



Il volume è realizzato grazie al contributo di:



E alla collaborazione di:



Davide Allegri

# RENZO ZAVANELLA

1900-1988

architettura design tecnologia

Quando non diversamente specificato le immagini provengono da:

**Fondo Renzo Zavanello del Centro Studi e Archivio della Comunicazione - Università di Parma**

© CSAC, Università di Parma (tutti i diritti riservati)

*(Le riproduzioni delle immagini sono a cura del laboratorio CSAC e dell'Autore)*

© 2019 **Archivio Fondazione Franco Albini** (tutti i diritti riservati)

© **Fondazione Lucio Fontana by SIAE 2019** (tutti i diritti riservati)

Per i testi:

© **Davide Allegri**

*Distribuzione libraria*

Scripta edizioni

viale Colombo 29

37138 Verona

idea@scriptanet.net

ISBN: 978-88-98877-97-3

SCRIPTA EDIZIONI



Fondazione Centro Studi L.B. Alberti  
L.go XXIV maggio, 11 - 46100 Mantova  
tel. e fax 0376 367183  
fondazionealberti@mantovacomune.it

*Presidente della Fondazione*  
Federico Fedel

*Direttore della Fondazione*  
Arturo Calzona

*Presidente Comitato Scientifico*  
Arturo Calzona

*Comitato Scientifico*  
Lucia Bertolini, Arturo Calzona, Glauco Maria Cantarella,  
Stefano Caroti, Mario De Bellis, Carlo Togliani,  
Livio Giulio Volpi Ghirardini

*Coordinamento editoriale e segreteria organizzativa*  
Erica Beccalossi  
Veronica Ghizzi

Il Centro Studi Alberti si avvale del sostegno di:



United Nations  
Educational, Scientific and  
Cultural Organization



Mantova e Sabbioneta  
Insieme nella Lista  
del Patrimonio Mondiale nel 2008

**MANTOVA**  
CITTÀ D'ARTE E DI CULTURA

*A mamma e papà,  
oltre il limite di ogni cosa che ci circonda.*

*L'architettura è l'arte di organizzare lo spazio.  
Soltanto attraverso la logica più rigorosa del vero è possibile raggiungere un'armoniosa bellezza.*  
Renzo Zavanella

*La bellezza salverà il mondo.*  
Fëdor M. Dostoevskij

Questo lavoro parte da lontano e, come non di rado capita, nasce quasi casualmente nel contesto di una ricerca che nulla aveva a che fare con quello che poi è risultato essere l'esito di questo volume. Nel caso specifico chi scrive era impegnato, nel 2003, a visionare alcune cartelle dell'archivio Gio Ponti – conservato nella vecchia sede dello CSAC in via Palermo a Parma – dalle quali emerse il nome di Renzo Zanavella. Proposi quindi a Elena Villa, studentessa della Facoltà di Architettura del Politecnico di Milano, di discutere la propria tesi di Laurea Magistrale su alcuni specifici aspetti dell'opera dell'architetto mantovano (titolo: *Ripensamenti. Figure sussurrate dell'architettura moderna: Renzo Zanavella*, relatore prof. Emilio Faroldi, correlatore arch. Davide Allegri). Successivamente, a partire dal 2012, ho ripreso in forma autonoma lo studio dell'archivio svolgendo, a più riprese fino al 2018, un'analisi dettagliata di tutto il materiale presente nel *Fondo Zanavella*, oggi conservato nella nuova sede dello CSAC nell'Abbazia di Valsereina.

Durante questo lungo percorso diverse sono le persone che, direttamente o indirettamente, hanno contribuito a supportarmi nella ricerca. I miei ringraziamenti vanno prima di tutto a chi ha reso materialmente possibile la pubblicazione di questo lavoro: al Comune di Mantova, nella persona del Sindaco Mattia Palazzi; alla Fondazione Centro Studi Leon Battista Alberti di Mantova, in particolare all'architetto Federico Fedel (Presidente della Fondazione) al prof. Arturo Calzona (Presidente del Comitato Scientifico della Fondazione) e alla dottoressa Veronica Ghizzi: tutti hanno sempre dimostrato nei miei confronti pazienza e disponibilità.

Ringrazio la Presidente dello CSAC, Francesca Zanella, e tutto il Consiglio del Centro Studi per avermi concesso la possibilità di studiare, in un contesto prestigioso e affascinante, un piccolo tassello dello straordinario patrimonio documentario del Novecento che viene, con tanta professionalità e dedizione, conservato e valorizzato.

Voglio poi esprimere la mia sincera gratitudine nei confronti di tutto lo *staff* del Centro Studi e Archivio della Comunicazione di Parma e, in particolare, a: Francesca Asti, Maria Pia Branchi, Lucia Miodini, Marco Pipitone e Paola Pagliari che, a vario titolo, mi hanno direttamente coadiuvato e supportato durante le numerose sessioni di consultazione, dimostrando sempre nei miei confronti grande disponibilità e gentilezza e offrendomi, nel contempo, un patrimonio di competenza professionale e scientifica senza il quale non mi sarebbe stato possibile portare a termine quest'opera.

Ringrazio inoltre Andrea Costa del MiBACT che si è prodigato, con sensibilità e passione, affinché la *Villa duplex* realizzata da Zanavella a Sermide venisse tutelata.

Ringrazio i miei amici e colleghi del Politecnico di Milano: Silvia Battaglia, Dario Cea, Matteo Cervini, Pietro Chierici e Maria Pilar Vettori, che hanno condiviso anche questo mio lavoro, supportandomi continuamente e offrendomi consigli e spunti di riflessione.

Un particolare ringraziamento va a Emilio Faroldi, costante riferimento nei miei studi e nelle mie ricerche universitarie.

Condividere la conoscenza di un archivio del Novecento “dormiente” e quasi integralmente inedito è azione che assume un particolare valore morale prima ancora che scientifico soprattutto in casi, come questo, dove il lascito intellettuale dell'architetto non ha potuto essere raccolto e diffuso con il dovuto tempismo. Una ricognizione, quella approntata per il *Fondo Zanavella* che, se da un lato, è stata foriera di una continua sorpresa nella progressiva ricostruzione di una vicenda umana nel suo complesso davvero “originale” – dai tratti caratteriali “isolazionisti” coerenti con posizioni culturali spurie e poco classificabili in categorie precostituite, alle vicende biografiche con la laurea ottenuta solo a cinquantadue anni e la morte avvenuta in completa solitudine, fino alla sequenza di avvenimenti che hanno consentito all'archivio di arrivare pressoché intatto allo CSAC e il successivo oblio che ne ha poi avvolto l'opera dagli anni Settanta ad oggi – dall'altro, mentre ci si addentrava sempre più nelle pieghe dei documenti acquisendo la graduale conoscenza del valore dell'opera nel suo complesso, accresceva inevitabilmente anche la responsabilità di chi si trovava poi nella condizione di dovere, per la prima volta, scriverne diffusamente, dedicandogli quella “attenzione monografica” che, per utilizzare le parole di Giuliana Gramigna e parafrasando Agnoldomenico Pica, fino ad oggi è stata “ingiustamente negata”.

Si è quindi proceduto ad uno studio analitico delle cartelle del *Fondo*, una oggettiva e “umile” presa d'atto dell'opera, unico atteggiamento praticabile per consentirne una corretta collocazione nel più ampio e complesso universo di relazioni della cultura architettonica del Novecento, con particolare riguardo al contesto milanese e lombardo. Zanavella, lungo tutto il suo percorso professionale, ha interpretato le mutevoli esigenze dell'abitare dell'Uomo Moderno essenzialmente e direttamente attraverso il progetto di Architettura. Chi scrive non è uno storico e, ancor meno, ha la pretesa di attribuire un qualsivoglia giudizio di valore storiografico. Più semplicemente questo lavoro si è posto, fin da principio quale primario e non derogabile obiettivo, quello di riportare alla luce un'opera scivolata, per motivi diversi, nel “cono d'ombra” della storiografia architettonica, restituendo così la giusta dignità, artistica e umana, ad una figura ad oggi quasi del tutto sconosciuta tanto al grande pubblico quanto agli “addetti ai lavori”.

Emerge poi, dalla quasi novantennale vicenda dell'architetto mantovano, un messaggio di fondo che esula dai singoli episodi che ne hanno intessuto la trama e che affonda le sue radici in quella *tenacia* e in quella *costanza* con le quali Baldessari soleva aggettivare l'azione dell'allievo che, originario di una famiglia poverissima della provincia mantovana e senza la possibilità di frequentare da giovane gli studi universitari, riesce alla fine a realizzare la propria vocazione attraverso – come lui stesso dichiarerà in un'intervista concessa al culmine della propria carriera – *sacrifici e studi condotti col massimo impegno e in nome del grande amore per l'Architettura*.

A chi scrive piace così pensare che, aldilà di tutto, questo libro possa essere portatore – per chi s'appresta ad intraprendere il non facile percorso di studi in Architettura – di questo messaggio, oggi più che mai attuale, da cogliere in tutta la sua elementare quanto semplice e dirompente forza.

Milano,  
20 settembre 2019

## Sommario

XI	<b>Archivi di architettura</b> Francesca Zanella
XVII	<b>Renzo Zanavella.</b> <b>Architetture sussurrate tra modernismo e sperimentazione</b> Emilio Faroldi
XXIII	<b>Renzo Zanavella architetto e designer.</b> <b>Tra professionismo colto e cultura tecnologica</b> Davide Allegri
<b>PARTE I</b> <b>Inquadramento culturale</b>	
5	<b>Zanavella e il suo tempo</b>
5	I compagni di strada
19	Le collaborazioni
39	Postilla: del razionalismo e di altre effimere questioni
51	<b>Pensiero progettuale tra innovazione tecnica e sperimentazione formale</b>
51	Il disegno in Zanavella. Forma e progetto tra avanguardia e contaminazioni
103	Tavole a colori
123	Spiritualismo e umanesimo tecnologico negli scritti di Zanavella
141	Dettaglio tecnologico tra poesia della tecnica e industrializzazione edilizia
183	Tavole di dettaglio
207	<b>Agli estremi dello spazio.</b> <b>Zanavella tra Franco Albini e Lucio Fontana</b>
207	Un dialogo a distanza con il maestro di Robbiate. Echi, vibrazioni, riflessi
237	Zanavella e Lucio Fontana. Tra rigorismo razionalista e informale

## PARTE II Opere e progetti

263	Esposizioni e allestimenti. Design e tecnologia per lo spettacolo dell'effimero
347	Oggetti e arredi di protodesign industriale
361	Le "Architetture in movimento". Design e tecnologia a servizio dell'Uomo
403	Industrializzazione edilizia e nuove infrastrutture per la meccanizzazione di massa
425	Nuovi spazi per il terziario emergente
447	Il "caso BPM" e la democratizzazione dei luoghi del terziario nel secondo dopoguerra
483	Il teatro della nuova borghesia
531	Architettura funeraria. Forma e astrazione della spiritualità
549	Disegno urbano e spazio pubblico

## PARTE III Apparati

569	<b>Apparati biografici</b>
569	Renzo Zanavella: una "storia silenziosa"
591	Postilla: dell'oblio
599	<b>Apparati di archivio.</b> <b>Fondo Renzo Zanavella (CSAC)</b>
600	Elenco dei progetti
604	Elenco dei materiali della biblioteca personale
607	<b>Apparati bibliografici</b>
607	Scritti di Zanavella
608	Scritti su Zanavella
614	Bibliografia generale

## Renzo Zanavella architetto e designer Tra professionismo colto e cultura tecnologica

Daide Allegri

«Compagno di strada, prima, dei giovani razionalisti dell'officina milanese; secondario comprimario, più tardi, del fervido dibattito dell'economia della ripresa; protagonista, anche, per un'effimera stagione, del processo di rinnovamento dell'immagine del prodotto industriale con le sue realizzazioni nel campo dell'industria dei trasporti, Renzo Zanavella ha attraversato quasi in punta di piedi il racconto della storia dell'architettura italiana di questi ultimi cinquant'anni, senza che tracce consistenti di questa sua costante presenza avessero modo di venir registrate dai sismografi a largo raggio della storiografia ufficiale».¹ Così Fulvio Irace, nel giugno 1987 su «Ottagono», in una sorta di "omaggio alla carriera" scritto dallo storico pochi mesi prima della scomparsa dell'architetto mantovano, che avverrà nel novembre dell'anno successivo. Il progressivo disvelamento dei materiali di archivio del *Fondo Renzo Zanavella* – prezioso scrigno di memoria e identità conservato presso lo CSAC di Parma – ci restituisce il quadro di un'opera straordinariamente articolata e multiforme che costituisce, in tutta la sua originale complessità, un significativo tassello di cultura progettuale del secolo scorso. Zanavella rappresenta, a tutti gli effetti, uno di quei casi esemplari che le onde lunghe della Storia hanno abbandonato alla deriva della straordinaria vicenda che è stata l'architettura italiana del Novecento,² vicenda che si è dipanata attraverso una intricata trama di relazioni nei cui intrecci è ancora possibile imbattersi in "figure minori" (o più semplicemente dalla minoritaria considerazione storiografica) alle quali, come sosteneva Pica, sarebbe stato ingiusto, per spessore e originalità delle opere, dedicare

soltanto una «rapida rassegna» mentre, al contrario, si sarebbero, più correttamente, dovute trattare attraverso «una serie di monografie»,³ una per ciascuno di esse. Zanavella incarna, «autore tra i più fecondi e schivi della sua generazione [che] non si è mai visto riconoscere il suo giusto posto nella storia dell'architettura contemporanea»,⁴ un paradigmatico esempio di quella poliedricità tipica dell'architetto-artista del Novecento, figure tutte calate nell'operatività di "progettisti totali" che agivano, senza apparente soluzione di continuità e secondo uno schema allora consolidato, dal "cucchiaino alla città". Zanavella passa, con audace disinvoltura, dai piccoli capolavori di architettura funeraria (alcuni di essi realizzati in collaborazione con Lucio Fontana) ai grandi allestimenti commerciali; dal design di stoviglie a quello dei mezzi di trasporto (autoveicoli, aerei e, soprattutto, treni, con la *Belvedere*, l'iconica carrozza a due piani che la rivista «Bonytt» definirà «il più bel treno viaggiante del mondo»);⁵ dagli interni della ricca e colta borghesia milanese agli sterminati spazi per il nuovo terziario, passando per gli autogrill, nuovi "templi" del commercio mordi e fuggi, perché, come lui stesso avrà modo di affermare in un'intervista rilasciata nel 1955, «un architetto s'interessa di tutto, di un bicchiere e di una sedia, di un treno e di una casa. Si fa quello che capita».⁶

Figura per molti versi difficilmente inquadrabile all'interno di rigidi schemi di classificazione storiografica: a partire dagli inconsueti caratteri biografici (di famiglia umilissima, suo padre bidello in un istituto per geometri, sua madre casalinga, la partecipazione ad entrambi i conflitti bellici), una istruzione altret-

tanto modesta coltivata in ambienti provinciali poi colmata attraverso studi da autodidatta e la laurea in architettura conseguita solo a cinquantadue anni (una sorta di *Honoris causa* ottenuta anche grazie all'intercessione dell'amico Sartoris). E poi: una personalità essenzialmente schiva e chiusa (lui stesso si definirà, in una rara intervista concessa, "un po' orso") e, anche per questo e in parte per coerente scelta personale, collocatosi eccentricamente tanto rispetto al circuito ufficiale dell'accademismo culturale quanto a quello della pubblicistica polemica, attestandosi su posizioni di chi, in tali contesti, vi riscontrava una sostanziale inutilità rifiutando così, sin dalle premesse di un'etica professionale che non consentiva di sciupare un solo attimo che non fosse dedicato al progetto in sé e per sé, l'adesione organica ad una precisa corrente stilistico-linguistica. Egli rappresenta, inoltre, un importante satellite di quella costellazione tipicamente lombarda e milanese che fa riferimento alla variegata galassia del professionismo colto, all'interno della quale, non di rado, si sono poi riscoperti progettisti di indubbio ed oggettivo valore.<sup>7</sup> Zavarella però è stato qualcosa di più e sicuramente di diverso anche rispetto a questa definizione. Sicuramente non un "generale"; più un "soldato" – fedele e coerente fin quasi all'autolegionismo professionale – all'Architettura quale fatto esistenzialmente etico e, proprio per questo, libero di vagare tra linguaggi diversi, oscillando tra il cubismo di un Mallet-Stevens e il funzionalismo integralista di Wachsmann, così come tra l'informale di Fontana e il linearismo astratto e "magico" di Albini.

Iniziata allo scoccare del *Secolo breve* di Hobsbawm, la vicenda di Zavarella rappresenta un capitolo obliterato e allo stesso tempo significativo del grande romanzo dell'architettura del Novecento, epoca che egli attraversa «quasi in punta di piedi...strutturalmente alieno da ogni forma di ideologica sopravvalutazione del proprio ruolo [dimostrando] sempre di credere, dal suo canto, nella moralità di un lavoro tutto calato nella positività, fuori da ogni empito pubblicitario, del suo mestiere di architetto».<sup>8</sup> Il denso "cono d'ombra" che ne ha fino ad oggi sostanzialmente velato l'opera è, per certi versi, ancor più sorprendente se solo si provi, con qualche rapida pennellata, a tratteggiarne i contorni della vicenda esistenziale e professionale. Uno dei "più convinti razionalisti", come lui stesso si definisce nel suo *Curriculum personale* – salvo poi negare, nei fatti e ad ogni occasione, quella stessa affermazione – tra le due guerre è "compagno di strada" di alcuni dei mag-

giori protagonisti della cultura architettonica italiana. Svolge il suo praticantato da Gio Ponti prima e Luciano Baldessari poi, stringe duraturi rapporti di amicizia e intense attività di collaborazione professionale (in misura diversa nelle due componenti a seconda dell'interlocutore) con Enrico Ciuti, Lucio Fontana, Raffaello Giolli, Giulio Minoletti, Giuseppe Pagano, Edoardo Persico, Agnoldomenico Pica, Ernesto Nathan Rogers, Alberto Sartoris e, in generale, con artisti e architetti con i quali condivideva comuni frequentazioni negli ambienti culturali d'avanguardia della Milano tra le due guerre, primo tra tutti quello della *Galleria del Milione*. Sfiora tangenzialmente altri protagonisti di quell'epoca (Franco Albini, Carlo De Carli, Giancarlo De Carlo, Ignazio Gardella, Marco Zanuso solo per citarne alcuni). «Conosciutissimo nell'ambiente milanese»,<sup>9</sup> è pienamente inserito nei circuiti culturali di spicco tanto da far parte, sin da subito e con differenti sfumature, dell'incredibile epopea degli allestimenti degli anni Trenta e Quaranta, epoca durante la quale condividerà, con molti dei personaggi appena citati, il destino di essere un abilissimo creatore di forme e messaggi (i simboli e le icone commerciali della nascente società industrializzata) assemblati attraverso un uso raffinato delle nuove tecniche, architetture connotate inesorabilmente, per loro stessa natura, da una carica tanto innovativa quanto effimera. L'opera allestitiva lo condurrà ad una prima, quanto insperata, ventata di notorietà personale grazie alla partecipazione, voluta dall'amico Giuseppe Pagano, alla grande mostra vinciana del 1939 curata dallo stesso architetto istriano. Sullo sfondo la Lombardia e la Milano a cavallo delle due guerre, tra illusioni e speranze, tra distruzioni e ricostruzioni.

Nel secondo dopoguerra è coinvolto in prima persona nel processo di rinnovamento di alcune tra le aziende protagoniste del "miracolo economico" italiano, per le quali disegna i nuovi spazi e gli oggetti simbolo della ripresa post-bellica. Concentra così la propria attività professionale su diversi fronti: ancora quello allestitivo (che rimarrà il suo ambito privilegiato di sperimentazione) e nel design di interni e del nascente settore dell'*industrial design* – in particolare si concentra sui mezzi ferroviari – dove l'oggetto "di serie" verrà da lui concepito quale "pezzo unico" dalla curata artigianalità del dettaglio.<sup>10</sup> Basti pensare alla scocca della *Belvedere*, una "fuori serie" nella quale l'architetto mantovano sublima «in un'unica soluzione il problema strutturale, quello della penetrazione

aereodinamica e della capienza interna»,<sup>11</sup> attuando così pienamente quel lavoro che Zanuso definiva una «esperienza di tecnica e produzione e un'intuizione di sintesi formale che...definiscono la tipica fisionomia di *industrial designers*».<sup>12</sup> Zavarella sarà poi, tra i primi, a concepire per OM e, in modo più incisivo più tardi a partire dagli anni Cinquanta per la Banca Popolare di Milano, una nuova *corporate-image* aziendale, un *total-design*<sup>13</sup> attraverso il quale studierà soluzioni (distributive, di arredo e di assemblaggio di componentistica) "seriali" e allo stesso tempo "su misura", mantenendo sempre un atteggiamento di equilibrata equidistanza tra questi due poli del progetto, in quel delicato «passaggio dalla società preindustriale della bottega artigiana alla rivoluzione industriale, che ha definitivamente messo il progettista all'esterno della macchina produttiva»,<sup>14</sup> che cominciava a mettere in crisi un metodo progettuale imperniato ancora sulla connessione diretta «dalla progettazione alla realizzazione [che avveniva] grazie ad una maggiore capacità di dialogo tra le figure appartenenti al processo edilizio [stimolando] riflessioni ed atteggiamenti critici consapevoli».<sup>15</sup> Un nuovo "paesaggio produttivo" nel quale, scrive ancora Zanuso, «la cultura progettuale acquista una nuova autonomia; accede alla ricerca teorica, alle tecniche operative, alla metodologia sperimentale; impara a procedere per modelli, sviluppando processi di definizione che procedono dall'astrazione verso la verifica operativa [e il progettista] deve captare tutte le informazioni necessarie, perché la sua ipotesi progettuale abbia la possibilità di crescere e di determinarsi attraverso un processo di verifica».<sup>16</sup> Tutto il lavoro che Zavarella sviluppa sulle carrozze e sui veicoli da lavoro OM prende avvio da un approccio al design basato sull'integrazione, nel "processo progettuale", tra diversi attori dalle differenti competenze che esprimevano, nella sostanza del ciclo produttivo, una effettiva complessità multidisciplinare;<sup>17</sup> un'azione che implicava «in qualche modo sporcarsi le mani [suggerendo] un percorso ai livelli inferiori» che risultava così estraneo «ad una visione ancora "platonica" della cultura».<sup>18</sup> Basti pensare, a tal proposito, al pensiero progettuale (che coinvolge a 360 gradi i mezzi ferroviari) che l'architetto mantovano sviluppa attorno alla tecnologia della meccanica dei motori (e alla loro più adeguata collocazione e integrazione nella scocca delle motrici ferroviarie, si veda ad esempio il "motore a sogliola" studiato per l'automotrice *OM ALn-990*); oppure l'attenzione che dedica ad altri fattori più "immateriali" ma non meno impor-

tanti quali il comfort termico e quello "percettivo" dei passeggeri (un rapporto diretto interno-esterno da lui sempre privilegiato attraverso l'inserimento nelle carrozzerie di grandi vetrate); e, infine, il raffinato design degli interni, studiati fino al minimo dettaglio, al fine di garantire una sempre più elevata qualità spaziale agli ambienti e, conseguentemente, un loro adeguamento alle sempre più sofisticate esigenze dei viaggiatori. Un approccio che rivela chiaramente i suoi molteplici riferimenti alle avanguardie architettoniche del primo Novecento, ad esempio nell'uso del colore negli arredi;<sup>19</sup> per questi ultimi svilupperà inoltre studi ergonomici specifici che, unitamente all'impiego dei nuovi materiali sintetici, lo porteranno a realizzare sedute dalla forma tanto avvolgente quanto originalmente attuale e innovativa. Zavarella incarna così appieno la figura di "architetto-designer" a tutto tondo, definizione nella quale le due categorie – ed è la sua opera in prima istanza a confermarlo – non possono che essere sfumate, in quanto, come affermava di sé Marco Zanuso, «fare l'architetto e fare insieme il designer confonde i limiti...perché nel paesaggio della produzione, di tutto ciò che è progettato nel campo della edificazione artificiale del paesaggio in cui noi viviamo, le distinzioni sono molto più complesse e molteplici».<sup>20</sup> Distinzioni che anche all'architetto mantovano importavano ben poco in quanto anch'egli «tendenzialmente portato...sul fenomeno del progetto, piuttosto che sulle categorie di progettazione»,<sup>21</sup> tanto da arrivare a definire i mezzi di trasporto da lui disegnati come *Architetture in movimento* (ribaltando così provocatoriamente il lecorbuseriano dogma della *Machine à habiter*), sancendo quella saldatura concettuale e culturale tra i due termini "Design" e "Architettura" dove, sotto l'egida unificante del "Progetto", l'"Uomo" (nei suoi scritti rigorosamente sempre in maiuscolo) costituiva il riferimento centrale di un pensiero progettuale lucidamente e costantemente proiettato all'innovazione.

Ma è forse nell'ambito dello sviluppo delle tecnologie legate all'industrializzazione edilizia che Zavarella, negli anni che seguono il secondo conflitto mondiale, fornisce il suo «apporto originale all'architettura»,<sup>22</sup> derivante «dall'uso della produzione modulare di serie intesa come strumento di linguaggio» in grado di definire nuovi parametri «dell'organizzazione funzionale e della razionalità edilizia ed economica»,<sup>23</sup> attraverso la costante sperimentazione, filtrata da una personale visione di "funzionalismo colto", di componenti e sistemi prefabbricati e semi-prefabbricati applicati su

scale d'intervento e tipologie edilizie differenti. Ricerca tecnologica che, nel caso specifico del mantovano, affonda le proprie radici nei grandi padiglioni di fine anni Quaranta progettati e realizzati per OM, ardite pensiline al limite del virtuosismo costruttivista per le quali concepisce tenso-strutture in cavi di acciaio in tensione a sostenere grandi coperture a sbalzo, sistemi «per la prima volta applicati a costruzioni per esposizioni [tanto che] il principio è stato poi largamente sfruttato all'esposizione di Londra del 1951 e altrove».<sup>24</sup> Di certo tra i primi esempi, in Italia, di applicazione a questa scala di intervento delle nuove tecniche di assemblaggio a secco (e di un loro sfruttamento fino al limite statico consentito) che echeggiavano le visionarie prefigurazioni di un architetto sperimentale qual'era Konrad Wachsmann (la cui opera Zavarella studia e conosce)<sup>25</sup> apprezzando soprattutto, del pensiero dell'architetto tedesco, i suoi risvolti di «purismo tecnologico» e di razionalismo strutturale. Una ricerca proseguita poi a pieno ritmo, negli «anni d'oro» dell'industrializzazione edilizia, con lo studio sistematico dei sistemi modulari e le loro relative applicazioni alle diverse scale del progetto: da quello del design dei mezzi ferroviari, agli interni di edifici terziari (BPM), dagli allestimenti agli edifici concepiti come complessi sistemi prefabbricati.

Zavarella sarà poi coinvolto dai grandi marchi della nascente ristorazione autostradale per studiare nuove tipologie (modulari e riproducibili serialmente) a servizio dell'infrastrutturazione dilagante – stazioni e caselli-tipo, autogrill-tipo – fino ad arrivare, all'apice della propria carriera, a progettare e costruire, per la Fiera Universale di Bruxelles del 1958, il prototipo di una abitazione-tipo interamente in acciaio da prodursi in serie, presentata con l'ambizioso epiteto di *Casa-tipo per la Comunità Europea*. Un'esperienza che s'inseriva nel grande dibattito della ricostruzione post-bellica e della domanda abitativa di massa: la *Casa in acciaio* non era altro che la risposta – per certi versi ingenuamente ambiziosa e intrisa di sincera fiducia nelle nuove tecnologie costruttive – alla urgente questione abitativa e che presupponeva una visione del progetto quale portatore di elevati valori etici e sociali, espressione di un'architettura che diventava, a tutti gli effetti, strumento «funzionale» (scevro da ogni ragionamento fossilizzato su pretestuose questioni di stile) necessario al fine di attuare rigorosi processi di sviluppo tecnico a servizio della comunità. Zavarella, in questo senso, si palesa quale convinto sostenitore all'innovazione tec-

nologica in ambito edilizio: apprezza, dei processi di produzione industrializzati, la precisione, quella «estetica della perfezione» da lui spesso richiamata nelle relazioni di progetto; un «processo produttivo coerente – come sosteneva anche Zanuso già nel 1953 – alla nostra civiltà meccanica industriale...Pochi sono gli uomini e scarse le energie che si orientano all'impostazione di questi urgenti problemi...ampie sono tuttavia le aperture di indagine nella maturazione del problema stesso. Prefabbricazione del prototipo o del modello; modulazione geometrica, dimensionamento, problema del giunto, limite dello standard, variabilità, sostituibilità, trasformabilità...un lavoro che ripropone l'essenza del costruire, dalle materie alla loro lavorazione, dall'elemento ai suoi limiti di componibilità: un lavoro di concentramento di forze propulsive dal mondo della cultura a quello della produzione e della tecnica».<sup>26</sup> Un lavoro di trasferimento tra «cultura e produzione» (in altri termini tra teoria e prassi) che l'architetto mantovano, d'altro canto, introietta mediando le regole imposte dai nuovi processi produttivi, filtrandone i principi con un approccio di nuovo artigianale, esito finale di un compiuto equilibrio tra arte e tecnica, forma e funzione, poesia e scienza.

Esperienza, quella del dopoguerra, che colloca l'opera di Zavarella nell'alveo della nascita della cultura tecnologica del progetto che vedrà poi compiutamente la sua fondazione più tardi, anche in termini disciplinari ed accademici, all'inizio degli anni Settanta. Un'azione che, seppur caratterizzata per molti versi da una «pionieristica artigianalità», contiene già in nuce i crismi di una riflessione che tendeva a superare la sterile contrapposizione accademica tra funzionalismo e formalismo, concentrando maggiormente la ricerca sulla dimensione tecnica del progetto, quale disciplina autonoma rispetto alla conoscenza manualistica e strumentale degli elementi della costruzione da un lato e, dall'altro, indipendente dalle discipline scientifiche e matematiche della scienza e della tecnica delle costruzioni. «L'architetto che si propone di seguire la tecnica – scrive Zanuso nel 1969 – sa che oggi si troverà a dover tenere il passo con qualcosa di molto veloce, e che, per tenere il passo, dovrà emulare i futuristi e scartare tutto il bagaglio culturale, compresi quegli accessori di abilità professionale, in base ai quali viene riconosciuto architetto. Se, d'altro lato, decide di rifiutarsi, può scoprire che una cultura tecnica ha deciso di procedere senza di lui. È una scelta, questa, che i maestri degli anni Venti mancarono di considerare fino al momento

in cui non accadde loro di compierla per caso; ma è un caso, questo, cui l'architettura non può sopravvivere una seconda volta. Possiamo ritenere che gli architetti della prima età della macchina avessero torto ma nella seconda età della macchina non abbiamo ancora alcun motivo di ritenerci superiori a loro».<sup>27</sup> L'opera di zavarelliana nell'ambito dell'industrializzazione edilizia anticipa, analogamente a quella di altri suoi coetanei e «pionieri» del Novecento (quei «maestri» degli anni Venti ai quali accenna Zanuso), forse inconsapevolmente, una dimensione del progetto che fosse in grado di contemplare un rinnovato rapporto tra teoria e prassi fondato su di un approccio metodologico e scientifico del processo creativo dove l'aspetto «processuale» (prima ancora del suo esito formale) tendesse a prevalere. Una logica nella quale gli aspetti formali, funzionali e tecnico-costruttivi potessero operare ed agire sullo stesso piano concettuale, valorizzando così le potenzialità espressive radicate nelle tecniche costruttive di tipo industriale, facilitando la verifica dell'efficacia delle tecniche stesse e della soluzione costruttiva e operando, di conseguenza, un miglioramento complessivo della qualità del progetto e dell'ambiente costruito. Temi che l'architetto mantovano affronta da una posizione tutta interna al progetto, a partire dalla sua rappresentazione, quel disegno che sarà per lui, fin dagli esordi, ineludibile strumento di verifica che maturerà in una espressione euristica in grado di connettere il processo ideativo nella sua interezza, dallo schizzo alla realizzazione. E poi la pratica, quella vera, quotidiana, di chi, munito di camice bianco, si «sporcava le mani», progetto dopo progetto, cosciente (pur se da una posizione marginale) del dibattito che animava la materia del contendere tra innovazione e «continuità» – sarà iscritto, per diversi anni, al Movimento Studi per l'Architettura (M.S.A.), all'Associazione per il Disegno Industriale (A.D.I) e al Centro Studi della Triennale – discussione alla quale contribuirà indirettamente attraverso le sue opere espressione, nel complesso, di un pensiero che procedeva di pari passo sui diversi registri di forma e tecnica, poesia e scienza, riportando così «i problemi della quantità alla inderogabile sanzione della qualità [e contribuendo] a che la qualità diventi progressivamente quantità», sostanziando «il contenuto etico della nostra estetica [e riconducendo] il mestiere e l'arte alla sintesi originale: alla *techné*».<sup>28</sup>

Una lunga carriera, quella dell'architetto, vissuta da milanese d'adozione dall'inizio degli anni Trenta fino al 1988, anno della sua morte, senza peraltro mai negare,

orgogliosamente, le proprie origini provinciali, di quella «sua» Mantova alla quale ha sempre «voluto assai bene»<sup>29</sup> e della quale «ha conservato...a cominciare dalla schietta parlata, il ricordo e l'affettuoso attaccamento del figlio lontano e fedele»,<sup>30</sup> città di cui scriverà (e disegnerà alcuni scorci del centro storico), prima di trasferirsi a Milano in cerca di fortuna. La vita nella metropoli lombarda non ne stravolgerà il carattere né l'atteggiamento verso il proprio mestiere e, più in generale, verso una interpretazione sostanzialmente «monastica» della vita; rimarrà ostinatamente legato ad una dimensione quasi «intimistica» tanto rispetto al primo che alla seconda, preferendo lavorare in sostanziale isolamento, senza collaboratori (con la sola eccezione della sorella Bice, fino alla fine sua fedele compagna di vita) nel suo piccolo studio-laboratorio che coincideva anche con la propria abitazione. Una scelta, coerente fino alla morte, che lo porterà lentamente ma inesorabilmente, una volta trascorsa l'epoca d'oro dell'architettura di frontiera – tra le due guerre prima e quella del *boom* dopo – a limitare sempre più i contatti con i pochi protagonisti ancora in vita di quell'epoca (in particolare, verso la fine della propria carriera, mantiene ancora contatti con Luciano Baldessari e Agnoldomenico Pica). Altrettanto pochi saranno quelli che si ricorderanno di lui negli ultimi anni della sua esistenza: tra questi Sergio Mazza (che sarà legato all'anziano architetto da sincera amicizia sin dai tempi del concorso per una cabina telefonica-tipo che, da giovane studente del Politecnico di Milano, Mazza vince in occasione della X Triennale del 1954: in giuria siede, tra gli altri, lo stesso Zavarella) e Giuliana Gramigna, entrambi degni rappresentanti di quel professionismo colto milanese che riconosceranno, tra i primi, il valore dell'opera del mantovano.

Ed è forse proprio alle origini, come spesso accade, che vanno rinvenuti i significati profondi di un'esistenza totalmente dedicata, con rigore etico e coerenza morale pressoché dogmatici, al mestiere di architetto. Un percorso che da Mantova ha condotto Zavarella fino all'apice di una, seppur effimera, fama mondiale (nel 1954 a San Paolo del Brasile riceve il *Primo Premio Internazionale di Architettura* da una giuria d'eccezione composta, tra gli altri, da Frank Lloyd Wright, Mies van der Rohe, Walter Gropius e Le Corbusier) raggiunta, «come molti di coloro che attingono le cime della notorietà»,<sup>31</sup> partendo da difficili condizioni sociali, attraverso un «duro travaglio interiore, disciplinato d'una volontà inflessibile»<sup>32</sup> di chi, lungo tutta la propria vita, «non ha mai tradito l'arte».<sup>33</sup>



<sup>1</sup> Irace F., *Renzo Zavarella: le inquietudini della razionalità*, in «Ottagono», giugno 1987, n. 85, p. 64.

<sup>2</sup> Per un'analisi più dettagliata delle motivazioni che hanno "offuscato" l'opera di Zavarella relegandola ai margini della storiografia del Novecento si veda, negli apparati biografici: *Postilla. Dell'oblio*.

<sup>3</sup> Pica A., in Capitanucci M.V., *Agnoldomenico Pica, 1907-1990: la critica dell'architettura come "mestiere"*, Hevelius, Benevento 2002, p. 95. «...Per esempio – sostiene Pica – nel lavoro di taluni studiosi e critici militanti come Pane, Zevi e Perogalli, o di protagonisti più "anziani" (Nervi, Libera, Michelucci, Vaccaro, Baldessari)...», *ibid.*

<sup>4</sup> Irace F., cit., p. 64.

<sup>5</sup> Schydt L., *Skapertrang Skaperevne. En arkitekt gir form til jerbanenes motorvogn*, in «Bonytt», maggio-giugno 1949, pp. 91-93.

<sup>6</sup> *Il Milanese della settimana. Renzo Zavarella*, in «La Patria», 7 febbraio 1954, p. 4.

<sup>7</sup> Sul tema della riscoperta di "figure minori" del Movimento Moderno e più in generale del Novecento architettonico italiano e sugli sviluppi della storiografia contemporanea si veda: Crippa M.A., *L' "altra" Modernità. Esplorazione di possibili significati*, in Docci M., Turco M.G. (a cura di), *L'architettura dell' "altra" Modernità, Atti del XXVI Congresso di Storia dell'Architettura*, Gangemi, Roma 2010; nello stesso testo si veda anche il saggio introduttivo di Laura Marcucci, pp. 13-15, *ibid.*; Frampton K., *L'altro Movimento Moderno*, Molo L. (a cura di), SilvanaEditoriale, Milano 2015. Sul professionismo colto e sulla sua particolare declinazione lombardo-milanese si veda Capitanucci M.V., *Il professionismo colto nel dopoguerra*, Solferino, Milano 2015.

<sup>8</sup> Irace F., cit., p. 64.

<sup>9</sup> Così lo definisce Giuseppe Pagano in una lettera di raccomandazione che spedisce a Marcello Piacentini, Archivio CSAC, *Fondo Renzo Zavarella*, documento manoscritto, datato 4 giugno 1937.

<sup>10</sup> Si veda sul tema: *Distinzione tra artigianato e disegno industriale*, in Dorflès G., *Introduzione al disegno industriale. Linguaggio e storia della produzione in serie*, Einaudi, Torino 1963, pp. 32-35. Si vedano anche, riattualizzate, le interessanti riflessioni di Arnaldo Bruschi rispetto all'opera "unica" in Borromini: «...Come sarà poi tipico del mondo illuminista la verità non potrà nascere, "in ogni individuo", se non "dalla perpetua lotta tra la sua pura forza speculativa e le sue osservazioni empiriche". Già per il Borromini l'individuo, dunque, nella sofferita liricità dell'espressione, risolvendo, nella rappresentazione, l'assoluto dell'idea nell'esperienza, diviene – da "solo" – il creatore di sempre nuove forme di verità artistica...Nella particolare, singola e irripetibile occasione, vocaboli di origine diversa, geometrie e astratti o naturalistici e organici, arcaici o avveniristici, consueti o nuovi e inventati potranno essere impiegati per esprimere un significato; quel significato che è richiesto dalla sostanza dello specifico, particolare discorso...», Bruschi A., *Borromini: manierismo spaziale oltre il Barocco*, Dedalo, Bari 1978, pp. 19-20.

<sup>11</sup> Zanuso M., *In piccola serie si fa la fuori serie*, in Grignolo R. (a cura di), *Marco Zanuso. Scritti sulle tecniche di produzione e di progetto*, SilvanaEditoriale, Milano 2013, pp. 111-112. Si veda anche: *Il concetto di "fuori serie" e gli equivoci della "piccola serie"*, in Dorflès G., cit., pp. 60-63.

<sup>12</sup> *Ibid.*

<sup>13</sup> Qui ci si riferisce alla definizione di *total design* così come proposta da Gillo Dorflès: «...si usa questa espressione per indicare la progettazione rivolta a tutti i settori d'un prodotto complesso...dove il design rivolto ai singoli prodotti deve essere coordinato con quello rivolto alla grafica, e all'architettura stessa degli edifici legati allo stesso complesso. Il *total design* rientra nell'ambito dell'immagine coordinata ("corporate image") d'un prodotto o d'una ditta...», in Dorflès G., cit., p. 122.

<sup>14</sup> Zanuso M., *Insegnare il design*, lezione tenuta all'Istituto universitario di Venezia, 23 aprile 1986, pp. 6-7, cit. in Reichlin B., *Prefazione*, in Grignolo R. (a cura di), *Marco Zanuso. Scritti sulle tecniche di produ-*

*zione e di progetto*, SilvanaEditoriale, Milano 2013, p. IX.

<sup>15</sup> Faroldi E., Vettori M.P., *Dialoghi di Architettura*, Alinea, Firenze 1995, p. 9.

<sup>16</sup> Zanuso M., *Insegnare il design*, cit., pp. 6-7, in Reichlin B., *Prefazione*, in Grignolo R. (a cura di), cit., p. IX.

<sup>17</sup> Si veda il metodo di *Progettazione integrata* codificato da Marco Zanuso negli anni Settanta in Grignolo R., *Marco Zanuso tra tecniche di produzione e tecniche di progetto*, in Grignolo R. (a cura di), cit., pp. 45-47.

<sup>18</sup> Zanuso M., *Insegnare il design*, cit., p. 7, Reichlin B., *Prefazione*, in Grignolo R., cit., p. IX.

<sup>19</sup> Zavarella tiene la sua relazione su *Il colore nei mezzi di trasporto su rotaia* (al I Congresso Nazionale del Colore, Padova, 1957), a fianco di Marco Zanuso che nel suo scritto *Il colore nell'industrial design* introduce per la prima volta il concetto di "progettazione integrata".

<sup>20</sup> Zanuso M., *Insegnare il design*, cit., p. 1, in Reichlin B., cit., p. IX.

<sup>21</sup> *Ibid.*

<sup>22</sup> Veronesi G., *Renzo Zavarella*, in «Zodiac», giugno 1962, n. 10, p. 157.

<sup>23</sup> *Ibid.*

<sup>24</sup> *Il premio di San Paolo a un architetto milanese*, in «Gazzetta del Popolo», 2 febbraio 1954, p. 7.

<sup>25</sup> In archivio vi sono diverse tracce di questo interesse e di una molto probabile conoscenza diretta avvenuta in corrispondenza della mostra *Forme e tecniche nell'architettura contemporanea* organizzata dalla Cornigliano alla Galleria Nazionale d'Arte Moderna (20 marzo-20 aprile 1959). Wachsmann, come Zavarella, condivide la «...sventura, definibile anagrafica...di tutti coloro che, come lui, sono nati a cavallo del XIX e XX secolo, ovvero tutti coloro che hanno avuto la disgrazia di essere stati direttamente coinvolti in entrambi i conflitti mondiali [e inoltre] vedrà realizzato poco o niente del tanto da lui progettato...». De Luca M., *Konrad Wachsmann, conversazione in tre parti: il personaggio, il pensiero, la proposta*, in Perriccioli M. (a cura di), *Pensiero tecnico e cultura del progetto. Riflessioni sulla ricerca tecnologica in architettura*, Franco Angeli, Milano 2016, p. 199.

<sup>26</sup> Zanuso M., *Un'officina per la prefabbricazione*, in «Casabella-Continuità», dicembre 1953-gennaio 1954, n. 199, p. 199, in Grignolo R. (a cura di), cit., p. 127.

<sup>27</sup> Zanuso M., *I nuovi atteggiamenti della progettazione in rapporto al cambiamento delle condizioni tecnologiche*, in «L'industria del mobile. Rivista di arte, tecnica, industria, artigianato e commercio del mobile», dicembre 1969, n. 103, pp. 530-531, in Grignolo R. (a cura di), cit., p. 235. Mario Losasso parla, a proposito di un'altra figura "anticipatrice" come Eduardo Vittoria di «...Tecnologia dell'Architettura...direzionata decisamente sul versante dell'integrazione dei saperi con un forte accento sulle connotazioni culturali e critiche del fare architettura, piuttosto che su un determinismo tecnicistico...», Losasso M., in *Eduardo Vittoria. Studi Ricerche Progetti*, CLE-AN, Napoli 2018, p. 12.

<sup>28</sup> Rogers E.N., *Continuità*, in «Casabella-Continuità», dicembre 1953-gennaio 1954, n. 199, p. 3.

<sup>29</sup> Archivio CSAC, *Fondo Renzo Zavarella*, Zavarella R., *Questioni d'Arte (ma anche di vita). Mantova XX secolo*, in «La Voce di Mantova», 10 dicembre 1930.

<sup>30</sup> *Gli Ambasciatori di Mantova*, in «Gazzetta di Mantova», 5 dicembre 1954, p. 5.

<sup>31</sup> *Una affermazione di valore mondiale. Ad un mantovano il premio d'architettura della Biennale Internazionale di San Paolo*, in «Gazzetta di Mantova», 14 febbraio 1954, p. 5.

<sup>32</sup> *Ibid.*

<sup>33</sup> Archivio CSAC, *Fondo Renzo Zavarella*, lettera di Zita Mosca Baldessari a Zavarella, documento manoscritto, datato 6 ottobre 1982.

Il volume è strutturato in tre parti.

La *Prima Parte* è dedicata all'inquadramento culturale della figura di Renzo Zavarella rispetto: al *suo tempo* (i "compagni di strada" e la critica coeva, le collaborazioni negli studi di Gio Ponti e Luciano Baldessari con una *Postilla* sul rapporto con il *razionalismo*); al *pensiero progettuale* (analizzato attraverso le forme di rappresentazione, gli scritti e la tecnologia). Alla fine di questa prima parte viene poi indagato il rapporto, *agli estremi dello spazio*, tra la produzione dell'architetto e quelle di Franco Albini e Lucio Fontana ("virtuale" con il primo, di diretta collaborazione con il secondo).

La *Seconda Parte* del volume raccoglie le principali opere e progetti prodotti da Zavarella in un arco temporale che copre circa cinquant'anni di attività, dagli anni Venti agli anni Settanta del Novecento. La rassegna, presentata attraverso una lettura critico-cronologica, è basata sullo studio analitico dei documenti di archivio provenienti integralmente dal *Fondo Zavarella* conservato presso lo CSAC di Parma. Si è preferito privilegiare una organizzazione del materiale per "tipi" che, se visti in un quadro cronologico più ampio, coincidono in sostanza anche con specifici periodi storici di maturazione personale dell'architetto e dei suoi rapporti con il contesto culturale di riferimento. Inoltre, questa scelta, ha consentito di dare la giusta rilevanza ad una serie di "opere minori" (come, ad esempio, gli arredi di negozi o le sistemazioni urbanistiche per le quali il Nostro ha profuso lo stesso impegno dedicato alle opere più importanti) che avrebbero rischiato di rimanere disperse se inserite in una successione cronologicamente indistinta. Gli ambiti tematici di progetto sono stati così individuati: *Esposizioni e allestimenti. Design e tecnologia per lo spettacolo dell'effimero; Oggetti e arredi di protodesign industriale; Le "Architetture in movimento". Design e tecnologia a servizio dell'Uomo; Industrializzazione edilizia e nuove infrastrutture per la meccanizzazione di massa; Nuovi spazi per il terziario emergente; Il "caso BPM" e la democratizzazione dei luoghi del terziario nel secondo dopoguerra; Il teatro della nuova borghesia; Architettura funeraria. Forma e astrazione della spiritualità; Disegno urbano e spazio pubblico*. All'inizio di ogni sezione è riportato un testo di introduzione al tema che viene poi trattato attraverso la sequenza cronologica delle opere.

La *Terza Parte* contiene gli *Apparati* suddivisi in: *Biografici* (con la *Biografia analitica* e la *Postilla: dell'oblio*); *Regesto d'archivio* (con l'*Elenco dei progetti* e dei *Materiali della biblioteca personale*); *Bibliografici* (con gli scritti *Di e Su Zavarella* e la *Bibliografia generale*).

Per la datazione e la denominazione dei progetti e delle opere, sia nelle schede che lungo il testo, ci si è attenuti, per coerenza, a quanto indicato nel *Fondo Renzo Zavarella* dell'Archivio CSAC.

#### Legenda abbreviazioni materiali di archivio:

LU:	lucido
CE:	copia eliografica
CEI:	copia eliografica con interventi
RA:	radex
RAI:	radex con intervento
SCH:	schizzo
DIS:	disegno
STFB:	stampa fotografica in bianco e nero (su carta al bromuro d'argento)
STFI:	stampa fotografica con interventi
NEG:	negativi
DIA:	diapositive
MS:	manoscritti
DT:	dattiloscritti
ST:	stampati