ripensando al concetto di sintesi delle arti, ma concorre a creare un vero e proprio stereotipo legato alla "fantasia" e alla "creatività" della cultura italiana.

The vogue of the day

L'opera di Damaz era stata anticipata nel 1952 da un medesimo compendio curato da Eleanor Bittermann, *Art in Modern Architectu-*

re, che affrontava la stessa tematica negli USA mettendo in rilievo artisti di secondo livello e tanto anonimato (Bittermann 1952). È stato evidenziato come queste operazioni, dalle mostre incontrate fino al libro di Damaz, tese a confinare e "ridimensionare" il tema dell'unità delle arti a questioni decorative, fossero efficaci ad "amplificare" ed enfatizzare l'egemonia artistica americana dell'espressionismo astratto (Golan 2009, p. 194; Altea 2012, in particolare pp. 151-182). Malgrado l'Italia fosse stata esaltata come paese di riferimento per l'unità delle arti, tra gli anni Quaranta e gli anni Cinquanta anche in America ci si avvicina a questo soggetto ma con tutt'altre prerogative. Il fervore di dibattere attorno al tema, come avveniva in Europa all'interno dei più rappresentativi cenacoli (CIAM, UIA, Triennali di Milano), è minimizzato. Rispetto alle sfumature tradizionali e culturali che avevano investito l'"esportazione" di un cosiddetto "modello" italiano, incentrato anche sulla progettazione di piccoli e artigianali oggetti d'uso quotidiano, negli Stati Uniti viene ricercato un più preciso e specifico territorio dell'arte che non contempla tante vie di mezzo: l'arte autentica (con la a maiuscola) non deve integrarsi ma disintegrarsi dall'ambiente circostante per coltivare la specificità della sua natura¹³. In questi termini l'espressionismo astratto ha un ruolo cruciale nella definizione di un possibile scambio disciplinare attraverso un'interpretazione architettonica dei grandi formati pittorici¹⁴. La mostra *The Muralist and the Modern Architect* tenutasi alla Kootz Gallery di New York nel 1950, ben introduce questa attenzione che gli artisti dedicano alla "larga scala": espedienti "flessibili" e adattabili sempre autonomi rispetto all'architettura. Nel 1951 il MoMA, forse per fronteggiare quanto avveniva in Europa, dedica un simposio sulla possibile unione tra architettura, pittura e scultura (*How to combine Architecture, Painting and Sculpture*) e per l'occasione, Philip Johnson, direttore del dipartimento di architettura del museo, introduce la discussione in maniera "leggera" constatando che questo esame non porterà a niente dato che, alla fine dei conti, si parlerà dell'abbellimento dell'ar-

13 In questa direzione la critica di Clement Greenberg, sulla definizione e sulla natura del modernismo, gioca un ruolo decisivo.

14 La scarsa bibliografia sul soggetto dei rapporti tra artisti e architetti nel panorama statunitense è dovuta alla predominanza dell'espressionismo astratto (Lum 1999).

chitettura tramite la pittura e la scultura (*Interiors* 1951). Tra le altre voci, al simposio si distingue il breve intervento del pittore Mark Rothko che ben chiarifica la posizione americana riguardo a questo problema. L'autore non si sofferma su aspetti di giustapposizione o progettazione ma parla della pittura a "larga scala" come alternativa (e non completamente o integrazione) dell'architettura e premessa dei cosiddetti "environments". Dice Rothko:

Dipingere un quadro di dimensioni ridotte vuol dire mettere sé stessi fuori dalla propria esperienza, considerare un'esperienza attraverso uno stereoscopio o una lente riducente. In qualunque modo dipingete un quadro di dimensioni più grandi, ci siete dentro. È qualcosa che non si riesce a controllare (Rothko 1951, p. 126).

La politica del MoMA rifuggiva dal concetto della sintesi delle arti intesa come frammentarietà di azione e di subordinazione di un'arte rispetto all'altra, per favorire un approccio critico ed espositivo capace di tenere insieme le diverse discipline nella loro autonomia (Bergdoll 2010, pp. 110-113)¹⁵. Questa linea di lettura sarà la stessa portata avanti dalla storica dell'arte e dell'architettura Sibyl Moholy-Nagy che a più riprese aveva condannato quella tendenza retorica che costringe intellettuali, storici e artisti a dover parlare di integrazione attraverso una metodologia del tutto anacronistica (rifacendosi alle cattedrali, al Rinascimento italiano, al barocco ecc.), a discapito del riconoscimento di una vera "architectural integration" nel buon lavoro di un architetto indipendente (Moholy-Nagy 1953, pp. 105-110). La Moholy-Nagy, che successivamente non risparmiò critiche al volume di Damaz (Moholy-Nagy 1957, pp. 264-265), ironizza sulla ricerca di questo forzato e ubiquo confronto (Moholy-Nagy 1953, pp. 105-110): "[...] Five leading magazines, at the latest count, have devoted articles and questionnaires to this topic; a weighty volume has come out recently, and round table discussions and symposia are the vogue of the day". Dopo aver passato in rassegna i diversi modi con cui si è trattato questo problema (magico, allegorico, manieristico e formalistico), conclude che l'inclinazione

15 Grazie a questo approccio (sottolinea l'autore) teso a comparare in termini di influenze e sviluppi i linguaggi pittorici e architettonici, vedrà le stampe nel 1948 il famoso volume di Hitchcock con prefazione di Barr, *Painting Toward Architecture*.

attuale è quella funzionale e tecnologica e che è grazie agli architetti (e non a pittori e scultori) se oggi si riescono a compiere nuovi ragionamenti attorno all'argomento. A partire da questo assunto ribadisce alcuni passaggi che parallelamente stavano animando le discussioni europee circa la difficoltà di ragionare per "funzioni" decorative della pittura e della scultura. Arti che, grazie a un progresso linguistico essenzialmente dovuto alle nuove correnti astratte, hanno raggiunto una loro autonomia così come l'architettura è in grado di soddisfare con i suoi soli strumenti il tema dell'integrazione.

Riguardo al tema individuato la condotta dell'Italia tra gli anni Quaranta e gli anni Cinquanta è abbastanza emblematica oltre a essere un efficace termometro per misurare il livello artistico di un paese in bilico tra passatismo e avanguardia, tra localismo e internazionalità. È tuttavia necessario riconoscere che proprio la naturale propensione italiana (come spesso è descritta) alla sintesi delle arti, consentirà nel giro di pochi anni di abbandonare i più generici concetti di rispondenza stilistica, bellezza, decorazione e integrazione tra le discipline in favore di una conquista allargata di saperi e conoscenze e di una metodologia progettuale inclusiva. Proprio questo aspetto sarà ripreso in una successiva e fortunata esposizione sull'arte italiana in America. La mostra *The Italian Metamorphosis, 1943-1968*, ideata e curata da Germano Celant nel 1994 al Guggenheim Museum di New York, delineava un efficace contraltare alla più rassicurante e talvolta semplificata retorica sulla nascita del cosiddetto Made in Italy e sullo stereotipato e mediatico concetto di sintesi delle arti¹⁶. La mostra presentava un frastagliato intreccio di manifestazioni, intenzioni, progetti, pulsioni ma anche contraddizioni, tensioni e antitesi che, nella cronologia individuata, avevano caratterizzato lo scenario artistico italiano: dal cinema all'architettura, dalla fotografia alla pittura fino alla moda e al design. Il passaggio fluido da una disciplina all'altra si configurava come il più efficace strumento per comprendere non solo l'anima culturale di quasi un trentennio ma anche i più intimi legami che connettevano le diverse materie. Il "contagio creativo", *alias* sintesi delle arti, rappresentava per Celant un criterio espositivo, poi

16 *The Italian Metamorphosis, 1943-1968*, Salomon R. Guggenheim Museum, New York, 7 ottobre 1994 – 22 gennaio 1995; Triennale di Milano, febbraio – maggio 1995; Kunstmuseum, Wolfsburg, maggio – settembre 1995.

riadottato in successive rassegne, ma anche un metodo di indagine connaturato alla storia dell'arte italiana. Nell'introduzione Celant isola uno specifico frangente della creatività non trattato in chiave passatista: l'ideologia del nuovo, e non la tradizione o il più generico concetto di eleganza e bellezza, è ora intesa come una naturale tensione alla sintesi delle arti, frutto di un vivo e sempre dirompente retaggio futurista di trasformazione globale e aderenza tra arti e vita (Celant 1994). La promozione delle diverse arti italiane in America continua così a essere un banco di prova per divulgare, e cercare di risolvere, il dilemma della sintesi delle arti.

Bibliografia

- Albini, F., Gentili, E.
1951 *Esperienze della T9*, in "Metron", n. 43, settembre-dicembre, pp. 21-24.
- Altea, G.
2012 *Il fantasma del decorativo*, il Saggiatore, Milano.
- Ashton, D.
1954 *Modern Stir in Rome*, in "The New York Times", 19 dicembre.
- Bassi, A.
2005 *Design informale?*, in Barbero, L.M. (a cura di), *Informale. Jean Dubuffet e l'arte europea 1945-1970*, catalogo della mostra (Modena 2005-2006), Skira – Peggy Guggenheim Collection, Milano, pp. 220-227.
- Bedarida, R.
2012 *Operation Renaissance: Italian Art at MoMA, 1940-1949*, in "Oxford Art Journal", n. 35/2, giugno, pp. 147-169.
- 2016 *Export / Import: The Promotion of Contemporary Italian Art in the United States, 1935–1969*, tesi di dottorato: CUNY – Graduate Center, New York. *CUNY Academic Works*. Ultima cons. 16/08/2022 <https://bit.ly/3dx-jNpY>.
- 2018 *Corrado Cagli. La pittura, l'esilio, l'America (1938-1947)*, Donzelli editore, Roma.
- Bergdoll, B.
2010 *The Synthesis of the Arts and MoMa*, in "Do.co.mo.mo Journal", n. 42, estate (numero monografico "Art and Architecture"), pp. 110-113.
- Bittermann, E.
1952 *Art in Modern Architecture*, Reinhold publishing Corporation, New York.
- Bosoni, G., Lecce C.,
2017 *Profezia del "New Domestic Landscape" Italiano*, in "Domus", n. 1012, aprile, pp. 96-105.

Casciato, M.

2006 *Between Craftmanship and Design. "Italy at Work"*, in Pozo Muni-co, J.M., Martínez Gonzáles, J. (a cura di), *La arquitectura norteamericana motor y espejo de la arquitectura española*, Servicio Publicaciones Etsa, Pamplona, pp. 9-18.

Celant, G.

1993 *Reasons for a Metamorphosis*, in Celant, G. (a cura di), *The Italian Metamorphosis, 1943-1968*, catalogo della mostra, Progetti Museali Editore, Roma, pp. XVI-XX.

Colombo, D.

2017 *1949: Twentieth-Century Italian Art at MoMA di New York*, in Tedeschi, F., Boragina, F., Pola, F. (a cura di), *New York New York. Arte Italiana. La riscoperta dell'America*, catalogo della mostra (Milano 2017), Electa, Milano, pp. 102-109.

Cortesini, S.

2018 *One day we must meet. Le sfide dell'arte e dell'architettura italiane in America (1933-1941)*, Johan & Levi, Monza.

Damaz, P.

1956 *Art in European Architecture / Synthèse des arts*, Reinhold Publishing Corporation, New York.

De Giorgi, M.

2006 *Vicissitudini negli anni Quaranta*, in C. e P. Fiell (a cura di), *Domus II, 1940-1949*, Taschen, Colonia, pp. 12-13.

Dellapiana, E.

2018 *Italy creates. Gio Ponti, America and the shaping of the Italian Design Image*, in "Res Mobilis. Revista internacional de investigación en mobiliario y objetos decorativos", n. 8, pp. 19-48.

"Domus"

1948 *America, Handicraft, CADMA. Una occasione che può divenire storica per gli artisti e per gli artigiani italiani*, n. 226, pp. 32-36.

Dorfles, G.

1957 *Nuovi documenti per una sintesi delle arti*, in "Domus", n. 326, gennaio, p. 33.

Ferretti, E., Mingardi, L., Turrini, D.

2021 *La mostra Italy at Work. Artigianato, design, allestimenti 1950-1953*, in "Luk", n. 27, pp. 96-105.

Fochessati, M.

2004 *Sulle rotte dell'arte. Dalla decorazione totale alla galleria d'arte galleggiante*, in P. Campodonico, M. Fochessati, P. Piccione (a cura di), *Transatlantici. Scenari e Sogni di mare*, catalogo della mostra (Genova 2004), Skira, Milano, pp. 239-307.

Furneaux Jordan, R.

1952 *An English Comment*, in *Italian Contemporary Architecture*, catalogo della mostra (Londra 1952), Royal Institute of British Artist, Londra, s.p.

Gamble, Antje K.

2020 *Exhibiting Italian Democracy in the 1949 "Twentieth Century Italian*

- Art” at the Museum of Modern Art*, in Zalman, S., Porter, A. (a cura di), *Modern in the Making. MoMA and the Modern Experiment, 1929-1949*, Bloomsbury, Londra, pp. 215–229.
- Golan, R.
2007 *Italy and the Concept of the “Synthesis of the Arts”*, in Pelkonen, E.L., Laaksonen, E. (a cura di) *Architecture + Art. New vision, new strategies*, Alvar Aalto Academy, Helsinki, pp. 62-83.
- 2009 *Muralnomad. The Paradox of Wall Painting, Europe 1927-1957*, Yale University Press, New Haven & London.
- Hockemeyer, L.
2014 *Manufactured Identities: Ceramics and the making of (Made in) Italy*, in Maffei, G.L., Fallan, K. (a cura di), *Made in Italy. Rethinking a Century of Italian Design*, Bloomsbury, Londra – New York, pp. 127-143.
- “Interiors”
1951 *A Symposium. How to combine Architecture, Painting and Sculpture*, in “Interiors”, n. 10, maggio, pp. 100-105.
- Kidder Smith, E.
1954 *Italy builds; its modern architecture and native inheritance. L'Italia costruisce*, Reinhold, New York.
- L.S.
s.d. *Un nuovo negozio*, in “B.I. Bollettino interno”, Olivetti.
- Lum, E.
1999 *Pollock’s Promise: Toward an Abstract Expressionist Architecture*, in “Assemblage”, n. 39, agosto, pp. 62-93.
- Mingardi, L., Turrini, D.
2021 *Il Made in Italy come atto politico. HDI e CADMA, Max Ascoli e Carlo Ludovico Ragghianti 1945-1948*, in “Luk”, n. 27, pp. 85-95.
- Moholy-Nagy, S.
1953 *The issue of integration*, in “College Art Journal”, n. 2, inverno.
1957 recensione: *Art in European Architecture by Paul Damaz*, in “College Art Journal”, n. 3, primavera, pp. 264-265.
- Pearson, C.
2002 *Le Corbusier’s “synthesis of the major arts” in the context of the French Reconstruction*, in K. Koehler (a cura di), *The Built Surface. Vol. 2: Architecture and the pictorial arts from Romanticism to the twenty-first century*, Ashgate, Farnham, pp. 209-227.
- Pezzolet, N.
2017 *Art in Transnational Architecture: Paul F. Damaz’s Popularization of the Synthesis of the Arts Between Europe and Latin America*, in “Diálogo”, n. 1, primavera, University of Texas Press, pp. 21-36. Ultima cons. 16/08/2022. <https://doi.org/10.1353/dlg.2017.0002>.
- Ponti, G.
1950 *Omaggio a una mostra eccezionale*, in “Domus”, n. 253, dicembre, p. 25.
1951 *L’architettura dei trasporti alla IX Triennale. Interni delle nuove navi italiane*, in “Domus”, n. 263, novembre, pp. 20-27.

Ragghianti, C.L.

1947 *Handicraft as a Fine Art in Italy*, CADMA, Firenze.

Rogers, E.N.

1949 *Milan Design Renaissance*, in "Vogue America", 15 settembre, pp. 152-157; 183.

Rogers, M.R. (a cura di)

1950 *Italy at work. Her Renaissance in design today*, Compagnia Nazionale Artigiana, Roma.

Rothko, M.

1951 tr. it, *Come combinare architettura, pittura e scultura*, in López-Remiro, M. (a cura di), *Mark Rothko. Vivere l'arte. Scritti 1934-1969*, edizione italiana a cura di Venturi, R., Donzelli Editore, Roma 2021, p. 126.

Setti, S.

2020 *Una relazione tra individui liberi: Domus 223-225 e il rapporto arte-architettura secondo Ernesto Nathan Rogers*, in "Aistarch. Studi e ricerche di storia dell'architettura", n. 8, pp. 96-113. Ultima cons. 16/08/2022. <https://bit.ly/3wv0kNx>.

Sherer, D.

2012 *BBPR on Fifth Avenue: The Olivetti Showroom in New York City*, in Baglione, C. (a cura di), *Ernesto Nathan Rogers 1909-1969*, Franco Angeli, Milano, pp. 255-260.

Soby, J.T, Barr, A.H.,

1949 *Twentieth Century Italian Art*, catalogo della mostra (New York 1949), MoMA.



Fig. 17. View of the Watergate Estate.

GIULIO GALASSO¹

AN ITALIAN ESTATE IN THE US The case of Watergate in Washington

Introduction

The essay investigates the overseas realisations of a developer, Società Generale Immobiliare, and in particular the most iconic building among them, the Watergate complex in Washington DC.

Founded in 1862 and active until 1988, Società Generale Immobiliare has been one of the key actors in post-WWII Italy. The company underwent a deep process of reorganisation in the years following World War II.

Starting from the 1930s' it was controlled by the Vatican, which invested in it a part of the extensive refund it received as compensation from Patti Lateranensi (Spina 2020). In the same years, a change of leadership happened in the company, which rapidly evolved into what today we would call a “general contractor” (Pozzuoli 2003).

Immediately after World War II, SGI was managing autonomously the whole real estate production cycle from the acquisition of the construction area to the sale. Working to such an extent, SGI employed thousands of professionals with different specialisations, and it organised an extensive network of sister companies and regional offices involved in the construction and sale of its buildings (Pozzuoli 2003).

Expanding to foreign markets

When in the 1960s' the company reached a significant volume of affairs in Italy, it started to develop several buildings abroad. This expansion abroad had several reasons behind it: among the

1 Dastu – Dipartimento di Architettura e Studi Urbani. Politecnico di Milano.

others, it was also motivated by the tense political climate that emerged about some of its buildings, such as the Hilton Hotel in Monte Mario.

SGI realised in total nine estates in five countries: the US, Canada, Mexico, France, and the Principality of Monaco. The developments often had a large scale and a high symbolic value: they were a reason for the company's pride and were generously advertised in its publications. This happened in particular in the journal *Realizzazioni e studi nel settore immobiliare* (SGI 1963), where the SGI was publishing drawings and photographs of a selection of its ongoing and recently completed projects.

The organisation of SGI abroad

In the majority of its development abroad, SGI adopted always the same organisation: the project and the financial operations were controlled in the headquarter of the company in Rome, where there were the department *Iniziativa edilizie estero* (real estate initiatives abroad) charged with the design of ordinary developments abroad, and the department *Servizio amministrativo estero* (Pozzuoli 2003) charged with financial and legal tasks. As it did with its developments in Italy, SGI was entrusting the design of buildings with a high symbolic value to renowned architects that were operating with certain freedom outside the company.

The execution and the commercialization of the projects were instead entrusted to operative companies that SGI was opening directly in the cities where it was building. The operative companies were also curating relations with local administrations and collaborators (Pozzuoli 2003).

In 1961, SGI created Ediltecno spa, a sister company that coordinated and managed all the operative companies abroad. This organisation lasted until 1967 when the activity of SGI abroad started to decrease and Ediltecno was closed and incorporated by the operative companies (SGI 1969).

The work of SGI in the US

The US represented the privileged fields of operations of SGI abroad, not only for the number of developments that the company realised there, but also for the strong cultural exchange between SGI and its colleagues.

SGI incorporated several aspects of the American building industry. Firstly it organised a big design office, where dozens of architects-employees were entrusted with an extensive amount of projects. Then SGI adopted systems like the Pert scheme for the management of the building process, and it was inspired by the American and British new towns in the design of what they called “integrated neighbourhood”, low-rise neighbourhoods equipped with generous shared facilities.

SGI realised in the US different typologies of settlement: Washington at Landmark, a dense estate in Washington D.C. with 1600 apartments designed by the American architects Holle & Graf; a low-rise neighbourhood with 94 houses in Oyster Bay Cove in New York’s surroundings; the Watergate mixed-use complex in Washington D.C. designed by Luigi Moretti (Pozzuoli 2003).

The case of Watergate in Washington D.C.

I analyse in detail the case of Watergate, built between 1962 and 1971 on a project of Luigi Moretti and which consists of four buildings that host 645 cooperative apartments, a hotel of 260 rooms, office spaces, commercial facilities, and an underground parking of 1200 places. The complex is in a central area of the city, near the Mall and the Kennedy Center, and it is directly facing the Potomac River (SGI 1967).

The peculiar realisation process of Watergate is described by Giuseppe Cecchi, the manager of Ediltecnò in charge of the realisation of the project, in an interview published in 2007. The first input for the design of Watergate was the first project of the neighbouring Kennedy Center, which consisted of three circular buildings connected to a circular path (Meersman 1980). The Planning Commission of Washington requested SGI and Moretti to make a project that

would have been in continuity with the Kennedy Center, which has been then realised differently (Vecchione 2007).

The suggestion of the Planning Commission was interpreted by Moretti into a modernist project that recalls the proposals of Le Corbusier for Algier, and that constitutes a unique example in the work of Moretti himself. For its audacious shape, Watergate was completely different from its surrounding buildings, which were either neo-classical ensembles of the public administration or prefabricated office buildings clad in glass.

Moretti's project encountered, therefore, the initial opposition of the Fine Arts Commission of Washington, and it took two years until it got its approval. Furthermore, the multi-functionality of the ensemble also requested a variation of the zoning plan of Washington, and the building height exceeded the prescriptions of the Urban regulations (Vecchione 2007).

A transatlantic design process

According to Cecchi, the design process encountered several difficulties related to the translation of the project of Moretti into something that could be built in the US. Moretti was conceiving the building with *in-situ* construction techniques, while in the US everything was built with a high degree of prefabrication. The original project was therefore adapted by a local architect, Milton Fisher, to the American construction standards. The complex shapes of the buildings requested even the use of computers in the calculation of the structural panels that had to be prefabricated: it was one of the first applications of informatics in the construction industry (Vecchione 2007). Together with Fisher, also other local professionals collaborated in the realisation of the project: the engineers Heinman & Clifton, T.Y. Lin & Associates, and the landscape designer Boris Timchenko.

Cecchi remembers also another problem that occurred during this transatlantic design process: Moretti was not designing the apartment layouts, that were designed by the operative company of SGI based in Washington, and there were often mismatches between the ground floor plan instead planned in Italy and the

plans of the upper stories designed in the US. Anyway, after the realisation of the first building, the process became smoother and the project was completed without issues.

A complex legacy

The legacy of Watergate is complex to decipher. Soon after its completion, the estate became famous worldwide first because of the scandal that led US President Richard Nixon to resign, and then for hosting international stars and political personalities. Despite its mediatic resonance, it is hard to trace the impact of this residential complex on the architectural debate. Since the beginning of the project, Watergate has received both critiques and acknowledgment from the local press, which referred to its unique shape and scale (The Washington Post 1963; Woods 1964). What emerges from the articles published since the beginning of the project is that the building remained unique in the urban landscape of Washington: the project of Moretti was maybe too distant from the American architectural debate, even if his works have been published in seminal works like *Complexity and Contradiction in Architecture* by Venturi.

On the other hand, Watergate was one of the first multifunctional centres to be realised in Washington, being multifunctional areas introduced in the zoning plan of the city just a few years before SGI presented its project. Under this point of view, Watergate anticipated a type of development that became widespread across all the American cities. Being a precursor of a typology, in 2005 Watergate was appointed as a Historic Landmark by Washington's Historic Preservation Review Board.

SGI was inspired by British and American new towns for the realisation of its "integrated neighbourhoods" in Italy – e.g. Casalpalocco near Rome and Carimate near Como –, where residential buildings were equipped with a broad variety of services. When it operated directly in the US, SGI declined this idea in a denser but still extensive ensemble that included a shopping mall, spaces for offices and several apartments: a condensed city that proved original for the American context in itself.

References

- Bonomo, B.
 2006 *Strategie e realizzazioni di un grande promotore edilizio privato: la Società generale immobiliare*, in Bartolini, F. (edited by), *Città a confronto. Lo sviluppo edilizio a Roma e Milano nella seconda metà del Novecento, Dimensioni e problemi della ricerca storica*, XVIII, n. 1, pp. 208-214.
- MacPherson, M.
 1966 *Foggy Bottom Takes Place Among Addresses of Status*, in “The New York Times”, June 25.
- Meersman, R.
 1980 *The John F. Kennedy Center for the Performing Arts: From Dream to Reality*, in “Records of the Columbia Historical Society, Washington, D.C.”, vol. 50, pp. 525-588.
 “National Capital Area Realtor”
 1963 *Living Shape Complex for Foggy Bottom*, October. Accessed 07/13/2022. <https://bit.ly/3cdoIeU>
- Pozzuoli, P. (ed.)
 2003 *La società generale immobiliare Sogene: storia, archivio, testimonianze*, Palombi, Roma.
- Rostagni, C.
 2008 *Luigi Moretti 1907-1973*, Electa, Milano.
 SGI – Società Generale Immobiliare, Officina Poligrafica Laziale, Roma.
 1963 *Realizzazioni e studi nel settore edilizio: 1963*.
 1964 *Realizzazioni e studi nel settore edilizio: 1964*.
 1965 *Realizzazioni e studi nel settore edilizio: 1965*.
 1966 *Realizzazioni e studi nel settore edilizio: 1966*.
 1967 *Realizzazioni e studi nel settore edilizio: 1967*.
 1968 *Realizzazioni e studi nel settore edilizio: 1968*.
 1969 *Realizzazioni e studi nel settore edilizio: 1969*.
- Spina, D.
 2020 *Will to Build: SGI, the Vatican and the Making of Postwar Rome*, lecture hold in The Berlage Center for Advanced Studies in Architecture and Urban Design on October 30. Accessed 07/13/2022. <https://bit.ly/3B2sliz>
 “The Washington Daily News”
 1963 *Watergate Towne Hits New Snag*, September 24.
 “The Washington Post”
 1963 *Watergate Project Still Too Massive*, September 1. Accessed 07/13/2022. <https://bit.ly/3nWLxq0>
 1965 *Watergate Apartment Model Opens*, June 19. Accessed 07/13/2022. <https://bit.ly/3cdwYvK>.
- Vecchione, L.
 2007 *Interview with Giuseppe Cecchi, Developer of the Watergate Complex, June 15, 2007*, in Molinari, L., Canepari, A., *The Italian Legacy in Washington, D.C. Architecture, Design, Art and Culture*, Skira, Milano.

Willmann, J.B.

1963 *New Buildings Add Visual Attraction*, in "The Washington Post: Real Estate", September 12.

Woods, H.

1964 *Foggy Bottom: Out of a damp and odorous past has grown a highly desirable residential section*, in "The Washington Star: Sunday Magazine", October 6.



Fig.18. Vista aerea di New York con un aereo TWA e il traghetto “Normandie”, 29 settembre 1938.

Crediti: Photo Austrian Archives/Scala Florence.

GAIA CARAMELLINO, PAOLO SCRIVANO¹

PER UNA STORIA DEL TRANSFER CULTURALE IN ARCHITETTURA: METODI, TEMI, IPOTESI E STRUMENTI

La percezione comune di come siano evoluti negli ultimi decenni il lavoro di progettazione architettonica e l'operare dell'industria delle costruzioni sembra sempre più spesso suscitare reazioni contrastanti, se non addirittura opposte: entusiasmo per la dimensione "globalizzata" assunta ormai da queste attività e confusione e sconcerto per quella che viene vista come una sorta di perdita di "unità contestuale" che ogni opera architettonica dovrebbe, così si crede, comunque possedere. Queste reazioni così divergenti non solo non rispecchiano il modo in cui l'architettura è stata concepita e costruita nel corso dei secoli – e continua ad essere progettata e realizzata in questi giorni – ma riflettono anche i molti pregiudizi che continuano ad abitare le "narrazioni" dell'architettura, a livello di discorsi sia specialistici che pubblici. Il trasferimento di saperi, conoscenze, nozioni, ciò che in questo volume viene chiamato "transfer", è per molti versi un carattere fondamentale dell'architettura, ancorato nella sua stessa storia, essendo l'architettura per molti versi il risultato di incontri, scambi, interazioni, ibridazioni e, perché no, perfino di resistenze e rifiuti.

Questo saggio intende offrire una riflessione sulla questione del transfer culturale in architettura e argomentare come i processi di trasferimento di saperi, conoscenze, persone, oggetti, materiali e tecniche debbano essere osservati in un'ottica complessa che tenga in considerazione differenti livelli di interazione tra le parti coinvolte e, talvolta, anche la presenza di componenti esterne a una dimensione puramente bidirezionale del fenomeno. Un breve excursus della storiografia esistente fa emergere una pluralità di approcci all'interno dei non pochi studi che, negli ultimi anni, hanno adottato prospettive di ricerca transnazionali. In alcuni casi focalizzati sui fenomeni di trasferimento ed esportazione della cultura architettonica, queste ri-

1 Dastu – Dipartimento di Architettura e Studi Urbani. Politecnico di Milano.

cerche si sono soffermate sullo studio della formazione di egemonie culturali e sulla codificazione di immaginari, tuttavia spesso privilegiando uno sguardo unidirezionale oppure bidirezionale e binazionale del tema (De Grazia 2006; Castagnoli 2015). Termini differenti per descrivere i fenomeni di transfer sono stati usati in funzione di specifiche angolature nazionali o di diverse focalizzazioni tematiche e disciplinari: Łukasz Stanek e Tom Avermaete hanno parlato di “trasferimento” di competenze dai paesi dell’Est al cosiddetto Terzo Mondo; Jeffrey Cody e, successivamente, Joe Nasr e Mercedes Volait, di “import” ed “export” per l’industria delle costruzioni e l’urbanistica; Paolo Scrivano di “dialoghi” tra Italia e America (Cody 2002; Nasr, Volait 2003; Scrivano 2013)²; infine, Jean-Louis Cohen e Hartmut Frank hanno introdotto il termine “interferenze”, in occasione della mostra *Intérférences. Architecture Allemagne-France* aperta nel 2013 a Strasburgo, per descrivere i rapporti franco-tedeschi (Cohen, Frank 2013).

Se ci si sofferma in maniera specifica sulla storiografia del transfer transatlantico, e in particolare del trasferimento di saperi e conoscenze tra Stati Uniti ed Europa, salta all’occhio come il ruolo svolto dalla cultura americana nell’evoluzione dell’architettura del XX secolo (così come la sua interazione complessiva con specifici contesti nazionali) sia stato oggetto di un gran numero di studi apparsi negli ultimi decenni. Il tema, infatti, ha cominciato a essere analizzato con attenzione a partire dagli anni Ottanta grazie ai lavori pionieristici intrapresi da Jean-Louis Cohen, storico francese trapiantato negli Stati Uniti ma sempre molto legato al contesto europeo. La raccolta di saggi *Américanisme et modernité*, curata nel 1993 assieme a Hubert Damisch ma basata su un seminario tenuto a Parigi all’École des Hautes Études en Sciences Sociales nel 1982, e il volume *Scenes of the World to Come: European Architecture and the American Challenge 1893-1960*, il catalogo di una mostra inaugurata nel 1995 presso il Canadian Centre for Architecture di Montreal, hanno

2 Si veda anche: L. Stanek, “Introduction: the ‘Second World’s’ architecture and planning in the ‘Third World’”, *Journal of Architecture*, vol. 17, n. 3, 2012, pp. 299-307 (il volume monografico co-curato da Stanek con Tom Avermaete è intitolato “Cold War Transfer: Architecture and Planning from Socialist Countries in the ‘Third World’”).

definito “parametri” concettuali e metodologici per l’analisi delle relazioni tra le culture architettoniche americane e straniere che hanno a loro volta costituito la base per gran parte delle ricerche successive (Cohen, Damisch 1992; Cohen 1995).

Cohen e Damisch (e poi Cohen da solo) hanno sviluppato l’interpretazione secondo cui gli Stati Uniti abbiano costituito il palcoscenico, la “scena”, per la rappresentazione della modernità del Novecento, un fenomeno all’interno del quale l’architettura ha spesso svolto un ruolo di primo piano. Prendendo ispirazione da un libro francese del 1930, *Scènes de la vie future* di Georges Duhamel, Cohen e Damisch hanno caratterizzato l’America come una sorta di schermo su cui il resto del mondo ha proiettato i propri “sogni, desideri, speranze, [...] utopie”, ma anche le proprie “ossessioni, incubi e paure” (Cohen, Damisch 1992, pp. 9-24). In maniera, se possibile, ancora più convincente, Cohen e Damisch hanno messo in luce la molteplicità delle forme assunte dalla circolazione di individui, idee, beni e immagini tra le due sponde dell’Oceano Atlantico, evidenziando la sovrapposizione di caratteri razionali, politici ed economici da un lato, e di dimensioni mitiche, oniriche e poetiche dall’altro.

Jean-Louis Cohen, inoltre, ha insistito nel tracciare una distinzione tra americanismo e americanizzazione, indicando nella prima una componente della modernità del ventesimo secolo e nella seconda un fenomeno incorporato nel processo stesso di modernizzazione. Basandosi principalmente sul trasferimento di immagini e modelli legati a particolari desideri e aspettative, l’americanismo ha funzionato grazie alla costruzione di un immaginario sia diretto (quando visitatori e viaggiatori hanno riportato le proprie esperienze del Nuovo Mondo) che indiretto (fondato sulla circolazione di libri, giornali, fotografie, film e altri media): la definizione di questo immaginario ha implicato un ruolo attivo da parte delle istituzioni governative, culturali o commerciali americane e si è sviluppata in alcuni casi senza alcun contatto diretto tra le parti coinvolte. L’americanizzazione, al contrario, si è costruita su basi molto diverse: come ha notato Cohen, essa si è basata su di un profondo processo sociale plasmato dall’egemonia politica ed economica americana del dopoguerra, ma anche caratterizzato da un

efficace trasferimento di dottrine ideologiche, prodotti, e modi di produzione e consumo³.

Nel solco aperto dalle pubblicazioni di Cohen e Damisch si sono inseriti numerosi studi dedicati al rapporto tra gli Stati Uniti e singole entità nazionali e culturali: basti pensare a *Architecture and the "Special Relationship"* di Murray Fraser (con Joe Kerr) del 2007, libro dedicato alle relazioni anglo-americane nel quale si discute la distinzione tra americanismo e americanizzazione proposta da Cohen in quanto troppo rigida, percependo in essa il rischio di interpretare i due termini come “[...] entità non dialettiche che sembrano incapaci di coesistere o interagire tra loro” (Fraser, Kerr 2007, p. 25); all’importante *Cold War on the Home Front: The Soft Power of Midcentury Design* di Greg Castillo, testo del 2010 dedicato alla Germania del dopoguerra e alle relazioni tra quest’ultima e gli Stati Uniti, da una parte, e l’Unione Sovietica, dall’altra (Castillo 2009); a *French Encounters with the American Counterculture 1960-1980* di Caroline Maniaque-Benton, del 2011, che – come si deduce dal titolo – guarda non solo alla Francia ma anche a un preciso momento storico, gli anni della cosiddetta “contestazione” (Maniaque-Benton 2011); a *Building Transatlantic Italy: Architectural Dialogues with Postwar America*, apparso nel 2013 e incentrato sull’Italia (Scrivano 2013); e, infine, a un altro contributo di Cohen, *Building a New New World: Amerikanizm in Russian Architecture*, pubblicato nel 2020, che contribuisce a ricostruire l’impatto, solo apparentemente inatteso, della cultura americana sulla vita dell’Unione Sovietica a partire dagli anni Venti (Cohen 2020). A queste esplorazioni dei rapporti tra gli Stati Uniti e il resto del mondo sono seguite molte altre ricerche dedicate agli scambi tra culture architettoniche al di fuori della prospettiva transatlantica: basti citare *Il mito dell’equilibrio. Il dibattito anglo-italiano per il governo del territorio negli anni del dopoguerra* del 2019, di Lorenzo Ciccarelli, seguito dal volume collettivo *Post-war Architecture between Italy and the UK: Exchanges and Transcultural Influences* di cui Lorenzo Ciccarelli è uno

3 La distinzione tra americanismo e americanizzazione è stata puntualizzata da Cohen durante la conferenza internazionale “The Americanization of Postwar Architecture”, tenutasi all’Università di Toronto nel dicembre 2005. Questa distinzione interseca evidentemente quella compiuta dallo stesso Cohen tra modernità e modernizzazione in architettura (Cohen 2017).

dei curatori (Ciccarelli 2019; Ciccarelli, Melhuish 2021); oppure gli studi sui rapporti tra Francia e Germania, tra Francia e Italia, tra gli Stati Uniti e specifici paesi sudamericani o tra la Spagna e il resto del mondo (Cohen, Frank 2013; Cohen 1984; 2009; Atique 2010; Pizza 2021). Si tratta tuttavia di lavori che, per quanto accurati e sofisticati, sposano pur sempre una prospettiva prevalentemente bidirezionale del transfer.

Come anticipato in apertura, questo saggio intende proporre un'angolazione diversa, in cui i processi di transfer transatlantico siano posizionati all'interno di un quadro più ampio e articolato, che tenga in considerazione la dimensione multipolare – se così si può definire – del tema di indagine. Non pochi, infatti, sono coloro che sono caduti nella trappola tesa dal cortocircuito che porta ad evocare l'americanizzazione come forma di globalizzazione, se non addirittura come essa stessa principale forma e motore della globalizzazione. Ad esempio, lo scrittore e filosofo – ed ex rivoluzionario – francese Régis Debray, nel suo *Civilisation. Comment nous sommes devenus américains* del 2017, attribuisce proprio alla diffusione della cultura americana la constatazione di come la Francia sia cambiata – a suo vedere in peggio – dalla fine della Seconda guerra mondiale ad oggi. Equiparando, in un modo ovviamente forzato (e ciononostante significativo), globalizzazione e americanizzazione, Debray esprime tutto il suo pessimismo per le trasformazioni di cui è testimone, in un passaggio in cui americanizzazione, globalizzazione e processi di trasferimento culturale sembrano condensarsi in un unico fenomeno: “Tutto è nomade, tutto si interseca, tutto si difonde, [...], ma non tutto va dappertutto”⁴.

Non è ovviamente obiettivo di questo scritto discutere le posizioni di Debray e, soprattutto, le logiche e il contesto culturale e ideologico da cui esse provengono. L'intento di questo testo è piuttosto di riflettere sul fatto che la dimensione binazionale o bidirezionale con cui si è spesso guardato ai fenomeni di transfer – e proposta in maniera più o meno sfaccettata nei lavori citati nei paragrafi precedenti – lasci numerose questioni aperte, il cui livello di chiarezza varia di volta in volta in misura considerevole. In primo luogo, se si riflette con attenzione, un approccio bidirezionale allo studio dei

4 “Tout nomadise, tout se croise, tout se diffuse, [...], mais tout ne vas pas partout” (Debray 2017, p. 16).

fenomeni di transfer porta a interrogarsi sull'intensità mantenuta nel corso del tempo dai rapporti tra singole realtà nazionali e sull'entità della loro reciprocità, costringendoci a sondare le forme di scambio che si materializzano tra ambiti che fanno spesso riferimento a concezioni molto diverse di identità culturale e di "nazionalità". Considerare questi aspetti si rivela ancora più impegnativo quando ci si confronti con il periodo che va dalla fine della Seconda guerra mondiale a oggi, segnato dalla transizione sempre più netta da un contesto di relazioni prevalentemente bilaterali – o multilaterali, ma con un numero limitato di attori – a un contesto di relazioni sociali, economiche e culturali sempre più intensamente transnazionali. In questo quadro, una riconsiderazione dei meccanismi e delle logiche che regolano gli scambi culturali diventa quasi inevitabile⁵.

Nei passaggi precedenti si è più volte utilizzato il termine "transnazionale". È da esso che si può partire per sviluppare ulteriori riflessioni. Per la natura poliedrica e polisemica della disciplina di cui si occupa, la storia dell'architettura rappresenta un terreno di prova impegnativo per qualsiasi nozione di transnazionalismo⁶. Il fascino della storia dell'architettura, così come la sua intrinseca debolezza, risiede infatti nella permeabilità dei suoi confini disciplinari: come storia delle immagini, storia della tecnica, storia delle idee, ma anche come storia sociale e culturale, la storia dell'architettura copre un ampio spettro di interessi; ancora più importante è che sia lo stesso carattere dell'architettura a sfidare qualsiasi nozione semplicistica di transnazionalismo: mentre le architetture sono solitamente immobili, la cultura da cui provengono – dalle competenze edilizie ai regolamenti – è intrinsecamente nomade⁷.

In questa rilettura della nozione di transfer in una chiave epistemologicamente più complessa – e che per semplicità si potrebbe definire transnazionale – è possibile sollevare domande dalle quali future

5 Per alcune considerazioni su questo tema si veda: P. Scrivano, *The Complexity of Cultural Exchange: Anglo-Italian Relations in Architecture between Transnational Interactions and National Narratives* (Ciccarelli, Melhuish 2021, pp. 4-19).

6 Per una riflessione sul concetto di transnazionalismo in architettura si veda: P. Scrivano, *Architecture* (Iriye, Saunier 2009, pp. 53-56). Si veda inoltre il testo di Ponzini (2020).

7 Interessanti riflessioni sul concetto di nomadismo di saperi in architettura si trovano nel volume della rivista *Géocarrefour* dedicato al tema della "expertise nomade" (*Géocarrefour* 2005).

ricerche possano derivare possibili orientamenti. L'architettura attraversa spontaneamente confini e barriere, sia materiali che culturali? Trascende identità nazionali? Le nozioni e le idee ad essa associate sono in qualche modo trasportabili, mobili? E, entrando ancor più nel dettaglio, in che misura la cultura architettonica è indipendente da specifici luoghi fisici, manifestandosi in qualche modo come disciplina che travalica confini e barriere? Infine, e da una prospettiva diametralmente opposta, in che misura la pratica di progettare ed erigere edifici, infrastrutture e città rimane legata al "luogo"?⁸

Questo saggio non ha ovviamente la pretesa di rispondere a tutti questi interrogativi, di fatto alquanto generali ma in realtà ineludibili per il lavoro dello storico. Esso intende però sottolineare quanto queste domande siano per certi versi sottese a qualsiasi discussione incentrata sui processi di scambio tra diverse culture architettoniche. Gli elementi che determinano il carattere transnazionale dell'architettura – la mobilità individuale e quella di pratiche, modelli, teorie (ad esempio attraverso la pubblicistica), la creazione di ambiti di scambio privilegiati (come i linguaggi specialistici o gli apparati visivi e iconografici), e persino le tensioni che si creano tra narrazioni locali e nazionali da una parte e internazionali e transnazionali dall'altra – sono le diverse sfaccettature da tenere in considerazione nel guardare al transfer in architettura, che esso sia transatlantico o meno.

Le chiavi interpretative proposte nella seconda parte di questo contributo intendono offrire alcuni esempi della molteplicità dei piani e della diversità delle traiettorie che, anche al di fuori delle relazioni dirette tra singole entità nazionali, caratterizzano i fenomeni di transfer in architettura. Come le riflessioni introdotte finora (maturate e sedimentate in alcuni lavori conclusi e in corso sulla questione del transnazionalismo in architettura), gli esempi che verranno forniti intersecano esperienze di ricerca e riflessioni di varia natura e portata. Partendo da studi ancora parzialmente o completamente inediti, come muovendosi in ambiti di ricerca già consolidati, è possibile arrivare a definire un quadro interpretativo e metodologico multiforme e complesso per indagare la storia del transfer culturale.

Un esempio eloquente può provenire da una semplice operazione di ricognizione dei repertori offerti dalle riviste di architettura del secondo Novecento. Riconsiderando interpretazioni consolidate e

8 Si veda: P. Scrivano, *Architecture* (Iriye, Saunier 2009, pp. 53-56).

storie “nazionali”, che spesso hanno privilegiato letture monografiche e prospettive localistiche, questa operazione permette di riconfigurare alcune vicende disciplinari, valorizzando la complessità delle traiettorie individuali e la fitta rete di relazioni, così come la pluralità dei luoghi che contribuiscono all’elaborazione di nuove forme di conoscenza disciplinari e dei canali che ne favoriscono la trasmissione. Una lettura incrociata di questi repertori consente infatti di far luce su un pulviscolo di figure e istituzioni che, operando su piani diversi, assumono un ruolo rilevante di mediazione nei processi di transfer: istituzioni culturali e accademiche, organismi professionali, apparati burocratici e governativi dotano gli studiosi di una lente privilegiata per analizzare i molteplici livelli e gli orizzonti culturali attraverso i quali si possono costruire nuove narrazioni transatlantiche⁹.

Numerosi sono gli studi, più o meno recenti che, utilizzando lo strumento delle riviste di architettura, hanno messo in luce queste tendenze. Si tratta, ad esempio, di letture che propongono quadri interpretativi inediti attraverso l’osservazione comparativa di prodotti editoriali specifici, radicati in “luoghi” e ambienti culturali definiti. È il caso del volume collettivo incentrato sulle riviste professionali pubblicate in Europa nel dopoguerra, coordinato da Torsten Schmiedeknecht e Andrew Peckham nel 2018, ma altrettanto potrebbe dirsi dello spettro di lavori dedicati a quelle testate che, tra gli anni Sessanta e Settanta, hanno tentato di emulare e reinterpretare il progetto culturale e il formato editoriale delle riviste d’avanguardia (Schmiedeknecht, Peckham 2018; Colomina, Buckley 2010; Sornin, Jannièrè, Vanlaethem 2008).

Osservate nella loro dimensione culturale e teorica, ma anche grafica, economica e materiale, le riviste di architettura si affermano come luoghi privilegiati per la costruzione, di narrazioni transnazionali, in un processo che coinvolge reti e network di diversa forma e natura (editoriali, critici, professionali, burocratici, etc.) (Caramellino, Casali, De Togni 2021). Se considerate pluralmente e nelle loro specifiche interrelazioni, in modo da sminuire l’impatto di scelte soggettive e autoriali, le riviste si rivelano fonti efficaci per osservare l’elaborazione e la diffusione di modelli culturali (così come tec-

9 Alcune delle riflessioni che seguono prendono il via da un’esperienza didattica compiuta al Politecnico di Milano a partire dal 2015 (Caramellino, Casali e De Togni 2021).

nici), per rintracciare scambi materiali e immateriali, ma anche per definire più complessi scenari storiografici che incoraggiano letture transnazionali (Jannièrè 2002).

Lavorando su una molteplicità di piani storiografici e incrociando diverse culture e scale del progetto – dalla grafica al design d'interni, dall'indagine sulle tecniche costruttive alla cultura urbanistica –, numerosi studi apparsi negli ultimi anni hanno messo in luce le potenzialità di queste letture incrociate (Werner, Zimmermann 2003). Esse permettono di indagare da un punto di vista critico e interpretativo la circolazione e la fortuna di concetti, personalità e temi progettuali in ambiti culturali e linguistici diversificati, superando letture di tipo settoriale: proprio l'eccessiva settorialità ha condotto troppo spesso a soffermarsi su alcune biografie intellettuali, oppure ad affrontare lo studio delle riviste come prodotti di un contesto e di un ambiente culturale specifico. Le riflessioni incrociate e interrelate che si generano aprono a mappature più articolate della rete di relazioni e scambi, introducendo nuovi luoghi, occasioni e canali di diffusione – che siano essi formativi, accademici, istituzionali o culturali (Caramellino 2012).

È così possibile individuare specifici “epicentri”, dinamici e mutabili nel corso del tempo, che hanno contribuito (e continuano a contribuire) alla costruzione di una dimensione transnazionale del processo di produzione, adattamento e traduzione della cultura progettuale, nelle sue forme materiali e teoriche¹⁰. Questo approccio permette di delineare la fitta rete di iniziative e programmi istituzionali che hanno storicamente incoraggiato la circolazione di saperi, tra le quali possono essere menzionate le borse promosse nell'ambito del programma Fulbright o quelle sostenute da istituzioni come l'American Academy di Roma (Costanzo 2011; Sessa 2020): in maniera analoga, si può guardare alle politiche promosse da organismi internazionali (dalle Nazioni Unite allo European Recovery Plan), istituzioni divenute forze transnazionali in grado di determinare la fortuna internazionale di particolari culture professionali nazionali.

Attraverso la lente delle riviste di architettura, è possibile, ad esempio, avviare un'osservazione sistematica della presenza sulla scena internazionale della cultura architettura italiana, in una maniera che permette non solo di riconsiderare distinte vicende disciplina-

10 Sul concetto di “epicentro” si veda il testo di Čeferin e Požar (2008).

ri ma anche di mettere in discussione rappresentazioni diffuse che si sono costruite a partire da un'osservazione unidirezionale dei fenomeni di scambio, spesso basandosi su interpretazioni semplicistiche dei processi di transfer. La "geografia" che emerge dall'analisi della letteratura periodica professionale introduce la complessità di nuove traiettorie intorno alle quali la rete transatlantica di scambi e relazioni si consolida e suggerisce altri paradigmi attraverso cui leggere le molteplici direzioni del trasferimento (le esposizioni, gli immaginari tecnologici, la formazione, le culture domestiche, solo per citarne alcuni) (Caramellino, Dadour 2020; Castillo 2009)¹¹: libri, riviste, mostre ed esposizioni, pubblicazioni istituzionali, traduzioni, seminari e convegni, borse di studio e viaggi possono pertanto essere visti come veri e propri vettori di transculturizzazione (Pratt 1992).

Le interpretazioni costruite a partire dalle più note traiettorie di personalità coinvolte nella pubblicistica di architettura, che contribuiscono a veicolare e comunicare l'immagine della cultura professionale italiana del secondo dopoguerra, sembrano incrociarne delle nuove, meno lineari, che testimoniano la circolazione di figure, progetti, modelli, saperi, tecniche e idee. Rappresentazioni diversificate della cultura italiana emergono inoltre dalla lettura delle riviste professionali, commerciali e istituzionali, di costume come di teoria pubblicate nel secondo Novecento, contribuendo alla costruzione di un sistema di conoscenza profondamente radicato nei processi di scambio e trasferimento, che si nutre della pluralità di itinerari dei protagonisti dello scambio. Queste rappresentazioni multiformi veicolano inoltre la diffusione e la fortuna critica di alcuni termini e concetti nelle differenti declinazioni, interpretazioni e traduzioni che assumono nel trasferimento tra contesti linguistici, culturali, istituzionali e professionali diversificati, mostrando le potenzialità di una riflessione sui processi di mobilità terminologica.

È questo un aspetto che diviene centrale quando si considerino sezioni "marginali" dell'"oggetto" rivista, quali le rubriche, gli inserti, le rassegne di progetti o le traduzioni di estratti di stampa, ma che trova anche nei repertori visivi, nelle pubblicità, nelle vignette e nei saggi fotografici delle fonti utili per comprendere il ruolo e i linguaggi proposti da figure di mediazione con interessi

11 Sull'immaginario tecnologico si vedano il testo di Alonso e Palmarola (2020) e quello di Solopova (2021).

e razionalità differenti (Theocharopoulou 1999). Un osservatorio privilegiato è offerto dalle delle riviste di architettura dedicate alla stampa internazionale, le quali – attraverso rassegne di articoli e progetti pubblicati all'estero – permettono di comporre la rete di riferimenti, relazioni e scambi tra contesti culturali, enfatizzando il ruolo della rivista come dispositivo capace di misurare, mobilitando una pluralità di forme di conoscenza, la complessità dei processi di transfer e mediare tra le traiettorie intellettuali, le diverse razionalità e strategie che intervengono nel suo processo di produzione¹². Osservare dunque i repertori di riviste come un “sistema di conoscenza” permette di riflettere sulla posizione di primo piano che queste occupano nel favorire la migrazione di alcuni concetti e delle gerarchie di valori a essi associati.

Infine, la complessità delle traiettorie e dei piani che si intersecano nella costruzione delle narrazioni transnazionali permette di far luce su alcune biografie intellettuali che assumono un ruolo decisivo di mediazione nella storia dello scambio transatlantico. Un recente fiorire di pubblicazioni ha visto apparire testi dedicati a specifiche figure di critici, progettisti o intellettuali attraverso le quali è stato possibile evidenziare l'importanza di contributi, attività o azioni lasciate spesso nell'ombra: si tratta di figure complesse ma di grande interesse, protagonisti di una fase della storia delle migrazioni intellettuali che si inseriscono nella narrazione transatlantica dell'architettura moderna. Tra questi, lo storico e critico svizzero Sigfried Giedion, attivo sulle due sponde dell'Atlantico tra la fine degli anni Trenta e gli anni Sessanta, al quale è dedicato il volume di Reto Geiser, *Giedion and America: Repositioning the History of Modern Architecture*, apparso nel 2018 (Geiser 2018); oppure, l'architetto svizzero William Lescaze, formatosi presso il Politecnico di Zurigo ed emigrato negli Stati Uniti nel 1929, rappresentante di una prima generazione di *émigré* europei negli Stati Uniti meno esplorata rispetto all'ondata migratoria più tarda dei “maestri” (insieme a Lescaze possiamo ricordare le figure di Alfred Kastner, Knud Lonberg-Holm, Albert Frey, Jacques Carlu o Jean Labatut), la

12 L'introduzione in molte riviste, a partire dagli anni Trenta, di sezioni dedicate alla traduzione di testi e alla pubblicazione di materiali di provenienza internazionale ha contribuito a intensificare la costruzione di narrazioni transnazionali.

cui traiettoria professionale permette di comprendere la complessità e la diversità di apporti nella penetrazione di una prima modernità europea e le molteplici direzioni attraverso cui si è compiuta la modernizzazione dell'architettura americana (Caramellino 2016)¹³.

Tali biografie assumono una portata geografica rilevante nella ragnatela di scambi tra Europa e Stati Uniti e si nutrono di una fitta rete di relazioni e di una interazione continua tra le due sponde dell'Oceano Atlantico. Lo studio di queste biografie intellettuali contribuisce a moltiplicare i punti di osservazione facendo luce su un pulviscolo di figure di mediazione e traiettorie transnazionali ancora in parte inesplorate, tra le quali emerge, ad esempio, quella di Oskar Stonorov, architetto e urbanista nato in Germania da una famiglia russa, formatosi in Italia, Svizzera e Francia, e attivo negli Stati Uniti a partire dagli anni Trenta. Lo studio dei percorsi personali e professionali di individui come Giedion, Lescaze o Stonorov può essere proposto come paradigma di un rinnovato approccio allo studio dei fenomeni di trasferimento culturale in architettura – un approccio che tenga in considerazione, come si è tentato di argomentare in questo saggio, l'esistenza (e l'intersezione) di una pluralità di piani transnazionali (Shoshkes 2013; Joch 2016).

I processi di trasferimento, nella loro generalità, sono diventati un tema centrale nella storiografia dell'architettura degli ultimi decenni, delineandosi quasi come una solida e distinta ramificazione di studi. Ma se la centralità del transfer culturale nel “fare” storia dell'architettura è divenuta sempre più evidente, ancora embrionale è la riflessione metodologica e ulteriori passi devono ancora essere compiuti per poter giungere alla definizione di una storiografia del transfer in architettura. Attraverso una selezione consapevolmente parziale di studi ed esempi, in questo saggio si è tentato di introdurre approcci, temi, ipotesi e strumenti che possono essere di riferimento per un tale progetto di costruzione intellettuale. Un'esplorazione della “presenza italiana” nell'architettura americana del dopoguerra non può prescindere da queste considerazioni: ma è l'intera disciplina della storia dell'architettura a necessitare di una concettualizzazione al tempo stesso convincente, efficace e diversificata del transfer culturale.

13 Si veda inoltre la *Prefazione* di J.-L. Cohen nel testo di Caramellino (2010, p. 9).

Bibliografia

- Alonso, P., Palmarola, H. (a cura di)
2020 *Flying Panels: How Concrete Panels Changed the World*, Dom Publisher, Berlino.
- Atique, F.
2010 *Arquitetando a “Boa Vizinhança”*. *Arquitetura, Cidade e Cultura nas relações Brasil – Estados Unidos 1876-1945*, Ponte Editores, Campinas.
- Caramellino, G.
2010 *William Lescaze, un architetto europeo nel New Deal*, Franco Angeli, Milano.
2012 *The Shelter Project and the Multiple Itineraries of American Modernism*, in *Las revistas de arquitectura (1900-1975): crónicas, manifiestos, propaganda*. *Actas preliminares*, T6) Ediciones, Pamplona, pp. 137-146.
2016 *Europe meets America: William Lescaze, Architect of Modern Housing*, Cambridge Scholars Publishing, Cambridge.
- Caramellino, G., Casali, V., De Togni, N.
2021 *Mapping the Discourse. Architecture Periodicals in/for the Teaching of Architecture History*, in “Les Cahiers de la recherche architecturale urbaine et paysagère”, n. 13, pp. 1-32.
- Caramellino, G., Dadour, S. (a cura di)
2020 *The Housing Project: Discourses, Ideals, Models, and Politics in 20th-Century Exhibitions*, Leuven University Press, Leuven.
- Castagnoli, A.
2015 *La guerra fredda economica. Italia e Stati Uniti, 1947-1989*, Laterza, Roma – Bari.
- Castillo, G.
2009 *Cold War on the Home Front: The Soft Power of Midcentury Design*, University of Minnesota Press, Minneapolis – Londra.
- Čeferin, P., Požar, P. (a cura di)
2008 *Architectural Epicentres: Inventing Architecture, Intervening in Reality*, Architecture Museum of Ljubljana, Lubiana.
- Ciccarelli, L.
2019 *Il mito dell’equilibrio. Il dibattito anglo-italiano per il governo del territorio negli anni del dopoguerra*, Franco Angeli, Milano.
- Ciccarelli, L., Melhuish, C. (a cura di)
2021 *Postwar Architecture between Italy and the UK: Exchanges and Transcultural Influences*, UCL Press, Londra.
- Cody, J.W.
2002 *Exporting American Architecture, 1870-2000*, Routledge, Londra – New York.
- Cohen, J.-L.
1984 *La coupure entre architectes et intellectuels, ou les enseignements de l’italophilie*, École d’architecture de Paris-Villemin, Parigi.
1995 *Scenes of the World to come: European Architecture and the American Challenge, 1893-1960*, Rizzoli, New York.

- 2009 *France ou Allemagne. Un livre inédit de Le Corbusier*, Edition de la Maison des sciences de l'homme, Paris.
- 2017 *Architecture, modernité, modernisation*, Collège de France – Fayard, Parigi.
- 2020 *Building a New New World: Amerikanizm in Russian Architecture*, Canadian Centre for Architecture – Yale University Press, Montreal – New Haven – Londra.
- Cohen, J.-L., Damisch, H.
1992 *Américanisme et modernité. L'idéal américain dans l'architecture*, Flammarion, Parigi.
- Cohen, J.-L., Frank, H. (a cura di)
2013 *Interférences/Interferenzen. Architecture Allemagne-France 1800-2000*, Éditions des Musées de Strasbourg, Strasbourg.
- Colomina, B., Buckley, C. (a cura di)
2010 *Clip Stamp Fold: The Radical Architecture of Little Magazines 196X to 197X*, M + M Books, Barcellona, Actar.
- Costanzo, D.R.
2011 *The Lessons of Rome: Architects at the American Academy, 1947-1966*, Pennsylvania State University, University Park, Pa.
- Debray, R.
2017 *Civilisation. Comment nous sommes devenus américains*, Gallimard, Parigi.
- “Géocarrefour”
2005 vol. 80, n. 3.
- De Grazia, V.
2006 *L'impero irresistibile. La società dei consumi americana alla conquista del mondo*, Einaudi, Torino.
- Fraser, M., Kerr, J.
2007 *Architecture and the “Special Relationship”: The American Influence on Post-War British Architecture*, Routledge, Abingdon – New York.
- Geiser, R.
2018 *Giedion and America: Repositioning the History of Modern Architecture*, GtA Verlag, Zurigo.
- Iriye, A., Saunier, P.-Y. (a cura di)
2009 *The Palgrave Dictionary of Transnational History*, Palgrave Macmillan, Houndmills – New York.
- Jannièrè, H.
2002 *Politiques éditoriales et architecture “moderne”. L'émergence de nouvelles revues en France et en Italie (1923-1939)*, Éditions Arguments, Parigi.
- Joch, A.
2016 *Community Eludes Architect? German Architect Planners, American Democracy, and the Question of Community Building in Transatlantic Perspective*, in “Journal Urban History”, vol. 42, n. 6, pp. 1029-1043.

Maniaque-Benton, C.

2011 *French Encounters with the American Counterculture, 1960-1980*, Ashgate, Farnham – Burlington, Vt.

Nasr, J., Volait, M. (a cura di)

2003 *Urbanism: Imported or Exported? Native Aspirations and Foreign Plans*, Wiley and Sons, Chichester, 2003.

Pizza, A., Granell, E. (a cura di)

2021 *Atraversando fronteras. Redes internacionales de la arquitectura española (1939-1975)*, Ediciones Asimétricas, Madrid.

Ponzini, D.

2020 *Transnational Architecture and Urbanism: Rethinking How Cities Plan, Transform, and Learn*, Routledge, Abingdon – New York.

Pratt, M.L.

1992 *Imperial Eyes: Travel Writing and Transculturation*, Routledge, Londra – New York.

Rodgers, D.T.

1988 *Atlantic Crossing: Social politics in a Progressive Age*, Harvard University Press, Cambridge, Mass. – Londra.

Schmiedeknecht, T., Peckham, A. (a cura di)

2018 *Modernism and the Professional Architecture Journal: Reporting, Editing and Reconstructing in Post-War Europe*, Routledge, Abingdon – New York.

Scrivano, P.

2013 *Building Transatlantic Italy: Architectural Dialogues with Postwar America*, Routledge, Farnham – Burlington, Vt.

Sessa, R.

2020 *Robert Venturi e l'Italia. Educazione, viaggi e primi progetti 1925-1966*, Quodlibet, Macerata.

Shoshkes, E.

2013 *Jacqueline Tyrwhitt: A Transnational Life in Urban Planning and Design*, Ashgate, Farnham – Burlington, Vt.

Solopova, N.

2021 *La préfabrication en URSS. Concepts, techniques et dispositifs architecturaux*, Dom Publishers, Berlino.

Sornin, A., Jannièrè, H., Vanlaethem, F. (a cura di)

2008 *Architectural periodicals in the 1960s and 1970s: Towards a Factual, Intellectual and Material History*, IRHA, Montreal.

Theocharopoulou, I.

1999 *Architecture and Advertising: Terms of Exchange? Arts & Architecture 1944-1950*, in “Thresholds”, n. 18, pp. 6-11.

Werner, M., Zimmermann, B.

2003 *Penser l'histoire croisée: entre empirie et réflexivité*, in “Annales. Histoire, Sciences Sociales”, vol. 2, n. 1, pp. 7-36.

*Finito di stampare
nel mese di gennaio 2023
da Digital Team – Fano (PU)*