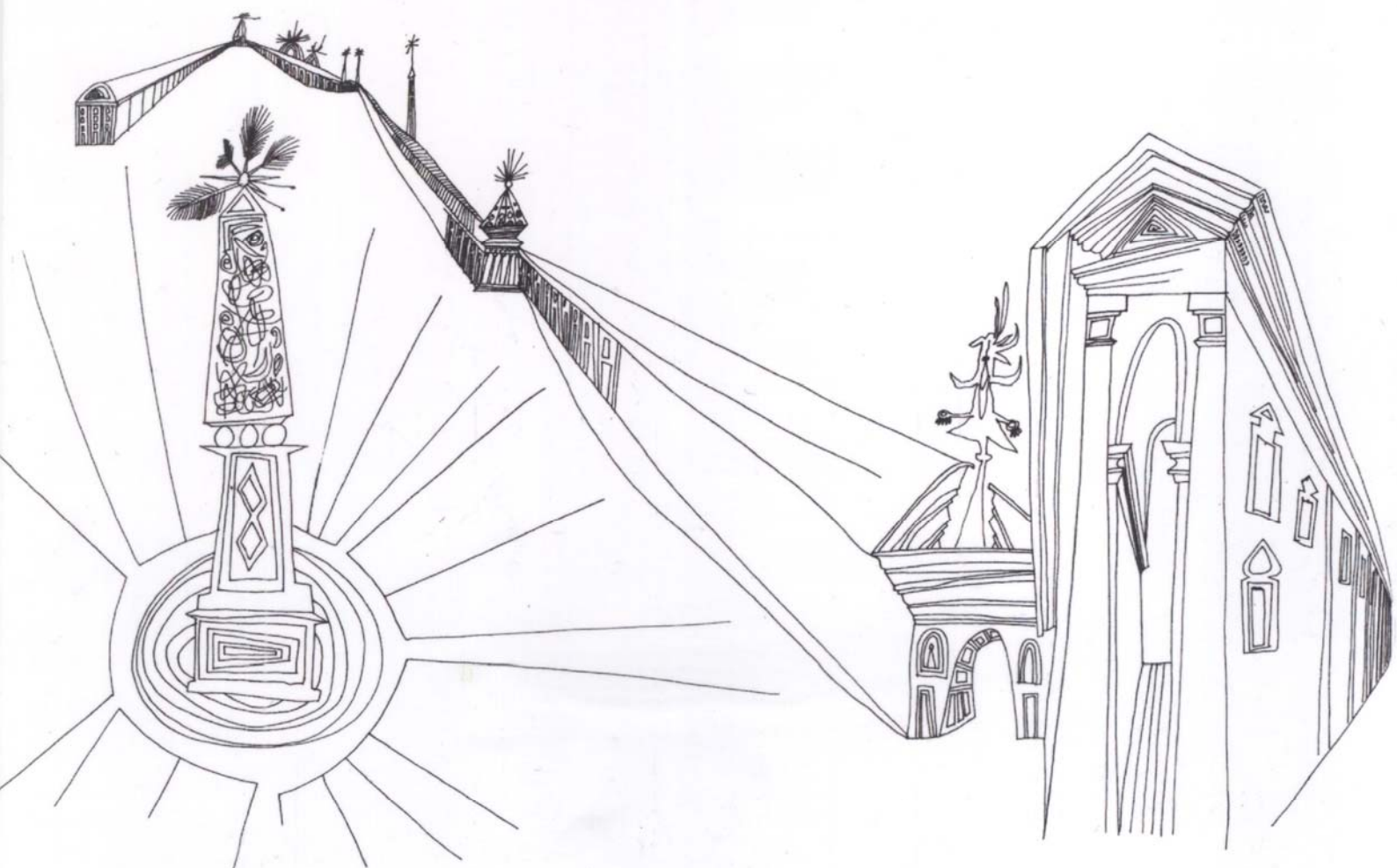


nuova serie

76

2016

# Territorio



## I labirinti di Saul Steinberg

Luigi Spinelli

Politecnico di Milano, Dipartimento di Architettura e Studi Urbani  
(luigimario.spinelli@polimi.it)

In due episodi e a distanza di sei anni Saul Steinberg si confronta più direttamente con il progetto di architettura, intrecciando il personale stile di comunicatore del suo tempo con il lavoro degli amici italiani dello Studio BBPR<sup>1</sup>: le decorazioni a graffito di due realizzazioni milanesi, entrambe perdute per motivi diversi.

Il 15 aprile 1954 il famoso *Labirinto dei ragazzi* nel parco della X Triennale di Milano si chiamava ancora *Museo per bambini*. Una relazione di due pagine dattiloscritte, firmata da Belgiojoso, Peressutti e Rogers e conservata presso l'archivio della Triennale<sup>2</sup> riporta le prime indicazioni di metodo nella concezione del progetto: «Il museo per bambini che proponiamo ha essenzialmente tale scopo: fare intendere attraverso l'immediatezza dei sensi i diversi valori dell'espressione artistica, onde ogni individuo – diventato adulto – abbia assimilato, per afflato diretto, l'esperienza delle diverse forme d'arte». La relazione termina inoltre con una aggiunta a penna, di mano di Ernesto Rogers: «Si chiederà la consulenza di un pedagogo specialista». Il post scriptum fornisce soprattutto le maggiori informazioni sull'evoluzione, alla soglia della primavera, del progetto del padiglione, il quale potrà avere due soluzioni: la prima come museo permanente, favorito dalla vicinanza del parco con il Castello Sforzesco, dove hanno sede i musei civici, per i quali proprio nel 1954 lo Studio ha iniziato la sistemazione museale del Cortile Ducale; la seconda soluzione con il carattere di costruzione smontabile, «atta a un più facile trasporto per manifestazioni viaggianti, da portarsi nei giardini pubblici delle diverse città italiane».

La Triennale, che dedicava la decima edizione al «riaffermare il rapporto unitario tra architettura, pittura, scultura», aveva affidato allo Studio BBPR la realizzazione nel parco del padiglione delle tre arti: l'idea di organizzarlo secondo una struttura di tre pareti a spirali concentriche prevedeva l'affidamento a Fernand Léger del tema della pittura, a Costantino Nivola della scultura e a Saul Steinberg del disegno; al centro era pensata una 'scultura mobile' di Alexander Calder, sospesa sopra uno specchio d'acqua disegnato da Lucio Fontana.

Una lettera del 9 luglio, inviata a Steinberg e firmata a mano su carta intestata dello studio dai tre architetti, inizia così<sup>3</sup>: «Carissimo, questa lettera ha lo scopo di chiederti un grande favore e, nello stesso tempo, quello di offrirti, a modo nostro, la possibilità di una magnifica manifestazione del tuo talento». La lettera prosegue ricordando l'idea del padiglione – nel frattempo diventato 'museo per ragazzi' – e l'adesione di Steinberg a una richiesta da parte di Peressutti per eseguire senza compenso i disegni su una delle tre spirali. Ma 'la situazione economica'

*In poche lettere dello Studio BBPR a Saul Steinberg, tra luglio e agosto 1954, viene definita l'idea del Labirinto dei Ragazzi per la X Triennale di Milano. Il filo del racconto di Steinberg si dipana lungo le spirali del labirinto senza staccare la matita dal foglio e adotta i riferimenti visivi che incontra oltre il muro; i disegni sono organizzati sopra e sotto una lunga linea, orizzonte tra acqua e cielo, ma anche spazzante piano di ribaltamento ortogonale. I labirinti relazionali delle amicizie e delle collaborazioni di Saul Steinberg sono tanto interessanti e trasversali quanto i labirinti architettonici, così come l'interazione tra le discipline artistiche non è nuova nell'esperienza dello Studio BBPR. Le riflessioni del disegnatore su questo tema vengono riprese sei anni dopo, quando Rogers lo invita nuovamente a collaborare: le pareti dell'androne e del portico della palazzina Mayer sono ricoperte da Steinberg con una grande rappresentazione urbana ricca di implicazioni simboliche*

Parole chiave: Studio BBPR; Labirinto dei Ragazzi; palazzina Mayer



Saul Steinberg disegna il Castello Sforzesco su una delle pareti del 'Labirinto dei Ragazzi' alla Triennale del 1954  
Fonte: Beinecke Rare Book and Manuscript Library, Yale University

della Triennale non consente la partecipazione di tutti, perché Nivola chiede almeno il rimborso del viaggio, e inoltre la partecipazione di Leger risulta essere dispendiosa 'per varie ragioni'. Siamo al motivo della lettera: «Ti vorremmo chiedere di fare i disegni per tutte e tre le spirali, raccontando, da par tuo – così come hai fatto per esempio su 'Art News'<sup>4</sup> – cosa siano le arti plastiche: pittura, scultura, architettura. Forse è da pazzi osare di chiederti questo, ma soltanto la follia ci salva, in genere, ed in questo caso particolare».

La lettera affronta anche un ulteriore problema, quello dei tempi di realizzazione del lavoro: «Una difficoltà in più è il tempo, perché la Triennale si inaugura il ventotto di agosto e occorrono circa dieci giorni per riprodurre sui muri, che ormai sarebbero già pronti, i tuoi disegni i quali, comunque non dovrebbero arrivare oltre il quindici di agosto [...] Caro amico, che cosa ci rispondi? Se avremo una risposta affermativa, sarà certo uno dei giorni più memorabili della nostra vita artistica».

La risposta di Steinberg è affermativa e arriva inizialmente con un telegramma, seguito da una telefonata, infine con una lettera, alla quale i BBPR rispondono con altre due lettere, il 2 agosto e poi quattro giorni dopo il solo Rogers, che allega la pianta definitiva del padiglione: «Sulle piante vedrai le indicazioni di massima per l'altezza dei muri: queste dipendono dalle visuali esterne al padiglione, che si collega con il paesaggio: il Castello Sforzesco da una parte e l'Arco della Pace dall'altra. Potrebbe essere bello fare anche qualche buco per inquadrare questi punti più salienti del panorama, e ciò potrebbe essere un buon pretesto anche nell'interpretazione dei disegni»<sup>5</sup>.

Anche se il programma vedrà la riduzione al contributo dei soli Steinberg e Calder, nei quattro giorni che separano le due lettere il progetto architettonico si arricchisce di spunti che integrano l'idea spaziale con quella decorativa e con la rappresentazione simbolica della città circostante: «Come vedrai, le spirali sono sensibilmente diverse l'una dall'altra per dare emozioni nuove durante il percorso (una specie di sequenza musicale che si sente benissimo percorrendo lo spazio) [...] Penso, se ti piace, di far risvoltare qua e là, qualche figura sul retro delle pareti. Ciò mi sembra molto 'steinberghiano'; però, decidi tu [...] Prima potrai venire, meglio sarà e saremo felici di accoglierti». Un post scriptum nella lettera di Rogers del 6 agosto chiede infine: «Preferisci che i graffiti siano neri su fondo bianco, uguali nelle tre spirali, o pensi che ogni spirale sia diversa? Crediamo che la prima soluzione sia migliore». La narrazione dei suoi autori fino alla scultura mobile di Calder non sembra aver trovato ancora la definizione di labirinto come metafora del viaggio e della conoscenza, se nella lettera Rogers chiede all'amico Saul: «Pur restando fisso il tema prescelto 'Museo dei ragazzi', non ci piace molto la parola 'museo'. Hai qualche suggerimento in proposito?».

Come prevede la relazione di progetto, il Padiglione sarà costituito da «tre grandi spirali di muratura, ognuna integrata a mo' di contrappunto da un'altra spirale. Su di esse si svolgono i graffiti di Saul Steinberg, come lungo un vasto diorama, il quale costituisce un saggio delle 'cose da vedere', 'un'accademia della vista'. [...] Semplicità di forma, realizzata con mezzi tradizionali» (Bonfanti, Porta, 1973: A67).

La tecnica del graffito veniva effettuata su un doppio strato di intonaco, dove quello inferiore, colorato in pasta nera con polvere di zinco, affiorava quando veniva inciso lo strato superiore bianco, impastato con polvere di marmo e ancora fresco.

Il padiglione sarà realizzato come 'Labirinto dei Ragazzi' secondo queste decisioni. In esso la narrazione di Steinberg si srotola lungo le pareti interne per circa duecento metri, con la naturale passione del disegnare continuo, che «ricorda quel suo rotolo disegnato tanto lungo che, dice, scendeva dalla sua porta di casa, lungo le scale fino sulla strada, la sua strada a New York» (S.a., 1954: 2). Il racconto si sovrappone alle dilatazioni e compressioni dello spazio e adotta i riferimenti visivi che incontra oltre il muro: il Ponte delle Sirenette, la Torre del Filarete, l'Arco della Pace; esiste un punto «dove i muri sono interrotti da un taglio verticale che inquadra la Torre del Parco, e i disegni adottano l'apparizione di questo elemento come punto di fuga prospettico» (Spinelli, 2010: 100). Il filo della narrazione si dipana lungo le spirali senza staccare la matita dal foglio; i disegni sono organizzati sopra e sotto una lunga linea, orizzonte tra acqua e cielo, ma anche spazzante piano di ribaltamento ortogonale. Un tema sviluppato anche nelle conversazioni registrate *Riflessi e ombre*, che l'amico Aldo Buzzi darà alle stampe due anni dopo la morte di Steinberg: «La simmetria del corpo umano, esterna naturalmente, è una simmetria orizzontale [...] nella grande natura, che è la scena della vita, la natura della terra e del cielo, esiste solo una simmetria verticale, generata dall'acqua, lo specchio della natura» (Steinberg con Buzzi, 2001: 61-62). *The Line*, insieme a *Types of Architecture*, *Shores of the Mediterranean* e *Cities of Italy* saranno i titoli dei disegni delle spirali, pubblicati in una recente raccolta che li riproduce interamente<sup>6</sup>.

Commentando su *Casabella-Continuità* i diversi padiglioni della manifestazione, Gillo Dorfles scriverà: «esiste in questo piccolo esempio giocoso, un'assoluta corrispondenza tra la curva del muro e il 'filo d'Arianna' del tratto rabescante di Steinberg [...] il visitatore è costretto a percorrere il labirinto, è costretto a 'leggere' dinamicamente i disegni di Steinberg, e, giunto dinnanzi alla composizione di Calder, sosta nella contemplazione del suo stesso movimento divenuto attuale» (Dorfles, 1954: 47-48).

Nel frattempo il prezioso lavoro di Steinberg, all'aperto nel Parco della Triennale, solleva preoccupazioni già subito dopo la sua inaugurazione, espresse dai BBPR in un paio di lettere<sup>7</sup> inviate l'11 e il 15 settembre al Segretario della manifestazione, Commendator Tommaso Ferraris, nelle quali si ricordano ripetute segnalazioni sui danni arrecati al padiglione e sulla mancanza di sorveglianza: «Più volte abbiamo fatto sopralluoghi e sempre abbiamo dovuto constatare che non vi è alcuna sorveglianza diretta né alcun altro provvedimento atto ad impedire l'intrusione di estranei malintenzionati».

Nella seconda lettera si dice che «La sera del 13 settembre gli arch. Peressutti e Rogers, accompagnati anche dall'arch. Zanuso, hanno fatto un giro per il parco e, in particolare, nel Labirinto e hanno dovuto constatare con molto rammarico che altri danni sono stati perpetrati ai graffiti del pittore Steinberg. Non v'era alcun custode né in detto padiglione né in quello accanto della Finmare, sicché ogni atto vandalico è possibile. Saremmo molto spiaciuti se, continuando questo stato di cose, dovremmo [sic] richiedere alla Triennale i danni morali della nostra opera di artisti e di quella del pittore Steinberg, il quale, partendo, ci ha affidato la tutela dei suoi diritti. Vi preghiamo di assicurarci che avrete disposto per un'adeguata sorveglianza del padiglione, onde le persone malintenzionate non abbiano ad agire impunemente». L'opera verrà successivamente demolita, come quasi tutte le architetture della manifestazione.

Sono gli anni in cui soprattutto Rogers è alla ricerca di un possibile 'metodo moderno' nel confronto con la tradizione, e della sua trasmissibilità e condivisione: in una relazione del giugno 1957 ad Aspen, in Colorado, il confronto tra tradizione e attualità lo porta ad affermare che «nei paesi più colti e, spesso, socialmente più evoluti [...] la ricerca di un linguaggio comunicabile e nel quale la comunità stessa senta di potersi immedesimare si fa sempre più ansiosa [...] poiché la modernità non solo non contraddice la tradizione ma è l'istanza più evoluta della tradizione stessa»<sup>8</sup> (Rogers, 1958: 257).

I labirinti relazionali delle collaborazioni di Saul Steinberg sono interessanti e trasversali tanto quanto i labirinti architettonici. Soprattutto in questi anni, il disegnatore mantiene contatti non solo con artisti e intellettuali italiani, tornando più volte a lavorare nel nostro paese, ma anche con i nomi coinvolti inizialmente nel progetto alla X Triennale. Le figure lineari di Steinberg danzano nel *Labirinto dei Ragazzi* attorno alla scultura mobile di Alexander Calder, *Le Cagoulard*, una composizione di lastre metalliche verniciate in nero opaco collegate con asticelle e snodi, visibile fin dall'inizio ma visitabile solo al termine del percorso. È in questo punto del labirinto che le performance artistiche dei due amici si intrecciano. Steinberg passerà il Natale dell'anno successivo nella casa di campagna di Calder (Steinberg, 1955: 43-44) e con lui, con la moglie e le figlie, trascorrerà nel 1976 l'ultimo suo giorno di vita (Steinberg, 1976: 94-95): «Sandy Calder è un uomo grasso e grosso con faccia di bambino, sempre sbronzo. Lo vedo abbastanza spesso quando viene a N.Y.» (Steinberg, 1946: 22). E in *The Passport* dedica uno dei suoi ironici ex-voto sugli incidenti della contemporaneità ad un collezionista d'arte colpito da un 'mobile' di Calder che si è staccato dal soffitto.

Costantino Nivola, inizialmente coinvolto nel progetto del padiglione milanese, è uno dei primi amici newyorchesi di Steinberg: lo scultore sardo «ha passato una settimana qui, con la famiglia» e «racconta cose note sull'Italia e ha tutti i sintomi [sic] dell'italiano all'estero, oramai» (Steinberg, 1947: 28). Nel 1956 Saul prenderà in affitto – e nel 1959 acquisterà – una casa a Springs, Long Island, di fronte a quella dove nel 1948 si è stabilito l'amico Tino con la moglie Ruth Guggenheim e i due figli, e dove Steinberg riesce ad andare «per un giorno o due, ogni tanto» (Steinberg, 1956: 44).

Sempre nel 1954, il coinvolgimento del quarantatreenne Nivola è fondamentale nello showroom disegnato dai BBPR per Olivetti al 580 di Fifth Avenue, nel cuore di Manhattan, dove si susseguono quelle che Gio Ponti chiama 'invenzioni': tra le altre, «le due pareti, l'una colorata, staccata a sbalzo sul pavimento colla luce al piede», che sappiamo pensata inizialmente per gli interventi artistici – poi non realizzati – di Chagall e Schawinsky, «e l'altra costituita da un grande pannello di Costantino Nivola, tratto in gesso da una fresca modellazione fatta scavando la controforma nella sabbia bagnata: il gesso liquido gettato sopra questa controforma, diventando forma porta con sé il primo strato di sabbia e l'effetto è leggero, dorato, incantevole» (Ponti, 1954: 3). Belgiojoso testimonierà in un libro-intervista alla fine degli anni '70 come questo progetto, evitando una scontata variazione sull'estetica della macchina, fosse il risultato di una ideazione comune sul tentativo di reazione fra scultura e design: «L'accostamento fra le memorie contadine evocate dal bassorilievo di Nivola e la perfezione tecnologica del *design* di Nizzoli, è stato il tema che ci siamo posti fin dall'inizio» (De Seta, 1979: 107-108).

Rogers  
Belgiojoso

#### Museo per bambini

Il problema più attuale nell'arte contemporanea è quello di stabilire un contatto fra essa ed il pubblico. Noi crediamo che questo sia essenzialmente un problema di educazione e pertanto riteniamo che debba essere affrontato fin dai primi anni, sì che l'arte non diventi un problema estraneo ed intellettualistico ma un diretto rapporto tra l'uomo e gli oggetti del ~~mondo~~ creati da lui.

Il museo per bambini che proponiamo ha essenzialmente tale scopo: fare intendere attraverso l'immediatezza dei sensi i diversi valori dell'espressione artistica, onde ogni individuo - diventato adulto - abbia un'esperienza, per affinato diretto, l'esperienza delle diverse forme d'arte.

I veicoli di questa esperienza sono i sensi i quali sono gli strumenti necessari sia per compiere l'analisi, che per cogliere la sintesi degli elementi costitutivi delle diverse manifestazioni.

Il visitatore si troverà in mezzo a degli oggetti scelti a proposito e acconciamenti ordinati, in modo da ricavarne le diverse emozioni naturalmente; gli oggetti delle arti plastiche - scultura, pittura e architettura - (vista e tatto) predomineranno sulle altre manifestazioni, ma anche la musica (udito) avrà la sua parte; mentre l'olfatto avrà modo di essere sperimentato approfittando del profumo dei fiori ecc.

Il padiglione è costituito essenzialmente da un nucleo chiuso che in se stesso rappresenterà il fenomeno architettonico e racchiuderà gli oggetti della scultura e della architettura nelle diverse tecniche (quadro a cavalletto, affresco, mosaico, bassorilievo, tondo, ecc.); le pareti saranno di materia

Li diversi, <sup>fra</sup> ~~anche~~ esemplificare i valori tattili. Un'altra parte dell'esposizione sarà all'aperto, dove ancora vi saranno oggetti di scultura e architettura ed un gioco d'accus dalle diverse canne calibrate nei diversi suoni. I fiori, accuratamente scelti e disposti, spargeranno tutto intorno il loro profumo.

Si calcola che le opere qui descritte richiederanno tutte insieme una superficie di 200/250 mq., di cui 2/3 coperti, ma si intende che lo spazio di rispetto tutt'intorno deve essere notevolmente più grande.

Gli oggetti esposti saranno tratti in parte dalle raccolte dei musei, ma in buona parte certo saranno ordinati su commissione per adattarsi meglio alle scopi pedagogici del complesso estetico.

La spesa, che può essere valutata solo di massima, dovrebbe essere contenuta in un ammontare tra i 5 e i 8 milioni.

Si desidera la collaborazione di un pedagogo specialista.

Belgiojoso, Peressutti e Rogers.

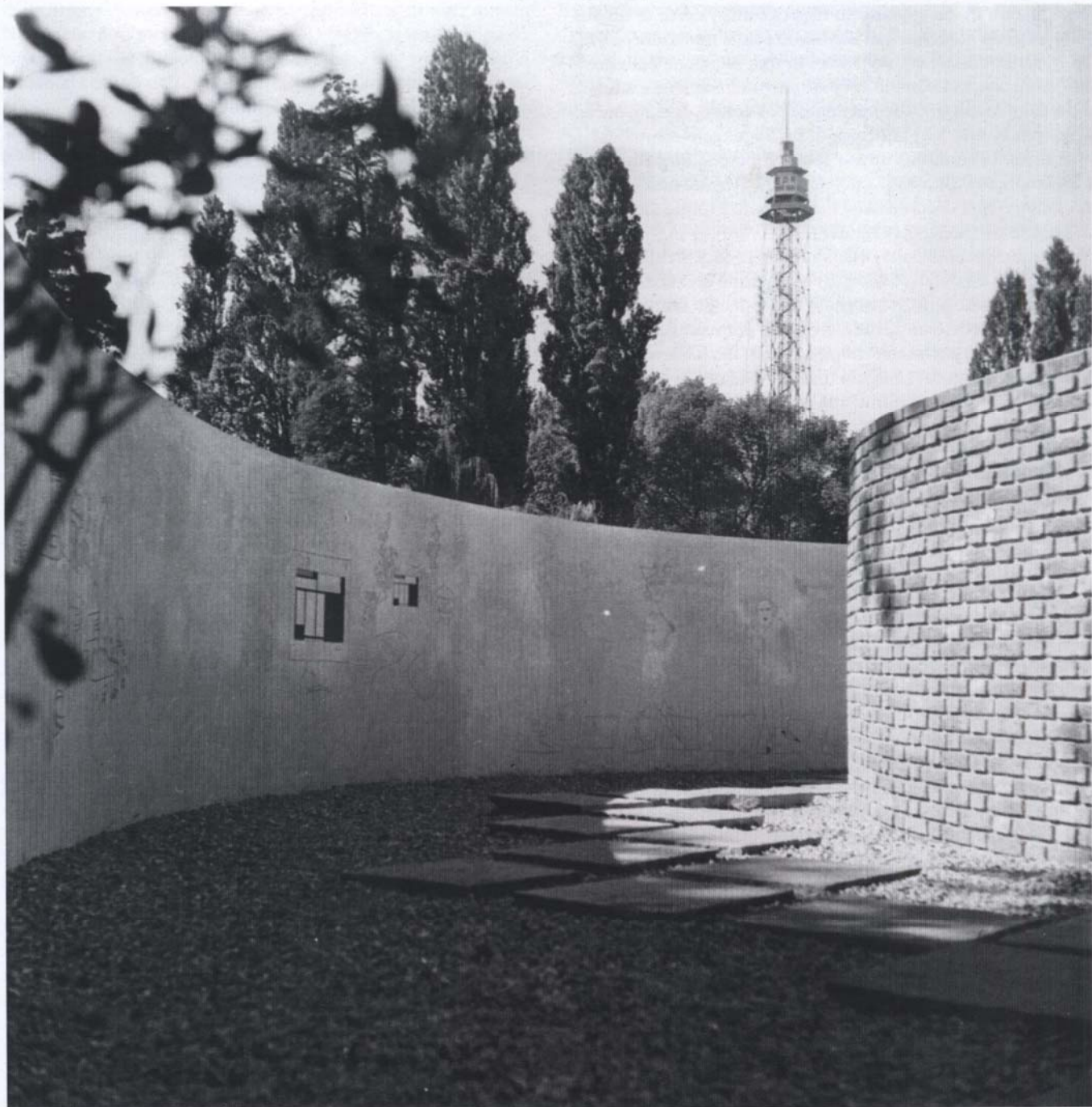
P.S.

Il padiglione può avere due soluzioni: la prima di museo permanente: la località del parco annessa al Castello Sforzesco, dove hanno sede i musei parisi, sembra ideale per luogo e carattere per creare un reparto adatto all'educazione artistica dei bambini.

La seconda soluzione è quella di una costruzione anonima, atta a un più facile trasporto per manifestazioni viaggianti, da portarsi nei giardini pubblici delle diverse città italiane (evidentemente la parte esterna dovrà essere adattata di volta in volta).

Milano 15 aprile 1954

Belgiojoso, Peressutti e Rogers, 'Museo per bambini', relazione al progetto per il Labirinto dei Ragazzi, 15 aprile 1954 (n. 2 veline dattiloscritte formato A4)  
Fonte: Archivio Storico. La Triennale di Milano. Decima Triennale di Milano 1954, Labirinto per ragazzi (TRN-10-DT-083-C)

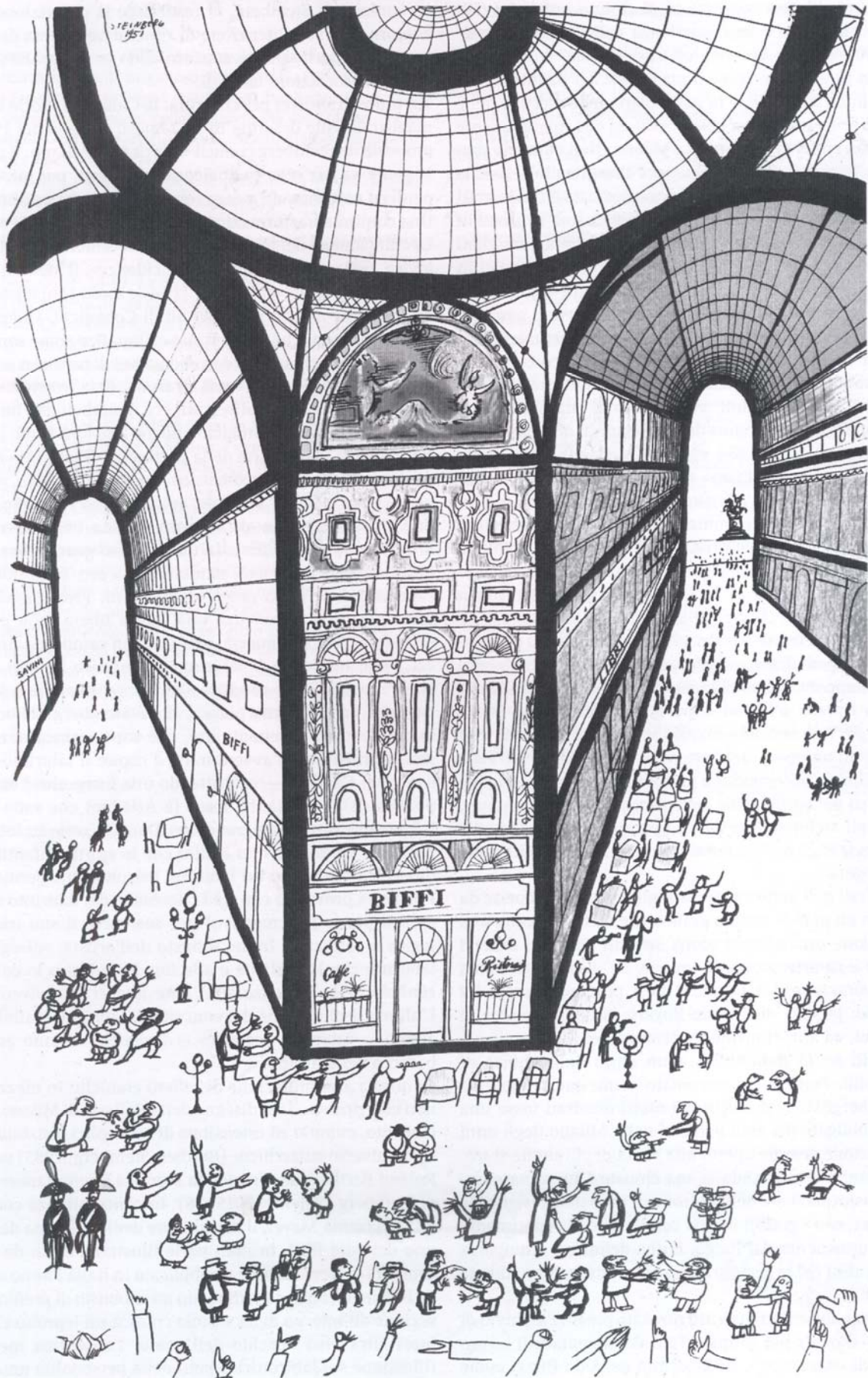


Vista del padiglione 'Labirinto dei Ragazzi'

Fonte: Politecnico di Milano - Archivi Storici, Fondo Albe e Lica Steiner: carteggio D-b.6, fasc. 9, 'Decima Triennale di Milano (28 agosto-15 novembre 1954)'

Nella pagina successiva:

Saul Steiberg, 'Galleria di Milano', 1951 (inchiostro e acquarello su carta, 58,4 x 36,8 cm)  
Fonte: collezione privata



Come si è visto, l'interazione tra le discipline artistiche non è nuova nell'approccio e nell'esperienza dello studio milanese, anzi è una costante dei rapporti che, soli nel dopoguerra, intrattengono in generale con i protagonisti del panorama architettonico internazionale, e in particolare nelle vicende delle loro proposte progettuali, con collaborazioni che ripetutamente avvengono con amici di passaggio a Milano. Nell'edizione precedente della Triennale, ad esempio, per l'allestimento della sala *La Forma dell'Utile* – la prima esposizione dedicata all'industrial design – Belgiojoso e Peressutti avevano allestito una struttura in cavetti d'acciaio e sfere di ottone lucidato, dove erano impigliati ingrandimenti fotografici illuminati da tubi al neon ospitati in profili metallici, e dove un tappeto di cocco verde-azzurro appoggiato sul pavimento in gres nero accompagnava il percorso espositivo<sup>9</sup>. Insieme a Franco Buzzi Ceriani, l'allestimento era firmato anche da Max Huber, il trentaduenne grafico zurighese che «sta lavorando molto a Milano: è suo il progetto grafico della casa editrice di Giulio Einaudi, viene chiamato da Gio Ponti a rinnovare la grafica della Domus del dopoguerra, disegna il logo per La Rinascente, e nel 1954 vince la Medaglia d'Oro della Triennale e il Compasso d'Oro» (Spinelli, 2010: 100). Huber interviene all'ingresso dell'allestimento con una forma scultorea in gesso innestata su un puntone verticale da pavimento a soffitto, la quale, a detta dell'artista, «può ricordare le maniglie delle macchine Olivetti, ma anche alcuni pezzi per le macchine utensili, un trapano ad esempio. Un oggetto meccanico senza un preciso riferimento» (Huber, 1982).

Mentre trascorreva il ferragosto del 1954 inginocchiato a completare i graffiti del padiglione nel parco, il quarantenne Steinberg deve aver sviluppato le sue riflessioni sul tema del labirinto, che vengono riprese sei anni dopo quando Rogers lo invita nuovamente per una seconda occasione di collaborazione con lo Studio BBPR in un'opera architettonica. L'estate del 1960 vede Steinberg iniziare la decorazione a graffito dell'androne d'ingresso e del portico nel cortile della settecentesca palazzina Mayer, restaurata dagli architetti a residenza privata per una famiglia milanese<sup>10</sup> in via Bigli 5, distante cinque palazzi dall'abitazione di Ernesto Rogers.

Le quattro pareti dell'androne di via Bigli vengono ricoperte da Steinberg con un grande arazzo grafico che mette in scena una rappresentazione urbana, con scorci stradali ricchi di scherzi architettonici e caratterizzazioni umane. Le visite degli amici durante la lavorazione, durata alcuni mesi, portano le tracce del loro passaggio: la sigla di Ernesto Rogers, la doppia emme di Marino Marini, ed altri contributi estemporanei.

In un articolo su *la Repubblica* a un anno dalla morte di Steinberg, Tullio Pericoli ha raccontato come questa «grande summa steinberghiana» di decine di metri quadrati fosse una delle tappe obbligate dei suoi percorsi nella Milano degli anni '60, con il portone sempre aperto alla visita di chiunque si trovasse a passare, fino a quando la sua chiusura aveva nascosto una prima trasformazione dell'androne di un palazzo signorile in autorimessa, con i graffiti in una condizione di deperimento fisico e di straniamento dal luogo, e una definitiva scomparsa alla fine degli anni '90 in seguito ad una ristrutturazione edilizia (Pericoli, 2000).

Per fortuna almeno un dattiloscritto ritrovato presso l'archivio di Ugo Mulas<sup>11</sup> – il quale nel gennaio 1961 documentava il lavoro in una serie di istantanee – riconosciuto da Aldo Buzzi come

certamente di Steinberg, ci restituisce la descrizione del disegnatore, e la sua intenzione di riprendere il tema del labirinto sotto varie declinazioni, trasformando in calligrafie semiotiche diverse associazioni mentali.

Sul muro di sinistra per chi entra, la Galleria Vittorio Emanuele, magistralmente descritta in un famoso disegno del 1951, viene proposta da Steinberg come il «labirinto di Milano. Il posto dove la gente va per cercare qualcosa (se stessi), per misurarsi, per perdersi e ritornando a casa sentirsi per contrasto almeno salvi. Una continua trasformazione da Minotauri in Tesei e vice versa. La coincidenza del toro al centro della Galleria (il Minotauro) è logica, nella natura di queste coincidenze». Il Metrò della città è il «futuro labirinto verticale [...] che da molti anni esiste già come desiderio e profezia negli istituti di Cobianchi. Questo muro è tecnicamente anche un labirinto calligrafico come sono i graffiti spontanei e popolari fatti da generazioni di turisti su posti famosi dove lasciano una ragnatela di firme, date, souvenirs, su basi di statue, rocce, muri affrescati, ecc. I simboli che ho usato per raffigurare gente assomigliano anche alle loro firme o iniziali». Verso destra, dalla parte della portineria, il labirinto è descritto di volta in volta come geometrico, irregolare, politico, geografico, psicologico e infine vegetale, spiegandone i significati simbolici: «Un cubo viene attraversato da una linea libera. Questa linea è contagiata e diventa un labirinto geometrico. Questa è l'influenza della società, scuola, chiesa ecc. sugli uomini. Una canalizzazione della mente e emozioni. Proseguendo, questa linea geometrica incontra una forma libera (che può essere qualsiasi cosa, una guerra, una visita in campagna, una donna, ecc.) che trasforma il labirinto geometrico in uno irregolare che è meglio. E che conduce alla linea diritta che è un ideale». La linea arriva a una piazza, dove Steinberg colloca quattro monumenti ad altrettanti eroi, che sono «reincarnazioni dello stesso principio – l'avventurarsi a capire il labirinto». Gli eroi sono: a) Candide – combattendo una firma che è un labirinto politico dell'autorità. b) Teseo (e Ariadne) che sono primitivi, il labirinto stesso, geografico. c) Don Quixotte in lotta con un mulino a vento che non è altro che lo spirito infantile del medioevo cavalleresco. Un labirinto psicologico e permanente. d) Pithagora provando che c'è la necessità del labirinto (in questo caso il punto interrogativo) per sostenere il suo triangolo, la logica o certezza». Infine il busto dell'artista, «disegnando un labirinto che lo sostiene e alla fine lo indica o lo colpisce. *Un simbolo della responsabilità (che non si può vivere senza)*». L'ultima declinazione del concetto di labirinto è affidata ad un albero – «labirinto vegetale» – disegnato accanto ad un cane barocco nel giardino.

Di questa accumulazione di «effetti eteroclitici in mezzo ai quali non ci si ritrova» e del disegno della Galleria di Milano come «un labirinto, cumulo ed estensione di molteplici funzioni, [...] piccolo universo autarchico» (Barthes, Steinberg, 1983) parla anche Roland Barthes esaminando la seconda fase milanese della vita di Steinberg (Valente, 2015: 28). In concomitanza con il lavoro alla palazzina Mayer, il disegnatore dedica al tema del labirinto uno dei suoi libri, in gran parte illustrato, edito da Harper & Brothers di New York<sup>12</sup> e ripubblicato in Italia l'anno successivo da Feltrinelli. Sulla copertina, un mezzobusto di profilo mostra in sezione all'interno della scatola cranica un leprotto che guarda fuori attraverso l'occhio dell'uomo: l'ennesima melanconica riflessione sui labirintici aspetti della personalità umana.



## Note

1. Lo Studio BBPR, fondato nel 1932, è composto da Gian Luigi Banfi (1910-1945), Lodovico Barbiano di Belgiojoso (1909-2004), Enrico Peressutti (1908-1976) e Ernesto Nathan Rogers (1909-1969). Negli anni '50, accanto a Belgiojoso, Peressutti e Rogers, collaborano in via dei Chiostri, tra gli altri, Mary Crittall, Germano Facetti, Peppo Lanzani, Angelo Mangiarotti, Tarcisio Morini e Franco Ordanini.
2. *Museo per bambini*, Archivio Storico-La Triennale di Milano; Decima Triennale di Milano 1954; Labirinto per ragazzi (TRN-10-DT-083-C), n. 2 veline dattiloscritte formato A4.
3. The Saul Steinberg Foundation/Artist Right Society (ARS), New York, n. 2 fogli dattiloscritti.
4. Vedi Steinberg, 1953: 16-19. La rivista *ARTnews*, fondata nel 1902, è ancora oggi la più longeva rivista d'arte nel mondo e quella con una maggiore circolazione. La pubblicazione di disegni di Steinberg non era passata sicuramente inosservata e probabilmente era arrivata anche sui tavoli degli architetti italiani più colti e aggiornati, come erano appunto i BBPR.
5. The Saul Steinberg Foundation/Artist Right Society (ARS), New York, n. 2 fogli dattiloscritti.
6. *The Line*, ink on paper, 45.7 x 1026.2 cm, in Steinberg, 2014.
7. Archivio Storico-La Triennale di Milano; Decima Triennale di Milano 1954; Labirinto per ragazzi (TRN-10-DT-083-C), veline dattiloscritte formato A4.
8. Lo scritto, intitolato *Tradizione e attualità*, è firmato ad Aspen (Colorado) nel giugno 1957, poi in Rogers, 1958: 257. Partendo dall'esperienza di insegnamento all'Università di Tucumán, in Colombia, Rogers commenta i caratteri di alcuni centri storici in Italia e la realizzazione di moderni centri civici europei affrontando il tema del passaggio tra passato e presente.
9. Per una descrizione della sala *La Forma dell'Utile*, vedi S.a., 1951: 17-20.
10. Per la stessa committenza e nello stesso anno lo Studio BBPR sta realizzando in via Masolino da Panicale un complesso di abitazioni e uffici.
11. Saul Steinberg, inedito dall'Archivio Ugo Mulas, Milano. Pubblicato da Marco Belpoliti e Gianluigi Recuperati come Steinberg, 2005.
12. Il libro a cui si fa riferimento è Steinberg, 1960.

## Riferimenti bibliografici

Barthes R., Steinberg S., 1983, *All except you*. Paris: Maeght, Éditions d'Art Repères.

- BBPR, 1954, «Il labirinto dei ragazzi». *Casabella-Continuità*, 203, novembre-dicembre: 50-54.
- Belpoliti M., Recuperati G., 2005, a cura di, *Saul Steinberg, Riga 24*. Milano: Marcos y Marcos.
- Bonfanti E., Porta M., 1973, *Città, museo e architettura. Il Gruppo BBPR nella cultura architettonica italiana 1932-1970*. Firenze: Vallecchi Editore, A67-A68; A98-A99.
- Buzzi A., 1946, «L'architetto Steinberg». *Domus*, 214, ottobre: 19-22.
- De Seta C., 1979, a cura di, *Belgiojoso. Intervista sul mestiere di architetto*. Roma-Bari: Laterza.
- Dorflès G., 1954, «La sintesi delle 'arti maggiori'». *Casabella-Continuità*, 203, novembre-dicembre: 44-49.
- Ponti G. (g.p.), 1954, «Italia a New York». *Domus*, 298, settembre: 3-10.
- Huber M., 1982, *Progetti grafici: 1936-1981*. Milano: Electa.
- Pericoli T., 2000, «Quel dipinto lo rivorremmo indietro». *La Repubblica*, 16 febbraio.
- Rogers E.N., 1958, *Esperienza dell'architettura*. Torino: Giulio Einaudi Editore.
- S.a., 1951, «La forma dell'Utile». *Domus*, 261, settembre: 17-20.
- S.a., 1954, «Il Labirinto alla Triennale». *Domus*, 300, novembre: 2-5.
- Spinelli L., 2010, «BBPR, Huber, Steinberg, Nivola o 'la sintesi delle arti'». *Domus*, 935, aprile: 97-106.
- Steinberg S., 1946, «New York, 9 marzo 1946». In: Steinberg, 2002: 22.
- Steinberg S., 1947, «East Jamaica, 25 settembre». In: Steinberg, 2002: 28.
- Steinberg S., 1953, «Built in USA: Postwar Architecture, 1945-1952». *Art News*, 52, February: 16-19.
- Steinberg S., 1955, «New York, 27 dicembre 1955». In: Steinberg, 2002: 43-44.
- Steinberg S., 1956, «New York, novembre 1956». In: Steinberg, 2002: 44.
- Steinberg S., 1960, *The Labyrinth*. New York: Harper & Brothers.
- Steinberg S., 1976, «New York, 16 novembre 1976». In: Steinberg, 2002: 94-95.
- Steinberg S. con Buzzi A., 2001, *Riflessi e ombre*. Milano: Adelphi.
- Steinberg S., 2002, *Lettere a Aldo Buzzi 1945-1999, a cura del destinatario*. Milano: Adelphi.
- Steinberg S., 2005, «Il graffito per la palazzina Mayer». In: Belpoliti, Recuperati, *op.cit.*
- Steinberg S., 2014, «The Line»; «Types of Architecture»; «Shores of the Mediterranean»; «Cities of Italy». In: *Drawings for the Children's Labyrinth, 10<sup>th</sup> Triennale of Milan, 1954*. New York: The Saul Steinberg Foundation, Archizoom and Nieves.
- Valente I., 2015, «Saul Steinberg a Milano». *Domus*, 992, giugno: 25-29.