A A A I T A L I A

ASSOCIAZIONE NAZIONALE ARCHIVI ARCHITETTURA CONTEMPORANEA • BOLLETTINO N° 23



*Armando Brasini, «Padiglione dell'Italia» nel complesso dell'*Exposition Internationale des Arts Décoratifs et Industriels Modernes *di Parigi del 1925 (fot. Carboni; da «Architettura e Arti Decorative», V, V, Gennaio 1926, p. 213)*

Ettore Sessa. Nel 2025 l'impegno dell'Associazione AAA/Italia per la valorizzazione delle documentazioni conservate negli archivi di architettura contemporanea, professato con continuità scientifica e al tempo stesso con versatilità divulgatrice fin dal 1999 (cioè dalla sua fondazione), è stato rivolto ad un settore dalla caratterizzante componente sperimentale: la progettazione di architetture, effimere e non, destinate ad eventi espositivi. Per la XV Giornata nazionale degli Archivi di Architettura è stato proposto, infatti, il tema *L'architettura dell'esporre: le variabili della cultura del progetto per spazi e complessi espositivi tra effimero, iperbolico e sperimentale*. La XV Giornata si è così relazionata alle celebrazioni del centenario dell'*Exposition Internationale des Arts Décoratifs et Industriels Modernes* di Parigi del 1925, evento al quale partecipò l'Italia con apporti e con esiti alquanto diversificati. A questa presenza e all'esposizione di Parigi è stato dedicato il Forum che si è tenuto a Bologna il 24 ottobre 2025, nel ricostruito padiglione «Esprit Nouveau» (G. Gresleri e J. Oubrerie, 1977), seguito il giorno dopo dalla prima Assemblea del triennio 2024/2025 – 2026/2027 che si è svolta nella prestigiosa «Sala Verde» del Palazzo d'Accursio del Comune di Bologna. Undici manifestazioni organizzate, fra maggio e giugno, da soci di AAA/Italia hanno sviluppato,

(continua)

n° 23, 2025 - Anno 23, Primo e secondo semestre - Autorizzazione del Tribunale di Venezia n° 1383/2001

INDICE

CONTRIBUTI

EDITORIALE 1
Ettore Sessa _ Universita' degli Studi di Palermo

XV GIORNATA NAZIONALE ARCHIVI DI ARCHITETTURA (2025)

L'ESPOSIZIONE NAZIONALE DI PALERMO DEL 1891-92 E LA MOSTRA SPECIALE DELLA SICILIA MONUMENTALE. DOCUMENTI DAGLI ARCHIVI E DALLA GIPSOTECA DELLE COLLEZIONI SCIENTIFICHE DEL DARCH DI PALERMO (UNIPA) 4
Eliana Mauro _ Assessorato Beni Culturali ed Identita' Siciliana, Regione Sicilia

LA PRIMA MOSTRA COLONIALE ERITREA ALL'ESPOSIZIONE NAZIONALE DI PALERMO 1891-92: UNA TRASPOSIZIONE FIGURATA DELL'ALTERITA' COLONIALE A CONFRONTO CON IL PAESAGGIO IDENTITARIO DEL GIARDINO DELL'ESPOSIZIONE 7
Virginia Bonura _ Universita' degli Studi di Palermo

EFFIMERO E MEDITERRANEO: I PADIGLIONI DI ERNESTO BASILE PER LA PRIMA ESPOSIZIONE AGRICOLA REGIONALE DELLA SICILIA DEL 1902 9
Maria Stella Ingargiola _ Universita' degli Studi di Palermo

"UN MISURATO MODERNISMO SICILIANO": IL PADIGLIONE FLORIO ALL'ESPOSIZIONE INTERNAZIONALE DEL SEMPIONE DI MILANO 1906 DI ERNESTO BASILE 12
Giusi Lo Tennero _ Ministero dell'Istruzione e del Merito, ITAS "G. Natta" Milano

I PADIGLIONI PUBBLICITARI DI FORTUNATO DEPERO 14
Federico Zanoner _ Mart, Archivio del '900, Rovereto

L'ARCHITETTURA DELL'ESPORRE NELLE COLLEZIONI SCIENTIFICHE UNIPA E IN ALTRE RACCOLTE ARCHIVISTICHE DELLA SICILIA 16
Ettore Sessa _ Universita' degli Studi di Palermo

IL PROGETTO DI ARMANDO BRASINI PER IL PADIGLIONE ITALIANO ALL'ESPOSIZIONE DI PARIGI DEL 1925 NEL FONDO CARLO MUSSO 18
Esteve Dutto _ Politecnico di Torino

SALVATORE CARONIA ROBERTI E L'ORDINAMENTO PER LA PRIMA MOSTRA NAZIONALE DI AGRUMICOLTURA DEL 1933 A PALERMO: RELAZIONALE, IPERBOLICO, EFFIMERO 20
Francesca La Mattina _ Universita' degli Studi di Palermo

I PADIGLIONI DI GIUSEPPE GORI E ITALO GAMBERINI PER LA MOSTRA-MERCATO DELL'ARTIGIANATO DI FIRENZE 22
Gianluca Buoncore, Rachele Domenichini _ Universita' degli Studi di Firenze

"SVILUPPO URBANISTICO DI FERARRA ATTRAVERSO I TEMPI", LA MOSTRA DEL 1952 24
Rita Fabbri _ Universita' degli Studi di Ferrara

SACRO EXPO. STRUTTURE ESPOSITIVE PER ARCHITETTURE SACRE AL TEMPO DEL CARDINALE LERCARO 26
Eddy Tovazzi _ Centro Studi per l'Architettura Sacra, Fondazione Cardinale Giacomo Lercaro, Bologna

ROMANO ALBANO ANTICO. ALLESTIMENTI MUSEALI 1969-86 28
Paolo Sanjust, Stefano Mais _ Universita' degli Studi di Cagliari

L'ESPOSIZIONE ABITABILE 30
Francesco Samassa _ Fondazione Archivio Leonardi, Modena

ALLESTIMENTI E PROGETTI DI MUSEI DELL'ARCHIVIO PAOLO ANGELETTI E GAIA REMIDDI 32
Angela Bruni, Valentina Dona' _ Centro Studi sul moderno, Roma

"ALBERI FESTIVAL", UN PROGETTO DELLA FONDAZIONE ARCHIVIO LEONARDI 34
Giulio Orsini _ Fondazione Archivio Leonardi, Modena

BOLOGNA ESPONE 36
Daniele Vincenzi _ Ordine degli Architetti di Bologna, Archivio Storico

ATTI DEL FORUM AAA/ITALIA 2025 - PARIGI 1925

GLI ARCHIVI E L'ARCHITETTURA DELL'ESPORRE NEL CENTENARIO DELL'EXPOSITION INTERNATIONALE DES ARTS DÉCORATIFS ET INDUSTRIELS MODERNES DI PARIGI DEL 1925 38
Ettore Sessa _ Universita' degli Studi di Palermo

L'ESPOSIZIONE DI PARIGI DEL 1925 E L'ARCHITETTURA ART DÉCO 39
Ezio Godoli _ CeDACoT - Centro di Documentazione dell'Architettura Contemporanea in Toscana

ARMANDO BRASINI E IL PADIGLIONE ITALIANO ALL'EXPOSITION INTERNATIONALE DES ARTS DÉCORATIFS ET INDUSTRIELS MODERNES DI PARIGI DEL 1925 45
Elisabetta Procida _ Architetta e storica dell'architettura, Roma

FUTURISTI A PARIGI NEL 1925: IL CASO DEPERO 50
Paola Pettenella, Federico Zanoner _ Mart, Archivio del '900, Rovereto

RADICI CLASSICHE E SPIRITO DÉCO: GIO PONTI E LA RICHARD GINORI ALL'ESPOSIZIONE DI PARIGI DEL 1925 56
Stefania Cretella _ Universita' degli Studi di Verona

I "MODERNI" ALL'EXPOSITION INTERNATIONALE DES ARTS DÉCORATIFS ET INDUSTRIELS MODERNES DI PARIGI DEL 1925: LE CORBUSIER VS. MEL'NIKOV 62
Cristiana Volpi _ Universita' degli Studi di Trento

GIULIANO GRESLERI, JOSÉ OUBRIERE E IL PADIGLIONE DE "L'ESPRIT NOUVEAU" 70
Jacopo Gresleri _ Politecnico di Milano

BOLOGNA AL TEMPO DELLA RICOSTRUZIONE DEL PADIGLIONE DELL'ESPRIT NOUVEAU. APPUNTI DI MEMORIA SUL QUARTIERE FIERISTICO 75
Daniele Vincenzi _ Ordine degli Architetti di Bologna, Archivio Storico

NOTIZIE E ATTIVITA' DEI SOCI

«BOLLETTINO AAA ITALIA» LA RIVISTA DELLA RETE ITALIANA DEGLI ARCHIVI DI ARCHITETTURA CONTEMPORANEA 80

NUOVA OPERA SULL'EDILIZIA DELLE FERROVIE DELLO STATO 81

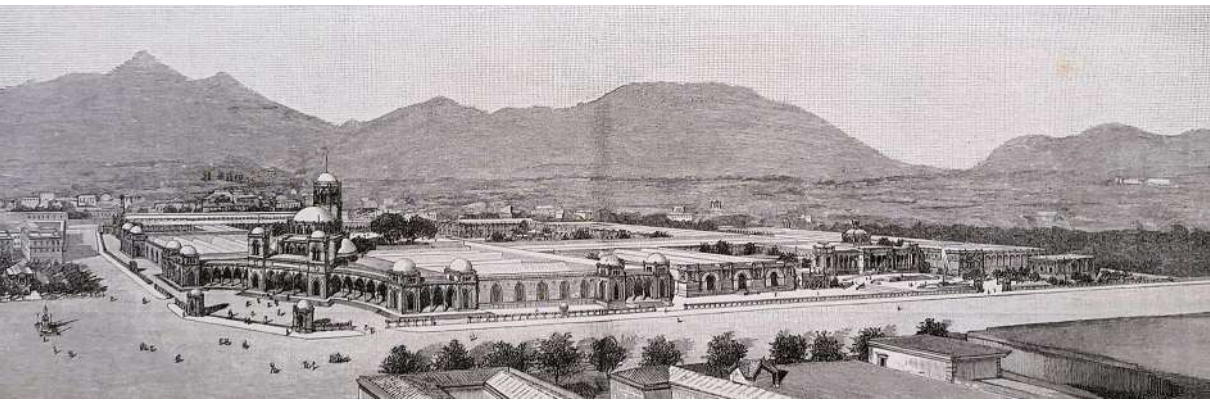
ATTIVITA' 2025 DELL'ARCHIVIO PROGETTI 82

(continua editoriale)

sempre dal punto di vista degli archivi, il tema annuale della Giornata con conferenze, convegni, mostre documentarie, mostre ciclotour, mostre virtuali, proiezioni e visite guidate che hanno avuto come comune denominatore l'architettura dell'esporre in Italia fra l'ultimo decennio del XIX secolo e il primo quarto del XXI secolo.
Alcuni dei saggi su questi eventi e altri successivi contributi, sempre sul tema dell'architettura dell'esporre, costituiscono la prima parte di questo ventitreesimo numero del Bollettino; ad essa seguono la raccolta di sintesi delle relazioni presentate al Forum e, in appendice, le notizie sull'Attività dei Soci. Complessi architettonici, singoli padiglioni, allestimenti di interni e di esterni, opere tipografiche e di grafica per la comunicazione, ordinamenti di mostre tematiche (di architettura, arti applicate, arte, *design*) e anche dibattiti (generati all'epoca delle singole manifestazioni da esigenze di confronti tematici), costituiscono il variegato campo di azione al quale si sono indirizzate le varie attività finalizzate alla conoscenza, non ultimo dei meccanismi formativi, di alcuni esempi significativi dell'architettura dell'esporre.
Pur trattandosi di un patrimonio architettonico di nicchia, in prevalenza effimero e non di rado iperbolico (in senso lato) o solitamente soggetto, quando non temporaneo, a continue trasformazioni strumentali, pur nella continuità d'uso riferita alla destinazione originaria, tanto le sedi delle esposizioni quanto quelle delle mostre hanno spesso rappresentato, nell'arco temporale preso in esame, importanti laboratori progettuali costituendo, nel complesso, un formidabile banco di prova per la tenuta e il progredire della cultura italiana del progetto nell'Età Contemporanea. L'architettura dell'esporre quando improntata a logiche significanti, portatrici di qualità relazionali e/o di proiezioni nel divenire, è dunque innegabilmente connotata da valori e modi sperimentali, pur nell'assai diversificato dosaggio del loro comporsi con il fare architettonico dei tanti protagonisti, occasionali o seriali, di questo specifico settore dell'architettura.
Il Bollettino dell'Associazione si conferma, così, ancora una volta peculiare veicolo di conoscenza della cultura del progetto affrontando un tema che, soprattutto in considerazione della prevalente rimozione o dello stesso carattere provvisorio delle realizzazioni di questo settore, si attesta necessariamente in misura considerevole, anche se non univoca, alle attività di analisi e di disvelamento insite negli studi condotti sulle fonti d'epoca e sulle documentazioni conservate negli archivi di architettura.

Ettore Sessa. In 2025, the AAA/Italia Association's commitment to promoting the documentation held in contemporary architecture archives – a commitment it has upheld with scientific rigour and, at the same time, with a focus on public engagement since 1999 (since its foundation) – has been directed towards a sector characterised by an experimental dimension: the project of buildings, both ephemeral and permanent, intended for exhibition events. For the 15th National Day of Architectural Archives, the theme proposed was *The Architecture of Exhibition: the variables of project culture for exhibition spaces and complexes, ranging from the ephemeral to the hyperbolic and the experimenta*.
The 15th Day thus tied in with the centenary celebrations of the 1925 *Exposition Internationale des Arts Décoratifs et Industriels Modernes* in Paris, an event in which Italy participated with contributions and outcomes that were quite varied. The Forum held in Bologna on 24 October 2025, in the reconstructed "Esprit Nouveau" pavilion (G. Gresleri and J. Oubrerie, 1977), followed the next day by the first General Assembly for the

(continue to p. 84)



Ernesto Basile, Complesso dei padiglioni della IV Esposizione Nazionale Italiana del 1891-92, prospettiva (incisione su disegno di Ernesto Basile; da «Palermo e l'Esposizione Nazionale del 1891-92», fasc.2, 1891, p. 13)

L'ESPOSIZIONE NAZIONALE DI PALERMO DEL 1891-92 E LA MOSTRA SPECIALE DELLA SICILIA MONUMENTALE. DOCUMENTI DAGLI ARCHIVI E DALLA GIPSOTECA DELLE COLLEZIONI SCIENTIFICHE DEL DARCH DI PALERMO (UNIPA)

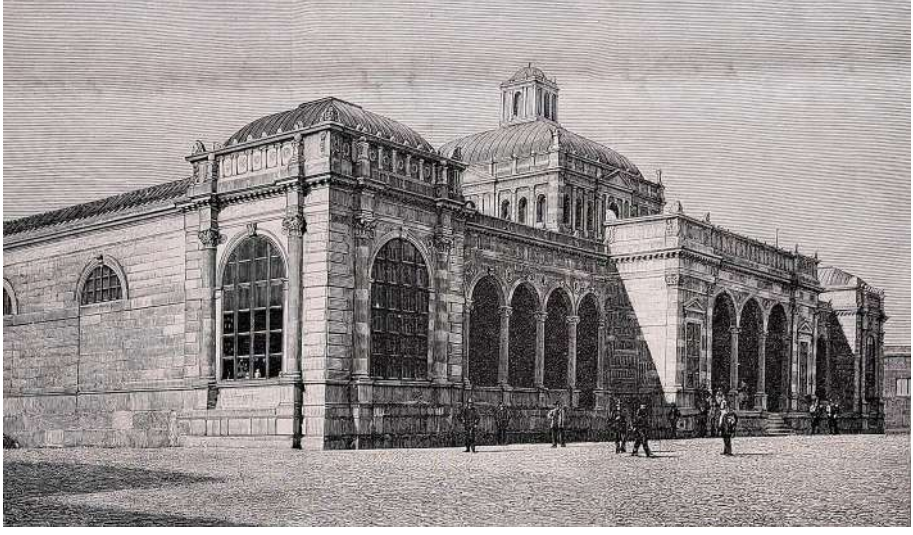
Eliana Mauro. Pervenuta alla sua quarta edizione, dopo quelle di Firenze del 1861 (prima) e Milano del 1871 (seconda) e del 1881 (terza)[(1)], la IV Esposizione Nazionale Italiana del 1891-1892, che riuniva le produzioni estrattive, agricole, manifatturiere e industriali alle belle arti, si svolge a Palermo nel complesso di padiglioni effimeri progettati da Ernesto Basile (1857-1932). Nel *continuum* architettonico ideato, la cui griglia strutturale è basata su un modulo quadrato ripartito in sottomoduli rettangolari, egli riprende le linee dell'architettura normanna di Sicilia risolvendo nella prassi, per mezzo di un'impalcatura ideologica già enucleabile negli scritti del 1882, il problema della scelta stilistica.

Il corpo d'ingresso (dentro cui è allogata la sala delle feste su pianta quadrata triabsidata) con torre panoramica e ascensore, i padiglioni e tutte le gallerie di raccordo avranno pertanto forme neomedievali; il Palazzo delle Belle Arti sarà caratterizzato da forme rinascimentali, mentre la Galleria del Lavoro incarnerà lo spirito dell'architettura funzionalista ottocentesca con una chiara allusione alle *Galeries des Machines* delle precedenti esposizioni internazionali parigine.

Nell'ambito dell'esposizione viene allestita, all'interno del Palazzo delle Belle Arti (unico a presentare la veste rinascimentale), la Mostra Speciale della Sicilia Monumentale, caldeggiata verosimilmente da Giovan Battista Filippo Basile (1825-1891), quale Consigliere del Comitato Promotore dell'esposizione, eletto il 4 giugno 1888, e componente dell'apposita Commissione preposta alla scelta dell'area e del progettista. Membro onorario e socio corrispondente del Royal Institute of British Arhitects (RIBA), rilevatore dei monumenti dell'antichità romani e siciliani, con attenzione anche a quelli normanni, Basile aveva stimolato, primo in Italia, l'interesse della Commissione di Antichità e Belle Arti (di cui aveva fatto parte anche in ambito nazionale) verso le produzioni artistiche d'età medievale[(2)].

La mostra della Sicilia Monumentale offrì una vasta gamma di tecniche di riproduzione: dai gessi ai modelli stereotomici in pietra, agli archetipi in legno, ai mosaici; dalle fotografie agli acquarelli, alle pitture ad olio, ai disegni su carta. Perlopiù commissionati per l'occasione ai vari artisti e architetti dell'isola, i soggetti esposti furono ben allestiti; il percorso espositivo venne considerato nei giornali dell'esposizione quasi un "grand tour", per la varietà e qualità dei materiali che offriva e perché documentava alcune tra le migliori produzioni artistiche dell'isola nel corso dei secoli[(3)].

Per le Sezioni della Mostra Speciale, la Commissione ordinatrice, presieduta dallo storico dell'arte e bibliografo Gioacchino Di Marzo (1839-1916) e dall'archeologo



Ernesto Basile, IV Esposizione Nazionale Italiana del 1891-92, Palazzo delle Belle Arti, prospettiva (incisione su disegno di Ernesto Basile; da «Palermo e l'Esposizione Nazionale del 1891-92», fasc. 30, 1892, p. 133)

Antonino Salinas (1841-1914), aveva disposto tre sale, ordinate per categorie di manifattura: la prima sala con originali in marmo, copie in gesso, calchi, modelli in legno (architettura e scultura dall'antichità all'età medievale e moderna); la seconda sala con quadri ad olio, acquarelli e disegni (vedute e rilievi di architettura e scultura dall'antichità all'età contemporanea), tra cui erano esposte le vedute delle antichità siciliane eseguite da Gioacchino Martorana (1735-1779) per Ferdinando III di Borbone; la terza sala con fotografie di grandi dimensioni dei monumenti siciliani ripresi dallo studio Incorpora di Palermo, insieme ad una sezione di 100 fotografie dedicate alla città di Catania e a diverse fotografie di monumenti romani ripresi da artisti siciliani.

Nel Palazzo delle Belle Arti non mancavano comunque, nelle grandi sale, le Sezioni nazionali dedicate alle produzioni contemporanee di Architettura, Pittura, Scultura, compresa una Mostra Speciale di Fotografia dove erano esposti apparecchi fotografici, strumenti, prodotti chimici, lastre, carte e quant'altro attinente ai processi di ripresa, sviluppo e stampa.

Alla fine del periodo di apertura dell'Esposizione (15 novembre 1891 – 5 giugno 1892) i materiali della Mostra Speciale della Sicilia Monumentale, insieme ad alcuni modelli decorativi in gesso esposti nella Mostra dell'Istruzione Tecnica e Industriale, furono assegnati in parte alla Regia Scuola di Applicazione per Ingegneri e Architetti dell'Università di Palermo e in parte all'Accademia di Belle Arti di Palermo[4]. La dotazione della Regia Scuola fa parte oggi del patrimonio delle Collezioni Scientifiche del Dipartimento di Architettura (D'Arch): i modelli stereotomici in pietra presso la Raccolta Miscellanea, i modelli in gesso presso la Gipsoteca che, insieme alla Raccolta Modelli lignei e ai disegni di architettura decorativa, fa parte della Collezione Gabinetto di Disegno[5].

I modelli stereotomici in pietra con loro supporto, eseguiti da Nicolò Rutelli (Paler-

Veduta della Sala principale della Mostra speciale della Sicilia Monumentale. Si riconoscono nella foto, da destra verso sinistra e dal primo piano verso il fondo, le copie e i modelli: mezzobusto del Giudice della Gran Corte di Palermo Pietro Speciale (di spalle) di Domenico Gagini, 1474 ca.; Nettuno di Giovanni Angelo Montorsoli, 1551-57; Carlo I d'Angiò di Arnolfo di Cambio, 1277 ca.; modello ligneo del Tempio C di Selinunte; arco di ingresso alla cappella della Madonna di Trapani nel Santuario di Maria Ss. Annunziata a Trapani di Antonello Gagini, 1531-37; telamone del Tempio di Zeus ad Agrigento; elementi strutturali di sostegno delle coperture del complesso normanno di S. Giovanni degli Eremiti a Palermo. In primo piano al centro, leggio di Annibale Scudaniglio, 1582 (da «La Tribuna Illustrata», n. 2, 1892, p. 45)





Veduta della Gipsoteca della Collezione Gabinetto di Disegno della Regia Scuola di Applicazione per Ingegneri e Architetti dell'Università di Palermo, sala espositiva del Dipartimento di Architettura di Palermo con alcuni dei pannelli decorativi in gesso provenienti dall'Esposizione Nazionale. Al centro, al di là della porta, è visibile il modello ligneo originario della mole torinese di Alessandro Antonelli esposto nel 1891 nella Galleria di Architettura dell'Esposizione di Palermo (foto di Calogero Vinci, 2023)

mo, imprenditore) che riproducono in scala il pennacchio della cupola della chiesa di S. Giovanni degli Eremiti (Palermo) e l'imposta delle volte a crociera di un edificio del complesso monumentale, fanno parte, insieme al modello ligneo della Mole torinese di Alessandro Antonelli (esposto nella Galleria di Architettura), della Raccolta Modelli delle Collezioni Scientifiche del D'Arch.

I disegni di progetto del complesso espositivo redatti da Ernesto Basile sono conservati nell'Archivio Disegni della Dotazione Basile; consistono di 137 unità documentarie redatte dal 1888 al 1891 e sono costituiti da schizzi e disegni preliminari, disegni geometrici architettonici, strutturali e decorativi del complesso e dei singoli padiglioni (a diverse scale), prospettive e particolari, fino agli schizzi dei diplomi per i premiati e a quelli della disposizione dei tendaggi delle Gallerie espositive per la schermatura del sole[6].

[1] Le esposizioni torinesi svolte nel 1884 e nel 1889 e denominate "Esposizione Generale Italiana" non rientrano fra quelle nazionali che si svolgevano a cadenza decennale.

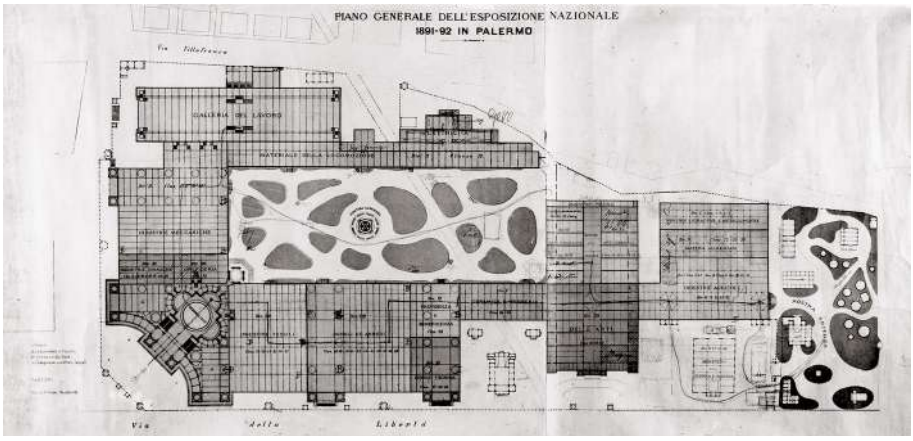
[2] Per i diversi approfondimenti si vedano: Eliana Mauro, "La pratica antichistica di Giovan Battista Filippo Basile e le Commissioni di Antichità e Belle Arti", in Marco Cadinu (a cura di), *Il tesoro delle città*, Steinhauser Verlag, Wuppertal 2023, pp. 146-161; Giuseppe Lo Iacono, Clemente Marconi, *L'attività della Commissione di Antichità e Belle Arti in Sicilia*, in «Quaderni del Museo Archeologico Regionale "A Salinas" – Supplemento», 1997-2000, 2014, voll. I-VI.

[3] Si vedano «Palermo e l'Esposizione Nazionale del 1891-92», Fratelli Treves, Milano e «L'Esposizione Nazionale di Palermo del 1891-92», Edoardo Sonzogno, Milano.

[4] Nella Gipsoteca dell'Accademia di Belle Arti di Palermo sono confluite le copie in gesso di diverse sculture in marmo, tra cui quelle di Pio IV benedicente di Angelo Marini (1560-64), Carlo I d'Angiò di Arnolfo di Cambio (1277 ca.), Nettuno di Giovanni Angelo Montorsoli (1551-57), un elemento del soffitto ad alveoli della Cappella Palatina di Palermo, e inoltre la copia in gesso del leggio bronzeo di Annibale Scudaniglio (1582). *La Gipsoteca dell'Accademia di Belle Arti di Palermo. Conoscenza, conservazione e divulgazione scientifica*, a cura di Giuseppe Cipolla, Accademia di Belle Arti, Palermo 2016.

[5] Calogero Vinci, Simona Colajanni, *I modelli in gesso della Collezione del Gabinetto di Disegno del Dipartimento di Architettura Percorsi di conoscenza per una proposta di allestimento*, in «Mneme», a. 3, vol. 3, 2020, pp. 97-116.

[6] Per i fondi citati si veda: *Palermo e la peste dell'insonnia. Memoria e oblio nei disegni delle Collezioni Scientifiche del Dipartimento di Architettura dell'Università di Palermo*, a cura di Francesco Lo Piccolo, Ettore Sessa, Silvia Cattiodoro, Manfredi Leone, Calogero Vinci, catalogo della mostra, 9 marzo – 20 maggio 2023, Galleria delle Collezioni Scientifiche del Dipartimento di Architettura di Palermo, Edizioni Caracol, Palermo 2025.

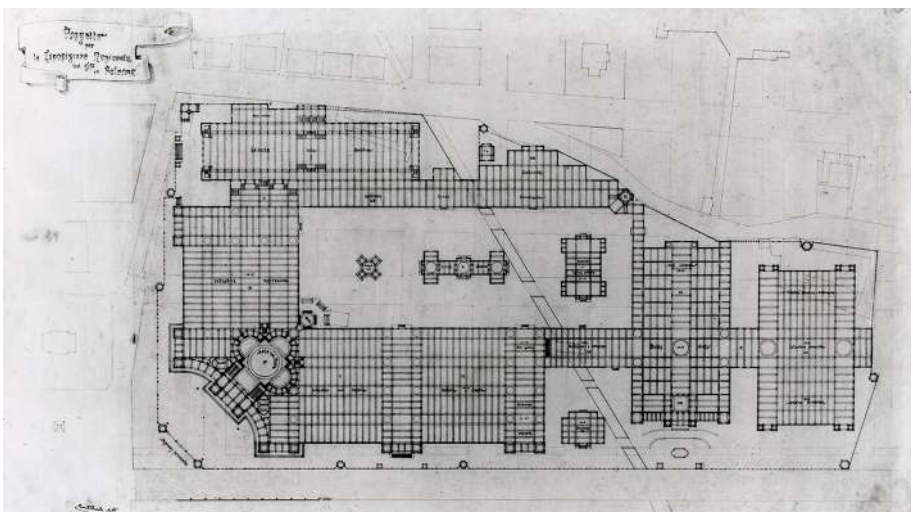


Collezioni Scientifiche, Dipartimento di Architettura, Unipa – Dotazione Basile
Ernesto Basile, Edifici della IV Esposizione Nazionale Italiana di Arti e Industrie, Palermo 1891, planimetria

LA PRIMA MOSTRA COLONIALE ERITREA ALL'ESPOSIZIONE NAZIONALE DI PALERMO 1891-92: UNA TRASPOSIZIONE FIGURATA DELL'ALTERITÀ COLONIALE A CONFRONTO CON IL PAESAGGIO IDENTITARIO DEL GIARDINO DELL'ESPOSIZIONE

Virginia Bonura. All'indomani dell'unità, l'Italia aveva bisogno di legittimare la propria identità nazionale appena conquistata; l'instabilità della politica interna porterà la classe dirigente a orientare le ragioni di stato verso l'avventura coloniale. Questa iniziata nel 1882 con l'acquisto della Baia di Assab, sarà tenacemente caldeggiata dal governo Crispi, ma avrà un decorso oltremodo difficoltoso e drammatico per via delle ferite inflitte al morale della nazione a causa della sconfitta di Dogali (1887). La spinta del governo alla politica espansionistica culminerà con l'occupazione di Massaua del 1885 e nel 1890, successivamente al Trattato di Uccialli, veniva proclamata la Colonia Eritrea.
Il sentimento di conquista e progresso del neonato stato sarà il motivo dominante dell'Esposizione Nazionale di Palermo (1891-1892) inaugurata ad un anno di distanza dalla proclamazione della Colonia Eritrea. Per il complesso dell'Esposizione Ernesto Basile redige un progetto, a seguito dell'incarico ottenuto nel 1888, realizzando tutti i padiglioni espositivi che avrebbero occupato l'area di terreno di proprietà del principe di Radaly, confinante con quello del principe di Lampedusa.

Collezioni Scientifiche, Dipartimento di Architettura, Unipa – Dotazione Basile
Ernesto Basile, Edifici della IV Esposizione Nazionale Italiana di Arti e Industrie, Palermo 1891, planimetria definitiva



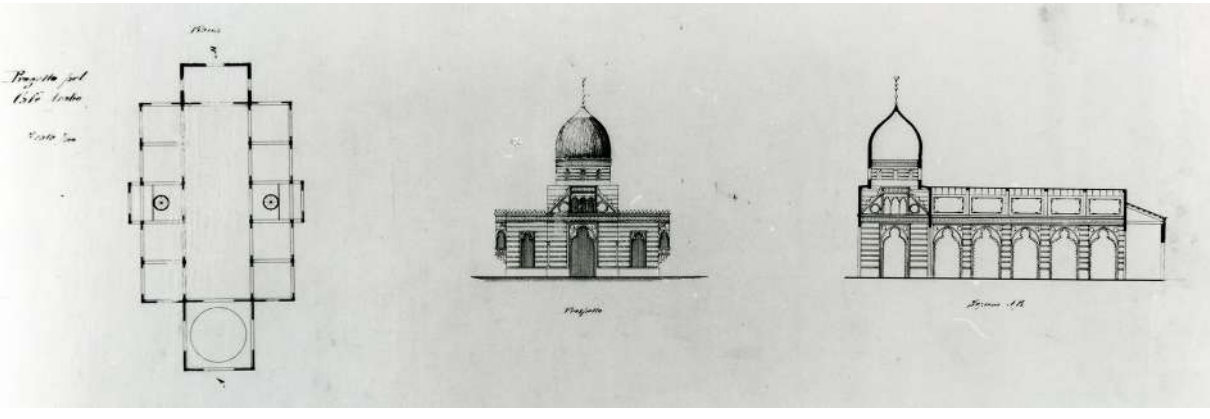
Se da un lato la manifestazione esaltava le istanze di modernità e progresso a cui l'Italia si stava accostando, dall'altro celava la forte crisi che avrebbe travolto la nazione e proprio nella politica coloniale si proiettava l'idea di sbocco salvifico che poteva migliorare le condizioni di vita dei cittadini italiani.

All'interno dell'Esposizione prese forma il progetto di un Villaggio Eritreo. L'idea era quella di riproporre fedelmente una realtà estranea all'immaginario comune proponendone una ricostruzione scenografica esotica, con le tipiche abitazioni, i tukul, la chiesa copta, all'interno di un giardino coloniale spontaneo con fauna e flora autoctone. All'interno di questo villaggio vivevano 65 eritrei di diversa estrazione sociale in una evocazione quasi teatrale della quotidianità africana, esibita come modello di alterità in contrapposizione alla vita "civile" della nazione ospitante. A corredo di questa realtà si accostava una esposizione di artigianato eritreo, la "Collezione Gallareto", all'interno del Caffè Arabo progettato da Ernesto Basile. Qui Basile ripropone forme afferenti allo stile ottomano ricalcando la chiave storicista che utilizza nella composizione stilistica di tutti gli edifici dell'esposizione. Il Caffè Arabo mantiene nel sistema volumetrico e costruttivo lo stesso ordine regolistico da lui ricercato per la composizione spaziale dei padiglioni, a comprova dell'unità stilistica che imprime al complesso.

L'analisi dei disegni della IV Esposizione Nazionale di Arti e Industrie del 1891-1892, conservati presso la Dotazione Basile – un'unità archivistica composta da 127 unità documentarie tra planimetrie, prospetti, schizzi e vedute prospettiche – mostra come il villaggio eritreo non compaia nelle planimetrie anteriori al 1889, ma venga aggiunto solo nell'ultima stesura, presumibilmente dopo il 1890 anno della proclamazione della Colonia Eritrea. La mancanza di relazione del villaggio con il contesto generale e la collocazione sui terreni del principe di Lampedusa (destinati all'esposizione solo in un secondo momento) confermano l'ipotesi di un inserimento tardivo. Ulteriore indizio è rappresentato dal Caffè Arabo, assente in tutte le planimetrie precedenti al 1889 e inserito esclusivamente nella versione che comprende il villaggio, collocato nell'area originariamente destinata alla chiesa copta la cui planimetria fu revisionata per adattarla alla nuova funzione.

Il giorno dell'inaugurazione dell'Esposizione Nazionale (15 Novembre 1891) la Mostra Eritrea ebbe un grandissimo successo, l'evento destò interesse e curiosità niente di paragonabile alla canzonatoria rappresentazione della realtà coloniale avvenuta nell'Esposizione di Torino 1884. Dalla cronaca illustrata Treves la mostra Eritrea appare come un racconto stereotipato e grottesco ma è anche una descrizione dettagliata della vita degli indigeni, al fine di destare sempre più l'interesse dello spettatore rendendo accessibile una realtà sociale a lui sconosciuta. L'alterità della Mostra Eritrea diventa un costrutto

Collezioni Scientifiche, Dipartimento di Architettura, Unipa – Dotazione Basile
Ernesto Basile, Edifici della IV Esposizione Nazionale Italiana di Arti e Industrie, Palermo 1891, pianta, prospetto principale e sezione longitudinale del Caffè Arabo



propagandistico di possibilità, che attraverso l'annullamento della distanza geografica all'interno del contesto dell'Esposizione rendevano l'esotico un'opportunità.
Stessa lettura simbolica può riferirsi al confronto di due paesaggi identitari all'interno dell'Esposizione, il giardino principale con la monumentale fontana e quello ''botanico coloniale'' della Mostra Eritrea. Progettati entrambi come spazi aperti all'interno della fitta compagine di padiglioni espositivi, il giardino principale figura come luogo di svago e ristoro per i visitatori, mentre quello botanico coloniale diviene scenografia immersiva ed evocativa di un paesaggio ignoto. Entrambi sono rappresentativi di una identità la cui chiave di lettura si trova proprio nella composizione spaziale ma soprattutto nella strutturazione di paradigmi ideologici e formali desunti dalla dimensione sociale a cui appartengono. Nel giardino principale la composizione geometrica segue una logica ordinata ed è indicativa di una civiltà che guarda al progresso cui esempio sarà proprio la monumentale fontana centrale, progettata dall'ingegnere Emilio Piazzoli (1859). A questo controllo si contrappone la spontaneità e la semplicità della composizione del giardino botanico coloniale del villaggio eritreo; il giardino che manca di rigore e ragione, come si vede dalla dislocazione casuale delle specie arboree o dei tukul, tende a sottolineare il carattere primitivo, il senso del selvaggio, un caos a cui necessariamente imprimere un ordine.
La Mostra Eritrea dell'Esposizione Nazionale di Palermo si presentò come costruzione scenografica funzionale alla propaganda coloniale italiana. Dalla documentazione si evince come il villaggio sia stata un'aggiunta tardiva, successiva al 1890, e che il Caffè Arabo sia derivato dal precedente progetto della chiesa copta. Le fonti archivistiche si rivelano fondamentali per comprendere le dinamiche ideologiche e progettuali dell'evento, restituendo la mostra come occasione di legittimazione del colonialismo italiano presentato come strumento della missione ''civilizzatrice'' dei popoli africani.

EFFIMERO E MEDITERRANEO: I PADIGLIONI DI ERNESTO BASILE PER LA PRIMA ESPOSIZIONE AGRICOLA REGIONALE DELLA SICILIA DEL 1902

Maria Stella Ingargiola. La *Prima Esposizione Agricola Regionale della Sicilia* si svolge a Palermo e a Marsala (in provincia di Trapani) tra il 1902 e il 1903 e avviene quasi in parallelo alla *Prima Esposizione Internazionale d'Arte Decorativa Moderna di Torino*[1]. Rilevante è il significato assunto dalla manifestazione siciliana, che intende affermare la volontà di rinnovamento nell'ambito della realtà produttiva dell'isola.
I materiali archivistici relativi a questa esposizione risultano particolarmente limitati: interessanti, ma insufficienti per rendere l'idea progettuale d'insieme di Ernesto Basile (1857-1932), sono i 6 disegni della Dotazione Basile delle Collezioni Scientifiche del Dipartimento di Architettura; tra questi, purtroppo, non è presente una planimetria generale. È necessario, inoltre, integrare i disegni con i pochi documenti noti sul soggetto, in prevalenza cartoline e fotografie storiche[2].
È noto che il perimetro della sezione di Palermo comprende la zona dell'attuale Giardino Inglese, la piazza Alberico Gentili e la via Marchese Ugo, collocandosi sui due lati del viale della Libertà e presentando l'ingresso principale sullo stesso viale. Il complesso dispone di padiglioni tematici, in cui si concentra tutto il progresso agricolo, industriale e manifatturiero della Sicilia.
Il padiglione di ingresso, che si caratterizza per una forte componente decorativa, esplicita il legame esistente tra mediterraneo e industriale, accentuato dal Ponte Pedonale laterale. L'Esposizione Agricola, a Palermo, viene inaugurata il 27 maggio del 1902, alla presenza dei Sovrani Vittorio Emanuele III ed Elena di Savoia e di altre importanti autorità politiche italiane[3].
I disegni progettuali di Basile, numericamente contenuti, riescono, comunque, a fornire un'idea precisa sulla loro progressiva evoluzione formale. Un primo schiz-





Collezioni Scientifiche del Dipartimento di Architettura, Università degli Studi di Palermo – Dotazione Basile
Ernesto Basile, Padiglioni della Prima Esposizione Agricola Regionale della Sicilia del 1902, Palermo e Marsala, schizzi di progetto del prospetto principale del padiglione d'ingresso (Sezione di Palermo)

zo del padiglione di ingresso richiama il padiglione della *VII Esposizione di Belle Arti del Circolo Artistico di Palermo*[4], precedente di due anni. Nell'alzato è già presente una chiara gerarchia compositiva, con il partito centrale più alto.

In un secondo momento, inizia a delinearsi la configurazione definitiva del padiglione: si mantiene la componente gerarchica, ma il partito centrale viene privato dell'elemento ad arco nella parte superiore dell'ingresso e le membrature attraversano la trabeazione e proseguono, fuoriuscendone.

Nella versione finale della trabeazione, le membrature continuano il loro percorso verso il basso, fino a riunirsi ai piloni laterali con un tratto curvilineo e diventare un espediente di tripartizione per il fronte stesso. La modulazione nell'alzato è rimarcata da terminazioni bulbiformi con aggiunta di asta e drappo o solamente da asta e drappo, a seconda dell'importanza gerarchica dell'elemento verticale corrispondente. La medesima articolazione si riscontra nei due partiti laterali del prospetto.

Tra le porzioni dell'esposizione della sezione palermitana[5] si ricorda il *Padiglione per l'Arte Retrospettiva*, posto nella parte retrostante dell'ingresso, con la Mostra Etnografica Siciliana (curata da Giuseppe Pitrè); e, ancora, il gigantesco *Toboga*, che, insieme al *Moulin Rouge*, evidenziano la dimensione fieristica della manifestazione. Inoltre, all'interno del *Padiglione "Città di Palermo"* (progettato e realizzato da Antonio Lo Bianco) e della *Galleria della Mostra Campionaria* vengono esposti, rispettivamente, prodotti dell'industria del capoluogo siciliano e della regione.

L'elemento più interessante del progetto resta il *Ponte Pedonale*, dai velati richiami orientalisti, concepito come un cavalcavia che supera il viale della Libertà, collegando i due poli dell'esposizione. Basile progetta il ponte attentamente, con la riproposizione in altezza e in volumetria delle caratteristiche formali del padiglione di ingresso, senza dimenticare la relazione prospettica tra le due parti dell'esposizione e l'asse viario tra esse.

Esiste una seconda sezione espositiva a Marsala, con la Sezione Enologica della manifestazione, localizzata in un'area in prossimità di Porta Nuova; qui il padiglione è unico e presenta attrezzature e prodotti siciliani del settore. La sezione di Marsala viene inaugurata il 31 maggio del 1902.

Per questa sezione Basile conferma l'iniziale riferimento al padiglione dell'esposizione del Circolo Artistico: il precedente progetto si tramuta, però, in una volumetria più diluita e in un ornamento più leggero, con la conferma della componente gerarchica dei tre partiti del prospetto. Ancora sono presenti i risalti degli elementi verticali con terminazioni bulbiformi con asta e drappo o solamente con asta e drappo[6].

Grazie alle numerose attrazioni previste, l'Esposizione Agricola diventa un vero e proprio fenomeno di costume, con una presenza continua di visitatori[7]. La manifestazione, rimarcando il carattere effimero delle architetture dai prospetti intonacati di bianco e dalle animate decorazioni policrome, inizia a concretizzare l'idea di un Modernismo regionalista o della "razionalità mediterranea". Da questa circostanza deriveranno, nel 1903, la casa Basile, il villino Fassini e il non realizzato villino Monroy: sono le cosiddette "ville bianche" palermitane, che costituiscono il maggiore risultato di Ernesto Basile nel percorso verso un'architettura oggettiva.

[1] Inaugurata nell'aprile del 1902, la *Prima Esposizione Internazionale d'Arte Decorativa Moderna di Torino* è emblematica per la ricerca di nuovi codici formali per il Mo-



Collezioni Scientifiche del Dipartimento di Architettura, Università degli Studi di Palermo – Dotazione Basile
Ernesto Basile, Padiglione d'ingresso e ponte pedonale alla Prima Esposizione Agricola Regionale della Sicilia del 1902, (Sezione di Palermo), foto d'epoca

dernismo. Si vedano Riccardo De Spigliati, *Guida della Prima Esposizione Internazionale d'Arte Decorativa Moderna 1902*, Tip. Matteo Artale, Torino 1902; Vittorio Pica, *L'Arte Decorativa all'Esposizione di Torino del 1902*, Istituto Italiano d'Arti Grafiche, Bergamo 1903.

(2) Fondamentali, in questo senso, sono i 2 ridisegni dei padiglioni dell'esposizione di Antonio Lo Bianco (1870-1946), che collabora con Basile per la realizzazione del complesso. Nei disegni, conservati nell'archivio privato della famiglia Lo Bianco (a Palermo), si osservano le piante e i prospetti di alcuni edifici, di cui non sono note a oggi immagini o riproduzioni fotografiche. Altri materiali documentari sono conservati presso la Collezione Di Benedetto della Biblioteca Comunale di Palermo, l'archivio privato della famiglia Basile (a Palermo) e alcune collezioni private.

(3) Grazie ai quotidiani locali è possibile seguire i diversi passaggi della progettazione, della realizzazione e dell'inaugurazione del complesso espositivo, insieme alle attività collaterali della manifestazione. A questo proposito si rimanda alla lettura dei numeri dell'epoca de «Il Giornale di Sicilia» e «L'Ora», tra gli altri.

(4) Per ulteriori approfondimenti si veda Elisa Bono, ''La Promotrice di Belle Arti e la prima Esposizione Agricola Regionale Siciliana. Verso un modernismo mediterraneo'', in Eliana Mauro, Ettore Sessa (a cura di), *Dispar et Unum, 1904-2004. I cento anni del Villino Basile*, Edizioni Grafill, Palermo 2006, pp. 356-360.

(5) Di qualche anno è l'ipotesi di una ricostruzione plano-volumetrica del complesso: lo studio ha evidenziato l'articolazione irregolare della planimetria, organizzata su diversi lotti non contigui per adattarsi meglio agli spazi disponibili. Gli elaborati sono pubblicati in Gian Marco Girgenti et alii, ''Ernesto Basile e le Esposizioni Agricole Siciliane dei primi anni del '900'', in Francesca Capano, Massimo Visone (a cura di), *La Città Palinsesto. Tracce, sguardi e narrazioni sulla complessità dei contesti urbani storici*, FedOA – Federico II University Press, Napoli 2020, pp. 1289-1298.

(6) Sulla *Prima Esposizione Agricola Regionale della Sicilia* si vedano Eliana Mauro, ''L'esposizione agricola'', in Gianni Pirrone, *Palermo, una capitale. Dal Settecento al Liberty*, con testi di Eliana Mauro ed Ettore Sessa, Electa, Milano 1989, pp. 140-143; Patrizia Miceli, ''Prima Esposizione Agricola Siciliana, Palermo-Marsala 1902'', in Eliana Mauro, Ettore Sessa (a cura di), *La città dei prodotti: imprenditoria, architettura e arte nelle grandi esposizioni*, Edizioni Grafill, Palermo 2009, pp. 165-177; Ettore Sessa, *Preliminari per un nuovo corso dell'architettura modernista italiana: i disegni dell'Esposizione Agricola Regionale di Palermo e Marsala del 1902 nel Fondo Basile dell'Università degli Studi di Palermo*, in «Bollettino AAA Italia» n. 14, 2015, pp. 13-15.

(7) Si registrano, infatti, più di 34.000 visitatori nei primi due mesi di apertura della manifestazione, una cifra cresciuta ulteriormente durante i mesi successivi.

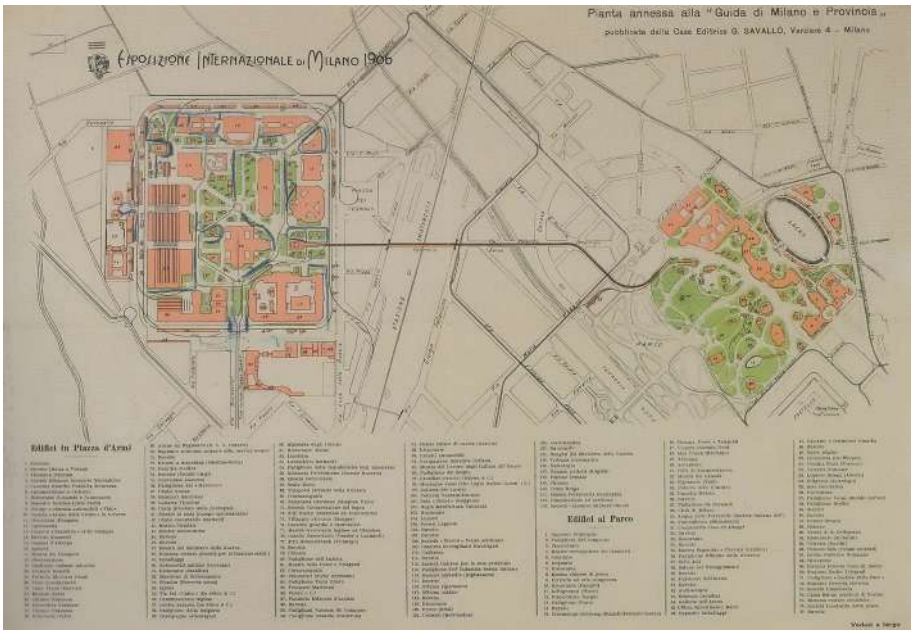
"UN MISURATO MODERNISMO SICILIANO": IL PADIGLIONE FLORIO ALL'ESPOSIZIONE INTERNAZIONALE DEL SEMPIONE DI MILANO 1906 DI ERNESTO BASILE

Giusi Lo Tennero. L'esposizione internazionale dedicata all'apertura del valico del Sempione nel 1906 ebbe tra i suoi obiettivi fin dall'inizio la celebrazione dei trasporti con uno slancio premonitore che si direbbe ''futurista''. D'altra parte, la Milano che promosse quest'esposizione rientrava a buon diritto tra le città più all'avanguardia del momento in Europa, particolarmente sul piano industriale. Tra i promotori si contavano il Touring Club Italiano, il Comitato milanese della Lega Navale Italiana e l'Associazione lombarda dei giornalisti che intesero organizzare, oltre alle mostre su comunicazioni e trasporti, una grande mostra d'arte per rivitalizzare le Triennali di Brera. Furono 18 i paesi stranieri partecipanti, per la maggior parte europei, ma anche americani e asiatici. La progettazione dell'area espositiva fu assegnata a Sebastiano Locati, che vinse il concorso indetto nel 1903, affiancato in seguito da Giuseppe Sommaruga quando si rese necessario l'ampliamento. La quasi totalità dei padiglioni si dovette a Carlo Bianchi, Francesco Magnani, Mario Rondoni e Orsino Bongi. Le aree individuate furono il Parco Sempione e la limitrofa ex Piazza d'Armi, distante un chilometro, che vennero collegate da una ferrovia elettrica sopraelevata. La distribuzione dei padiglioni nell'area del Parco seguiva l'articolazione dei *parterres* con l'unica grande eccezione dei tre edifici perimetrali. L'area di Piazza d'armi, perimetrata dai padiglioni espositivi, presentava al centro una grande fontana dalla quale si dipartivano radialmente i percorsi verso tutti i restanti settori. Se l'eccezionalità dell'esposizione del 1906 risiedeva nell'attenzione rivolta a temi di carattere sociale, l'igiene e la previdenza, particolarmente sul lavoro, un posto di primo piano spettò anche alla sezione di arte decorativa. Il padiglione italiano progettato da Locati, funestato dall'incendio del 3 agosto, aveva ospitato le produzioni dei migliori espositori italiani improntate a misura e sobrietà tanto in settori dove il lusso era protagonista, quanto nella produzione più 'democratica', secondo la visione ruskiniana. Anche aziende come la Ducrot, infatti, si erano orientato verso la produzione di mobili destinati alla collettività come la fortunata serie stile ''carretto siciliano'' disegnata da Ernesto Basile.

Tra i ridondanti edifici della ''città bianca'' quello di Basile, nell'area del parco, si distingueva per la sua logica distributiva e per il suo misurato linguaggio modernista. Come appare ben documentato dai disegni di progetto conservati presso la Dotazione Basile[1], il padiglione appariva come un blocco compiuto e articolato, dalla pianta a croce commissa, simmetrica ma con bracci disuguali, i cui principali elementi connotanti erano la torretta/tiburio di forma ottagonale posta a segnare il brac-

Collezioni Scientifiche del Dipartimento di Architettura, Università degli Studi di Palermo – Dotazione Basile Ernesto Basile, Padiglione Florio all'Esposizione Internazionale del Sempione, Milano 1906, prospettiva





Pianta dell'Esposizione Internazionale di Milano 1906 (in: Giuliana Ricci, "Per l'esposizione, mi raccomando…!",, in Giuliana Ricci, Paola Cordera (a cura di), Per l'esposizione, mi raccomando…!, *Edizioni Et, Milano 2001, p. 71)*

cio d'ingresso e svettante dal volume compatto dell'edificio, e il motivo del pilastro-torre fuoriuscente oltre il coronamento, cifra distintiva delle opere mature dell'architetto, qui particolarmente evidente in facciata per la funzione di inquadramento del portico d'ingresso e del fregio recante l'insegna "Florio". Quanto alla presenza del prevalente uso delle superfici candide, che nel resto dell'area espositiva era stato considerato negativamente dalla critica, nel caso di Basile era invece del tutto in linea con la sua produzione migliore (vedi il ciclo delle 'case bianche').

Nel 1906 Basile era giunto all'elaborazione compiuta del suo stile riconoscibile per l'essenzialità delle forme di matrice matematico-razionale coniugate con le esigenze del vivere moderno e per un apparato decorativo astilo, in stretta relazione con il rinnovamento della facies distributivo-compositiva interna, in cui il riferimento alla natura era di tipo organico-strutturale. Il percorso che l'aveva visto giungere alla definizione di questo "misurato modernismo mediterraneo" era stato compiuto prevalentemente nell'ambito dell'architettura domestica attraverso la produzione di residenze per la nobiltà e l'alta borghesia siciliana, e aveva raggiunto esiti paragonabili a quelli dei protagonisti modernisti di tutta Europa. Aveva avuto in seguito una sua declinazione più classicista in occasione della progettazione dell'ampliamento del palazzo di Montecitorio a Roma (1902-1918) certamente dovuta al carattere pubblico dell'edificio. È a partire da quella data che, giunta a maturazione la "via siciliana al modernismo", Basile inizierà una revisione critica che lo portò a non proseguire oltre nella "cultura artistica di osservanza fenomenica" puntando piuttosto a consolidare e i risultati della sua ricerca codificandoli in un nuovo ordine architettonico (approccio in linea con un più ampio movimento di pensiero, di matrice gentiliana, che mirava all'affermazione del soggettivismo con conseguente "primato dell'idea di atto unitario della forma nel relazionarsi con la realtà"). Il Padiglione Florio per il quale ricevette il diploma d'onore (che si andò ad aggiungere gran premio per il settore delle arti decorative) testimonia questo avvenuto cambio di passo verso il ritorno alla classicità che connotò tutta la produzione successiva[(2)].

[(1)] Presso la Dotazione Basile all'interno delle Collezioni Scientifiche del Dipartimento di Architettura dell'Università degli Studi di Palermo, è conservato il corpus dei disegni del progetto costituiti da piante, sezioni e prospetti e da una prospettiva ambientata, che qui si riporta.

[(2)] Giuliana Ricci, "Per l'esposizione, mi raccomando…!", in Giuliana Ricci, Paola Cordera (a cura di), *Per l'esposizione, mi raccomando…!*, Edizioni Et, Milano 2011, pp. 18-49; Ettore Sessa, "Ernesto Basile, Vittorio Ducrot e Ignazio Florio all'Esposizione Internazionale di Milano del 1906: l'ultima stagione propositiva del modernismo palermitano", in Giuliana Ricci, Paola Cordera (a cura di), *Per l'esposizione, mi raccomando…!*, Edizioni Et, Milano 2011, pp. 115-131.

I PADIGLIONI PUBBLICITARI DI FORTUNATO DEPERO

Federico Zanoner. Nella prima metà degli anni Venti Fortunato Depero (1892-1960) è ormai un indiscusso e conclamato protagonista del Futurismo. A tale successo concorre quello della sua Casa d'Arte fondata a Rovereto nel 1919, che ne allarga l'intervento creativo alle arti applicate, in particolare attraverso tarsie in pazzo, e alla grafica pubblicitaria. Nello stesso periodo l'artista inizia inoltre a lavorare a padiglioni, chioschi, allestimenti espositivi che, seppur rimasti quasi tutti sulla carta, condividono i temi dell'effimero, dell'iperbolico e dello sperimentale. Di questi aspetti era imbevuto il manifesto della *Ricostruzione futurista dell'Universo* scritto a Roma con Giacomo Balla nel 1915, dove si annunciava la creazione di un paesaggio artificiale dalle forme astratte e geometriche, basate su coni, piramidi, poliedri, spirali, nonché la nascita di un nuovo Oggetto, chiamato *complesso plastico astratto*, intuito dal "genio italiano, cioè il genio più costruttore e più architetto". Depero stesso si definisce "architetto" in occasione della mostra personale futurista tenuta nella Capitale l'anno seguente, a conclusione di uno sfaccettato ritratto di sé in cui, nel relativo invito in forma di manifesto, si descrive "Creatore infaticabile, poeta, originalissimo parolibero, pittore eccezionale, scultore moto rumorista, canzonettista". Tra le recenti ricerche che vi presenta la più utopica e visionaria è dedicata all'*Architettura dinamica (città aerea)*. Definita come "prima audace applicazione architettonica dello stile astratto", essa postula la creazione di bar giranti, caffè costruiti su pali altissimi, monumenti danzanti, parlanti e volanti, fino alla possibilità di passeggiate nello spazio. Tra le *Parole in libertà* cita invece dei "bellissimi esemplari originali di architettura tipografica", di cui tuttavia non ci sono giunte realizzazioni tridimensionali. Bisogna infatti attendere una decina d'anni perché veda la luce ciò che Depero battezza il suo primo saggio di architettura pubblicitaria. Si tratta in realtà del suo unico padiglione costruito, realizzato per la casa editrice Bestetti-Tumminelli e Treves, affidatogli dalla III Triennale d'arte decorativa di Milano per la Bottega del Libro e presentato nel 1927 in occasione di quell'esposizione.

Mart, Archivio del '900 – Fondo Depero
Fortunato Depero, Progetto di chiosco pubblicitario, 1924



Nell'opera sembrano confluire diverse riflessioni, ormai maturate nell'artista, sul rapporto tra le forme e le caratteristiche del prodotto esposto e il linguaggio formale dell'involucro architettonico esterno ed interno atto a presentarlo e valorizzarlo[(1)]. Depero le affronta la prima volta nel 1923 con il progetto di padiglione della Venezia Tridentina alla Fiera Campionaria di Milano. Pensato come una sorta di sintesi architettonica delle costruzioni caratteristiche del Trentino e del suo paesaggio, si sarebbe dovuto innalzare per più di venti metri da terra spiccando per le sue geometrie e le sue tinte vivaci a contrasto. La funzione promozionale della regione sarebbe stata illustrata da sedici stands



Mart, Archivio di Nuova Scrittura – Donazione Paolo Della Grazia
Fortunato Depero, Padiglione del Libro Treves Bestetti Tumminelli, Monza 1927

interni, distribuiti perimetralmente, metà al piano terreno e metà in quello superiore, a forma di loggiato. Il progetto viene rigettato dal comitato esecutivo, prontamente accusato dall'artista di miopia e incompetenza artistica. Nel marzo del 1925 l'autore pubblica su «L'Impero» un articolo intitolato *Le invenzioni di Depero* in cui teorizza la necessità degli artisti di autoréclame da realizzare con ''mezzi impensati e sorprendenti'', e la costruzione di ''glorificazioni plastiche'', creazioni dedicate ai grandi geni, inventori e industrie della modernità da realizzare con forme e materiali appropriati a rappresentarli, per soppiantare quelle goffe e contraddittorie del monumento tradizionale.

Ne era il primo esempio la sua Gloria plastica luminosa di Marinetti, presentata a Monza nel 1923. Depero ravvisa che la stessa esigenza di modernità, comunicata nei programmi delle Mostre internazionali di Monza e di Parigi, prossima ad aprire i battenti, sembra dettata dagli artisti futuristi. La partecipazione a quest'ultima riporta al centro dei suoi interessi il padiglione e il suo desiderio di contrastare un fenomeno costantemente diffuso, così riassunto: ''Abbiamo fiere campionarie ogni mese, in ogni città, esposizioni regionali nazionali, mondiali. Esse, esclusa quella mondiale di Parigi, sono terribilmente passatiste; la loro presentazione architettonica è semplicemente ridicola''. Tale dichiarazione è alla base delle tre tavole-manifesto, intitolate *Glorie Plastiche, Architettura Pubblicitaria, Manifesto agli industriali pubblicate* nel 1927 in *Depero Futurista*, il famoso 'libro imbullonato', assieme ad alcune fotografie di progetti e del citato Padiglione del Libro, appena ultimato e chissà già demolito. In quei testi, impaginati tipograficamente entro tre grandi ''A'', l'artista esorta industriali e pubblicitari alla coerenza, invitando, per esporre materie e prodotti moderni, ad abbandonare linguaggi e citazioni del passato a favore di architetture nuove e ultramoderne, futuriste, colorate, mobili e luminose, in perfetta armonia con il contenuto. Con la stessa coerenza reclamizza sé stesso, dichiarando che ''Il pittore e scultore futurista DEPERO oggi è l'architetto che vi presenta il mezzo per maggiormente glorificare i vostri prodotti, con dignità d'arte veramente moderna'', postulando una sorta di immagine coordinata dell'azienda: ''Carissimi industriali: non solo l'immagine sacra dei vostri prodotti vi faremo, cioè il cartello, ma anche il Tempio, il Padiglione, per contenerli degnamente''. Già acutamente contestualizzate da Ezio Godoli nel suo volume *Il futurismo del lontano 1983*, le architetture tipografiche di Depero rappresentano una originale espressione di tali dichiarazioni e comprenderanno progetti di padiglioni per Campari, per ditte roveretane, tra cui quella di avvolgibili Komarek, nonché un padiglione auto promozionale dedicato a sé stesso e alla sua Casa d'Arte.

(1) Filippo Tommaso Marinetti ne offre una coeva ed efficace descrizione in *L'architettura tipografica di Depero a Monza*, in «La Fiera Letteraria», III, 7 agosto 1927, ampiamente riportata in Ezio Godoli, *Il futurismo, Guide all'architettura moderna*, Laterza, Roma-Bari, 1983 [ed. 2001], p. 151.



Archivio Privato Scibilia, Palermo.
Pietro Scibilia, Padiglione dell'Eleganza alla «II Fiera Campionaria Siciliana», Giardino Inglese, Palermo 1927, veduta prospettica d'insieme, china e acquarello su cartoncino

L'ARCHITETTURA DELL'ESPORRE NELLE COLLEZIONI SCIENTIFICHE UNIPA E IN ALTRE RACCOLTE ARCHIVISTICHE DELLA SICILIA

Ettore Sessa. Nel periodo che va dall'inizio della *Belle Époque* al cosiddetto «Miracolo Economico» la Sicilia è interessata da molteplici e spesso rimarchevoli eventi espositivi. Oltre alle esposizioni organizzate a Palermo (1891, 1902, 1925, 1933, 1937, 1939, 1940), a Marsala (1902), a Catania (1907), a Messina (1913) e a Taormina (1928) hanno particolare rilevanza le istituzioni e le varie riedizioni, durante i periodi della «Ricostruzione» e del «Miracolo Economico», delle grandi fiere campionarie a Palermo[1] e a Messina[2]. Nei cento anni successivi all'unità d'Italia si registra anche la ricorrente presenza di architetti, ingegneri, artisti e imprese di Sicilia in manifestazioni espositive nazionali e internazionali, fra cui Parigi 1878 (con l'iconica facciata di Giovan Battista Filippo Basile per la sezione del Regno d'Italia)[3], Torino 1898 e 1902, Venezia 1903 e 1905, Milano 1906, Venezia 1909, Roma 1911, Monza 1925 e 1930 e poi in diverse edizioni delle successive Triennali di Milano. Che l'architettura dell'esporre, nelle sue variabili dell'iperbolico e dello sperimentale, abbia avuto un'apprezzabile rilevanza in Sicilia fin dai primi anni dell'unità d'Italia è forse da ascrivere anche alla grande tradizione di aulici allestimenti effimeri del secolo XVIII e di gran parte del XIX per le celebrazioni relative ad una vasta gamma di eventi collettivi.

Fra i tanti progettisti attivi in Sicilia fra Ottocento e Novecento è Ernesto Basile ad operare più assiduamente nella progettazione sia di architetture espositive sia di allestimenti di interni; questo a partire dal suo ordinamento del complesso della *IV Esposizione Nazionale* di Palermo del 1891 fino alla sua ultima partecipazione alla 2° Biennale di Monza del 1925. Quello dell'architettura dell'esporre è un ambito nel quale troviamo impegnati, sia pure occasionalmente, alcuni dei progettisti più ''vocati'' della sua ''Scuola'' (Enrico Calandra, Salvatore Caronia Roberti, Francesco Fichera, Antonio Lo Bianco e poi ancora Giuseppe Samonà e Pietro Scibilia), come pure altri esponenti della cultura architettonica siciliana di diversa formazione o di periodi successivi (quali Paolo Caruso, Michele Collura, Alfio Fallica, Domenico Massimo Nuzzo, Vincenzo Pantano, Gianni Pirrone, Filippo Rovigo), imprese produttive di qualità come il mobilificio Ducrot e la metallurgica Lodetti[4]e artisti quali Alberto Bevilacqua, Paolo Bevilacqua, Biagio Gregorietti, e Pippo Rizzo.

Per rintracciare oggi le testimonianze di questo particolare segmento, prevalentemente effimero, della cultura del progetto in Sicilia, oltre alla pubblicistica dell'epoca, sono fondamentali le raccolte documentarie, ad oggi conosciute, in ambito



Collezioni Scientifiche del Dipartimento di Architettura, Università degli Studi di Palermo – Archivio Ducrot. Ufficio Tecnico Ducrot, tabellone pubblicitario della «Società Anonima Ducrot – Mobili e Arti Decorative / Genova – Palermo» *alla «10° Fiera del Mediterraneo» di Palermo del 1955, veduta d'insieme dal lato con il pannello riproducente la prospettiva acquarellata dell'arredo del* Night club *dell'Albergo Excelsior a Trieste (Gustavo Pulitzer Finali, 1949-1950); sullo sfondo il Padiglione dell'Elettricità (Paolo Caruso, 1953)*

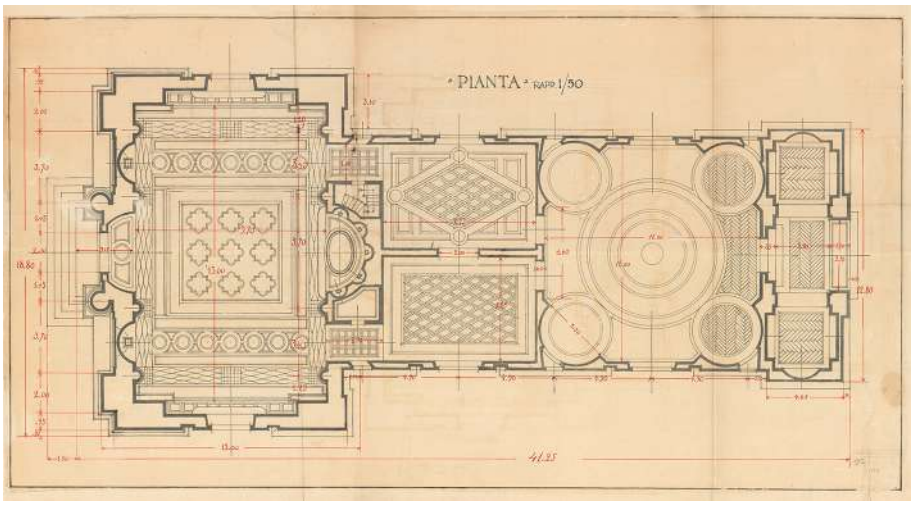
siciliano. Il maggiore *corpus* di materiali d'archivio relativo a questo settore è conservato nelle Collezioni Scientifiche del Dipartimento di Architettura dell'Università degli Studi di Palermo, in quanto fra i suoi 21 fondi troviamo la Dotazione Basile, l'Archivio Ducrot, il Fondo Caronia Roberti, l'Archivio Progetti Lo Bianco e la Gipsoteca con i modelli in gesso già della Regia Scuola di Applicazione per Ingegneri e Architetti di Palermo. Sempre a Palermo annoveriamo l'Archivio dell'Ente Autonomo Fiera del Mediterraneo, l'Archivio Spatrisano della Fondazione Sicilia, la Collezione La Duca – Perricone, gli archivi privati di eredi dei progettisti (come i Basile, Calandra, Cardella, Epifanio, Lo Bianco, Pantano, Scibilia) e gli archivi storici di fotografi attivi all'epoca (come Bronzetti, Cappellani, Interguglielmi, Scafidi). Altri significativi materiali d'archivio di questo particolare ''segmento'' dell'architettura contemporanea siciliana si trovano: a Catania, Archivio Fichera conservato nella Casa della Città (Villa Zingali Tetto) e Archivio Marletta della Struttura Didattica speciale in Architettura e Patrimonio Culturale di Siracusa dell'Università degli Studi di Catania; a Messina, Archivio privato Rovigo; a Sinagra (ME), Archivio Pirrone presso la Biblioteca Comunale ''Beniamino Joppolo''; a Trapani, Archivio privato Nuzzo. Fra i tanti fondi che in altri contesti nazionali conservano materiali documentari di indubbia rilevanza in relazione alle tematiche connesse all'architettura dell'esporre in Sicilia ricordiamo l'Archivio della Fondazione della Triennale di Milano, il Fondo Carlo Scarpa delle Collezioni del MAXXI (Museo Nazionale delle Arti del XXI secolo) e il Fondo Franco Minissi dell'Archivio Centrale dello Stato di Roma.

(1) Francesca Fatta, *La Fiera del Mediterraneo a Palermo, un manifesto fra internazionalismo e tradizione*, Ente Fiera del Mediterraneo, Palermo 1995.

(2) Francesco Cardullo, *La Fiera di Messina – Un esempio di architettura razionalista*, Officina Edizioni, Roma 1996.

(3) Eliana Mauro, *Parigi 1878: il Padiglione Italiano di Giovan Battista Filippo Basile alla Terza Esposizione Universale*, in «Bollettino AAA Italia», n. 22, 2023, pp. 5, 6.

(4) Per notizie sugli archivi relativi alle attività professionali dei progettisti attivi in Sicilia nel settore delle architetture e degli allestimenti espositivi si vedano: Paola Barbera, Maria Giuffrè (a cura di), *Archivi di architetti e ingegneri in Sicilia 1915-1945*, edizioni Caracol, Palermo 2011; Stefania Aldini, Carla Benocci, Stefania Ricci, Ettore Sessa (a cura di), *Il segno delle esposizioni nazionali e internazionali nella memoria storica delle città. Padiglioni alimentari e segni urbani permanenti*, in «Storia dell'urbanistica», numero monografico, XXXIII, Serie Terza, 6/2014; Eliana Mauro, Ettore Sessa, *I Disegni della Collezione Basile – Dipartimento di Architettura dell'Università degli Studi di Palermo*, Officina Edizioni, Roma 2015.



Politecnico di Torino, DIST Dipartimento Iterateneo di Scienze, Progetto e Politiche del Territorio Laboratorio di Storia e Beni Culturali – Fondo Carlo Musso
Armando Brasini, Progetto per il padiglione italiano all'Expo di Parigi, Parigi 1925, prospetto posteriore

IL PROGETTO DI ARMANDO BRASINI PER IL PADIGLIONE ITALIANO ALL'ESPOSIZIONE DI PARIGI DEL 1925 NEL FONDO CARLO MUSSO

Esteve Dutto. La partecipazione alle esposizioni nazionali e internazionali dello scultore e decoratore Carlo Musso (1863-1935) e delle ditte di cui è titolare è documentata nel complesso archivistico Musso Clemente conservato al Politecnico di Torino presso APRi – Archivi professionali e della ricerca, del dipartimento DIST, a partire dalla I Esposizione italiana di Architettura tenutasi a Torino nel 1890. L'inventario del fondo archivistico è consultabile sul sito di Ateneo alla pagina dedicata alle Collezioni storiche.

Diplomatosi in scultura presso la Regia Accademia Albertina di Belle Arti, Carlo Musso nasce a Rivara Canavese nel 1863 e, dal 1886, è prima contitolare della ditta Fratelli Musso e Papotti Francesco, poi titolare della ditta Carlo Musso, attiva fino al 1936 nella realizzazione di apparati decorativi plastici in gesso e pietra artificiale e modelli scultorei in terra grassa.

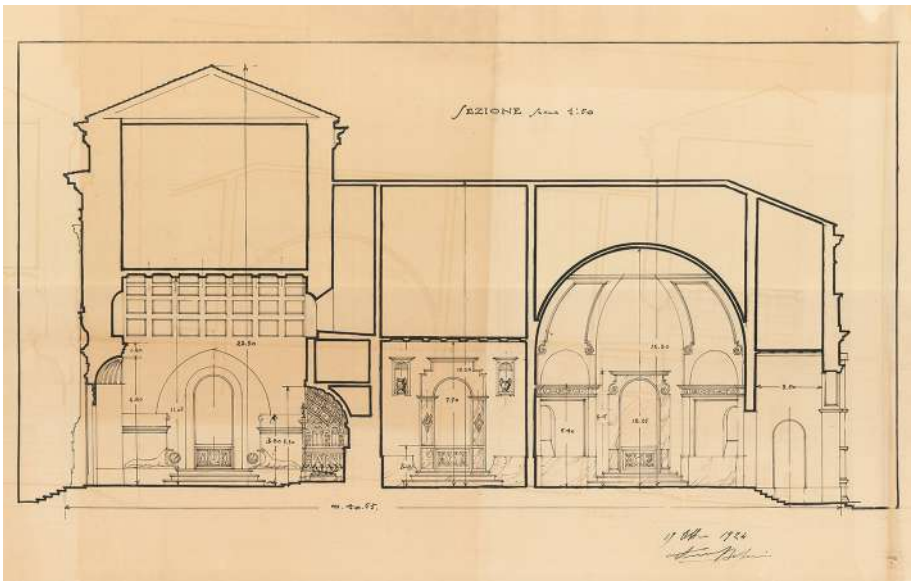
Soprattutto nei primi anni di attività la ditta affida l'affermarsi delle proprie capacità progettuali e operative alla partecipazione alle esposizioni, che rappresentano importanti occasioni di scambio e di promozione tra operatori del settore e nuove committenze.

L'Esposizione Universale di Parigi del 1900 rappresenta la prima partecipazione della ditta a un evento internazionale. Carlo Musso vi è chiamato per modellare i 123 putti che fiancheggiano gli stemmi e che si inerpicano, tra le foglie, sul profilo dei frontoni del Padiglione italiano, realizzato su disegno degli architetti Carlo Ceppi, Giacomo Salvadori e Costantino Gilodi e ispirato alla Porta della Carta di palazzo Ducale a Venezia. Gli stessi progettisti con i quali ha collaborato in occasione dell'Esposizione Generale italiana allestita a Torino due anni prima a celebrazione del cinquantenario dello Statuto Albertino.

Per l'esposizione torinese, la ditta Musso e Papotti aveva realizzato infatti, nel 1898, gli apparati decorativi dell'invaso della Fontana dei Mesi al parco del Valentino, alcuni apparati effimeri e aveva allestito un proprio stand per pubblicizzare, attraverso modelli in gesso, disegni, fotografie e un grande leone ornamentale, le proprie realizzazioni e abilità.

L'incarico per il padiglione italiano di Parigi è datato giugno 1899, committente l'impresa veneziana Pasqualin & Vienna, anch'essa, come i progettisti, già attiva nella costruzione dei principali padiglioni dell'Esposizione Generale torinese.

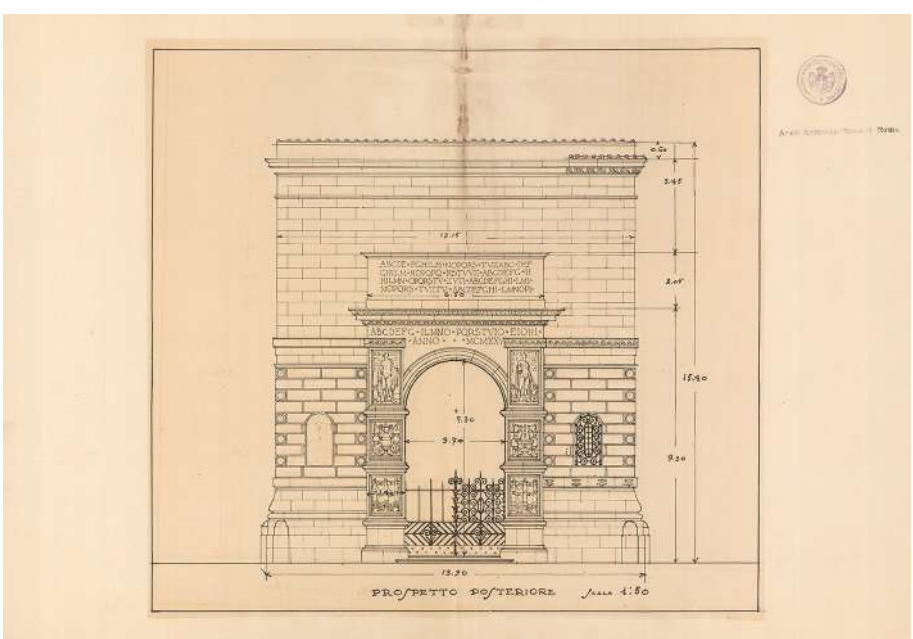
Il fondo, nonostante la ricchezza documentaria che lo caratterizza è a tratti lacunoso e non restituisce tracce chiare circa la partecipazione della ditta Carlo Musso alla realizzazione del padiglione progettato

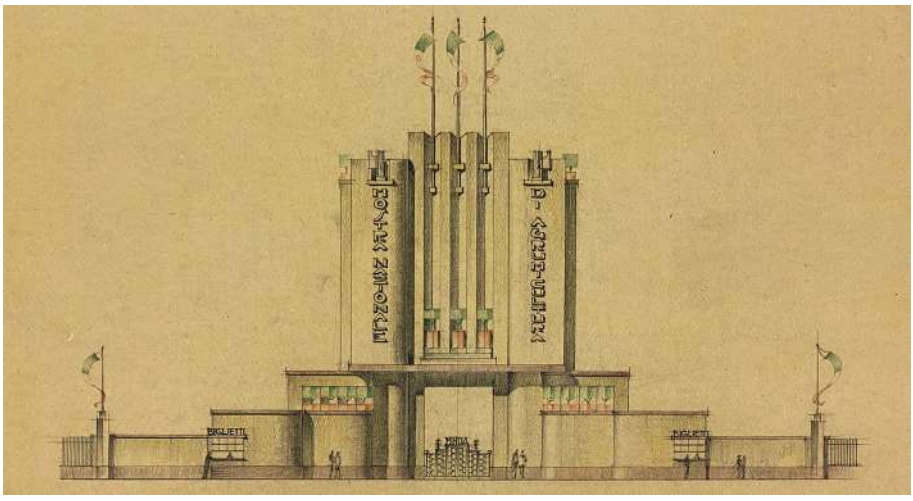


Politecnico di Torino, DIST Dipartimento Iterateneo di Scienze, Progetto e Politiche del Territorio Laboratorio di Storia e Beni Culturali – Fondo Carlo Musso
Armando Brasini, Progetto per il padiglione italiano all'Expo di Parigi, Parigi 1925, prospetto posteriore

dall'architetto romano Armando Brasini per rappresentare l'Italia all'Esposizione internazionale di arti decorative e industriali moderne di Parigi del 1925. I registri di copialettere per gli anni 1922-1926 sono perduti e il nome della ditta non è menzionato nelle cronache dell'epoca. Tuttavia, tra le carte, sono presenti 16 tavole in copia del progetto del padiglione: 12 recano la firma autografa, a inchiostro nero, di Armando Brasini e la data 15 ottobre 1924; una, la pianta delle tarsie dei pavimenti, interamente quotata in originale a inchiostro rosso, è timbrata *Direction des services d'architecture* e datata 29 luglio 1924 (DIST-APRi, fondo Carlo Musso, MC.176). Due prospetti, infine, sono timbrati dal Regio Commissario per l'Italia all'Esposizione di Parigi, carica coperta dall'onorevole Teofilo Rossi di Montelera, ministro dell'Industria e del Commercio tra il 1922 e il 1923, già sindaco di Torino negli anni 1909-1917. Il nome di Teofilo Rossi ricorre nel fondo Carlo Musso, fino al 1927, per diverse commesse legate a edifici residenziali e a un piccolo padiglione espositivo realizzato per rappresentare la distilleria Martini & Rossi, commissionato a Carlo in occasione dell'Esposizione internazionale dell'Industria e del Lavoro allestita a Torino nel 1911. Il numero di tavole e la presenza su di esse di firme autografe, timbri e quote riportati in originale sulle copie di progetto, pur in assenza di altra documentazione, suggerisce che la ditta Carlo Musso possa essere intervenuta a Parigi nella realizzazione degli apparati decorativi plastici a stucco e litocemento.

Politecnico di Torino, DIST Dipartimento Iterateneo di Scienze, Progetto e Politiche del Territorio Laboratorio di Storia e Beni Culturali – Fondo Carlo Musso
Armando Brasini, Progetto per il padiglione italiano all'Expo di Parigi, Parigi 1925, prospetto posteriore





Collezioni Scientifiche del Dipartimento di Architettura, Università degli Studi di Palermo – Fondo Caronia Roberti
Salvatore Caronia Roberti, Progetto per l'ingresso su Foro Umberto I (non realizzato), Palermo 1933

SALVATORE CARONIA ROBERTI E L'ORDINAMENTO PER LA PRIMA MOSTRA NAZIONALE DI AGRUMICOLTURA DEL 1933 A PALERMO: RELAZIONALE, IPERBOLICO, EFFIMERO

Francesca La Mattina. Nel 1933 la città di Palermo ospitò presso Villa Giulia la Prima Mostra Nazionale di Agrumicoltura, un evento destinato a celebrare la centralità produttiva e simbolica dell'agrumicoltura siciliana. Salvatore Caronia Roberti fu l'autore dell'ordinamento e dell'impianto espositivo, elaborando un progetto che traduceva in forma architettonica la tensione fra tradizione e modernità, effimero e monumentale, natura e artificio.

Allievo di Ernesto Basile e protagonista di una stagione di profonda trasformazione nel linguaggio architettonico siciliano, Caronia Roberti[1] (1887-1970) incarnò la figura di un progettista visionario, capace di fondere la "razionalità mediterranea" con la sensibilità percettiva e simbolica del classicismo. La sua architettura perseguì un equilibrio fondato su proporzione, euritmia e controllo percettivo dello spazio. Come ricordava Giuseppe Samonà, in lui convivevano "la cordialità carica di sentimenti" e "il lato razionale dello spirito"[2].

La Mostra di Agrumicoltura rappresentò un momento di sintesi di questo *modus operandi*.

L'ordinamento, articolato in padiglioni temporanei inseriti nel tracciato regolare di Villa Giulia – primo giardino pubblico d'Italia – instaurava un dialogo tra le geometrie settecentesche del parco e le architetture leggere e modulari dell'allestimento. Il risultato fu un paesaggio costruito, una scenografia effimera dove i volumi architettonici si moltiplicavano per relazioni prospettiche e riflessi cromatici, evocando una spazialità "iperbolica" e dinamica.

Collezioni Scientifiche del Dipartimento di Architettura, Università degli Studi di Palermo – Fondo Caronia Roberti
Salvatore Caronia Roberti, Padiglione delle Province agrumarie, Palermo 1933





Collezioni Scientifiche del Dipartimento di Architettura, Università degli Studi di Palermo – Fondo Caronia Roberti
Salvatore Caronia Roberti, Ingresso su via Lincoln alla Prima Mostra Nazionale di Agrumicoltura, Palermo 1933

L'ingresso monumentale progettato per l'accesso su Foro Umberto I, rimasto solo su carta, dichiarava l'ambizione simbolica dell'intero impianto: un portale di luce e proporzioni classiche reinterpretate in chiave moderna, quasi un arco trionfale per l'economia agrumaria dell'isola. L'ingresso principale fu poi realizzato su via Lincoln, più sobrio ma altrettanto equilibrato: un portale inquadrato da due corpi laterali simmetrici caratterizzati da superfici bianche. All'interno, padiglioni a "T", stand provinciali e spazi espositivi per istituzioni e aziende – dal Banco di Sicilia agli Agenti Marittimi – rappresentavano un mondo produttivo che aspirava alla forma, all'ordine e alla rappresentazione.

Ogni struttura si distingueva per una sobria eleganza costruttiva, in cui Caronia riuscì a fondere le istanze del Novecentismo e del Déco con una concezione spaziale funzionale e luminosa.

Caronia Roberti mise in atto un linguaggio che potremmo definire relazionale, capace di costruire continuità fra architettura, natura e percorso. Il visitatore, attraversando i viali alberati, percepiva l'esposizione come un organismo unitario, dove ogni prospetto e padiglione rispondeva a un sistema di rapporti armonici. L'effimero diventava così un laboratorio di sintesi architettonica: una città temporanea del processo agricolo, ma anche un manifesto della modernità mediterranea. Alcuni dei padiglioni erano accompagnati da pannelli informativi e apparati grafici curati in collaborazione con Erberto Carboni[3], autore anche del manifesto della mostra. L'intervento di Carboni, giovane ma già promettente grafico, contribuì a dare all'esposizione una dimensione comunicativa innovativa, in sintonia con le più avanzate tendenze europee.

L'evento, dal punto di vista socio-culturale, e il progetto di allestimento nel suo manifestarsi come continua relazione con la preesistenza, sono stati oggetto della ricerca portata avanti per la mia tesi di laurea magistrale in Architettura. Lo studio è stato portato avanti grazie alla sapiente guida dei Professori Ettore Sessa, Fabrizio Agnello e Manfredi Leone e grazie alla documentazione (disegni, fotografe e dattiloscritti) conservata nel Fondo Caronia Roberti[4] presso le Collezioni Scientifiche del Dipartimento di Architettura dell'Università degli Studi di Palermo.

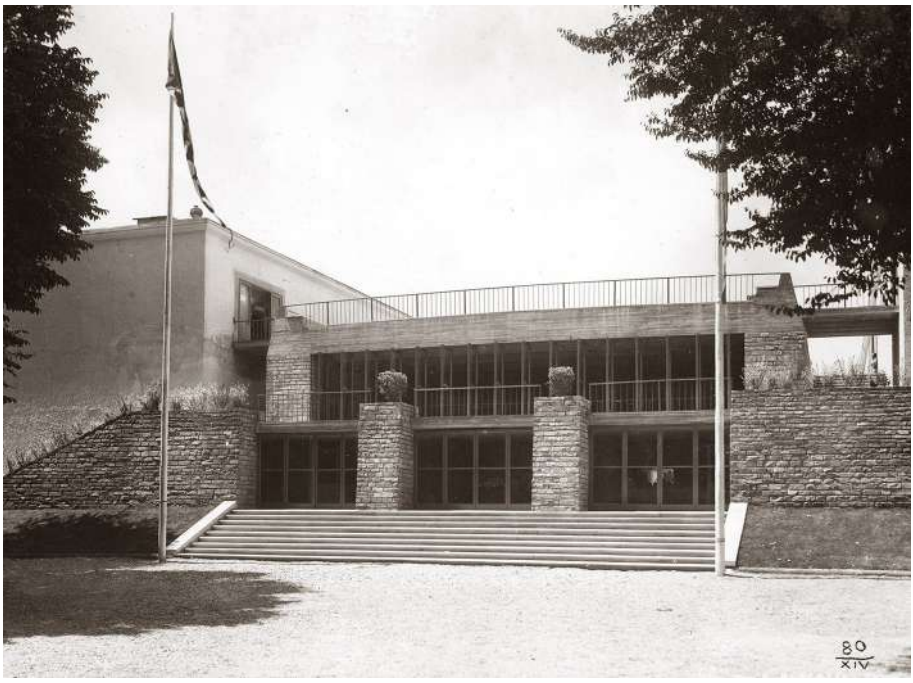
L'esperienza del 1933 a Villa Giulia si rivela come un episodio chiave della cultura espositiva: relazionale nel suo rapporto con il giardino e con il visitatore, iperbolica nella sua tensione prospettica e simbolica ed effimero nella materia ma non nell'eco.

(1) Salvatore Caronia Roberti è stato uno degli architetti più influenti del panorama siciliano del XX secolo. Considerato l'erede più significativo della "Scuola di Basile", si distingue per la capacità di interpretare e trasformare le influenze del modernismo e della tradizione classicista in una sintesi personale e innovativa.

(2) Giuseppe Samonà, *Commemorazione di Salvatore Caronia Roberti: discorso tenuto da Giuseppe Samonà il 19 maggio 1971 presso l'Università di Palermo*, Tip. De Magistris, Palermo 1971.

(3) Erberto Carboni (1899-1984) fu illustratore e grafico pubblicitario tra i più influenti del Novecento italiano. Dopo gli esordi come illustratore satirico, collaborò con grandi aziende come Barilla, Campari e Olivetti, e curò l'immagine coordinata della RAI negli anni Cinquanta. Il suo *manifesto per la Prima Mostra Nazionale di Agrumicoltura* segnò l'inizio della sua attività nella grafica espositiva, rivelandone la capacità di unire rigore architettonico e forza comunicativa.

(4) Il fondo si compone di 2.722 unità documentarie fra: disegni e copie eliografiche; stampe; fotografie; dattiloscritti e manoscritti; modelli.



Biblioteca Scienze Tecnologiche Università degli Studi di Firenze – Fondo Gori
Giuseppe Giorgio Gori, Padiglione espositivo alla Mostra dell'Artigianato, Firenze 1960

I PADIGLIONI DI GIUSEPPE GORI E ITALO GAMBERINI PER LA MOSTRA-MERCATO DELL'ARTIGIANATO DI FIRENZE

Gianluca Buoncore, Rachele Domenichini.

INTRODUZIONE[1]

La Mostra dell'Artigianato di Firenze[2], nata nel 1931, rappresenta uno degli osservatori privilegiati per comprendere l'evoluzione del rapporto tra architettura e cultura materiale nel Novecento italiano. La manifestazione viene inizialmente concepita come una vetrina della tradizione manifatturiera nazionale, anche se, specialmente le prime edizioni, si configurano come strumento di propaganda e di consolidamento identitario, in linea con le politiche culturali del tempo. Nel corso dei decenni, la Mostra si trasforma progressivamente in un laboratorio di ricerca architettonica, dove il padiglione fieristico non è più solo mero contenitore di opere artigiane, ma diventa esso stesso opera dotata di valore formale e di autonomia progettuale. In questo contesto, due figure dell'ambiente fiorentino emergono in modo emblematico: Italo Gamberini (1907-1990) e Giuseppe Giorgio Gori (1906-1969). Gamberini, attivo fin dagli anni Trenta all'interno della Mostra, interpreta il padiglione come architettura autonoma, capace di comunicare attraverso il rigore strutturale e l'essenzialità costruttiva. Dal celebre stand RAI, di cui si occupa dal 1949 al 1954, fino al padiglione metallico per la Camera di Commercio, egli conferisce agli spazi espositivi un carattere atemporale, in cui leggibilità e proporzione diventano strumenti di resistenza all'obsolescenza estetica: il suo approccio sancisce il superamento dell'allestimento effimero, aprendo la strada a una stagione di sperimentazioni più durature.
Diversa, ma tutto sommato complementare, è la ricerca di Gori, figura centrale della cultura architettonica fiorentina del secondo dopoguerra oltre che nella Facoltà di Architettura. Gori è attivo alla Mostra dell'Artigianato soprattutto tra il 1948 e il 1953 affrontando il tema del padiglione con una sensibilità distributiva: il padiglione della ceramica al Parterre diviene un nodo funzionale e organizzativo, mentre il celebre panneggio della copertura del 1953 introduce un linguaggio scenico in cui la struttura si mette al servizio della percezione e del contenuto espositivo proponendo così una mediazione originale tra temporaneità dell'allestimento e qualità spaziale permanente, in dialogo

costante con il contesto urbano e culturale fiorentino.

DUE PADIGLIONI A CONFRONTO[3]

Nell'area del Parterre della Mostra-Mercato dell'Artigianato si collocano i due progetti di Giuseppe Gori e Italo Gamberini, che sebbene dimostrano approcci progettuali differenti, sono intimamente legati l'uno all'altro.

Gori realizza il suo padiglione nel 1950, un rettangolo all'interno di un tessuto di altri edifici già esistenti, ponendolo stretto tra due volumi, definendo due soli fronti sui lati minori. Tra le preesistenze e il nuovo edificio Gori progetta uno scarto che possa funzionare come un distributivo. Il grande volume emerge solamente nella testata di ingresso, caratterizzata dalla scomposizione in diversi elementi rivestiti in bozze di pietra: due volumi laterali dal profilo inclinato accolgono le scale esterne che conducono alla terrazza sull'ingresso, dei massicci pilastri segnano la tripartizione della vetrata. La prima terrazza divide orizzontalmente in due il prospetto, articolato in una tripartizione nella zona inferiore e una grande loggia nella parte sommitale, inquadrata dalle spalle in pietra e dalla grande trave in calcestruzzo a vista.

Il prospetto è caratterizzato dal tema della grande facciata d'ombra, un grande vuoto articolato da elementi costruttivi volumetrici che ne scandiscono le partiture.

L'elemento costruttivo della copertura, denunciato in facciata dalla grande trave in calcestruzzo, diventa l'elemento caratteristico dello spazio interno. La copertura piana continua è realizzata con il monotono ripetersi di travi in calcestruzzo dal profilo sottile e dal passo ravvicinato. Le travi poggiano direttamente sul liscio muro intonacato di bianco, accentuando il contrasto cromatico. Nello spazio tra una trave e l'altra Gori lascia il vuoto, inserendo una finestra di vetro traslucido. Questo genera un effetto ritmico di luce laterale indiretta che anima lo spazio ed esalta il sistema strutturale di copertura.

L'espediente strutturale-luminoso enfatizza l'assialità dello spazio basilicale, fortemente allungato e direzionato verso la vetrata d'ingresso.

Il padiglione di Gamberini del 1953 è un'estensione in sopraelevazione del precedente progetto di Gori realizzato con elementi metallici a secco.

Telai a traliccio metallico simmetrici sui due lati maggiori sono posti in corrispondenza delle pareti portanti preesistenti. La parte finale a sbalzo copre le percorrenze laterali. Dei controventi collegano i vari telai e irrigidiscono il sistema strutturale. La sequenza dei telai lasciati a vista ritma l'intera lunghezza dello spazio.

Le due testate nord e sud presentano, a quote diverse, due grandi logge che raccordano i dislivelli e introducono nei due ambienti sovrapposti del padiglione. La loggia di Gori presenta un rivestimento in pietra, richiamo all'architettura tradizionale fiorentina, mentre nella loggia di Gamberini dei pilastri in ferro a sezione cruciforme affusolati svettano snelli e leggeri a sostenere delle travi rastremate che sporgono a sbalzo formando la grande copertura degli ingressi rivestiti in legno di larice.

Le due grandi testate d'ombra generano un invito all'interno dello spazio espositivo, che si dilata longitudinalmente e grazie alle vetrate poste in chiusura, diventa uno spazio che si apre alla luce, una basilica completamente attraversabile alla vista.

[1] A cura di Rachele Domenichini.

[2] Il testo segue ad una conferenza organizzata presso la Biblioteca di Scienze Tecnologiche dell'Università degli Studi di Firenze dal titolo "Un itinerario dagli archivi di architettura del Novecento" realizzata il 19 maggio 2025 in occasione della XV Giornata nazionale degli Archivi di architettura 2025 ed una mostra realizzata presso la stessa sede dal 12 al 19 maggio 2025 dal titolo "Due padiglioni dagli archivi di Giuseppe Gori e Italo Gamberini", a cura della Biblioteca di Scienze Tecnologiche, Simone Barbi, Gianluca Buoncore e Rachele Domenichini.

[3] A cura di Gianluca Buoncore.



Inaugurazione della mostra "Sviluppo urbanistico di Ferrara attraverso i tempi": Carlo Savonuzzi illustra le tavole al Sindaco e agli urbanisti provenienti dal IV Congresso di urbanistica tenutosi a Venezia (fotografia «Giornale dell'Emilia», 21 ottobre 1952; tratto da Ramona Loffredo, Ferrara Moderna nell'album dell'ingegnere Carlo Savonuzzi, *Persiani, Bologna 2018, p. 216)*

"SVILUPPO URBANISTICO DI FERRARA ATTRAVERSO I TEMPI", LA MOSTRA DEL 1952

Rita Fabbri. Dopo le devastazioni della seconda guerra mondiale, a Ferrara inizia un intenso lavoro per definire un piano di ricostruzione in grado di fronteggiare il pressante fabbisogno abitativo e le concrete esigenze di viabilità. Nel ruolo di Ingegnere Capo comunale vi è Carlo Savonuzzi (1897-1973), il quale, particolarmente per le zone centrali della città, comprende di non poter scindere le previsioni del piano di ricostruzione (il cui nucleo più consistente verrà approvato nel 1949) da quelle più generali del Piano Regolatore, che avrà necessariamente una gestazione un po' più lunga. Dunque dal 1945 lo staff interno all'Ufficio Tecnico, guidato da Savonuzzi, lavora su questo doppio binario, avvalendosi dell'alta consulenza di Giovanni Michelucci.

Durante la fase di elaborazione del piano, nel 1952, Eligio Mari e Carlo Savonuzzi promuovono la mostra sullo "Sviluppo urbanistico di Ferrara attraverso i tempi"[1], con l'intento di delineare le fasi di crescita urbana, così come individuabili nelle antiche cartografie custodite presso la Biblioteca Comunale Ariostea di Ferrara (Raccolta Crispi) e, in un caso, presso la Biblioteca Estense di Modena. La seconda sezione propone una campagna fotografica che visualizza i caratteri peculiari che sono ancora evidenti nella Ferrara del tempo, quali imprescindibili punti "di attenta riflessione per coloro che coltivano l'arte di predisporre gli sviluppi delle città"[2]. Infine alcune immagini puntano l'attenzione sulle sistemazioni che si vanno definendo nel Piano Regolatore in via di elaborazione.

La mostra, allestita al Palazzo di Ludovico il Moro nell'ottobre 1952, viene inaugurata proprio in concomitanza con la conclusione del IV Congresso Nazionale di Urbanistica sulla pianificazione regionale svoltosi a Venezia[3], cosicché i partecipanti di rientro possano recarsi in visita a Ferrara. A quel convegno presero parte le più illustri personalità, il ministro dei Lavori Pubblici e il Sindaco di Venezia, Adriano Olivetti presidente dell'Istituto Nazionale di Urbanistica, Bruno Zevi segretario generale del congresso, e poi Roberto Pane, Leonardo Benevolo, Giuseppe Vaccaro, Giuseppe Samonà, per citare solo alcuni nomi.

Il Fondo Archivistico Carlo Savonuzzi conserva un nucleo di fotografie (formato variabile fra 13x18 e 19x24) corrispondente

Università degli Studi di Ferrara – Fondo Archivistico Carlo Savonuzzi
Anno 1688 – Città e cittadella descritte dal Coronelli (FACS, racc. 13, foto 479)





Università degli Studi di Ferrara – Fondo Archivistico Carlo Savonuzzi
Via Gioco del Pallone (FACS, racc. 13, foto 491)

a gran parte del materiale che costituisce l'ordinamento della esposizione del 1952, come riscontrabile con quanto riprodotto nel relativo catalogo. Diciannove fotografie delle mappe e cartografie storiche confluite nella prima sezione "Riproduzione di antiche stampe"; 23 fotografie della sezione "Ferrara attuale"; mancano invece le tre immagini (un disegno e due plastici di progetto) della sezione finale sul "Piano Regolatore", che costituisce la lente attraverso cui tutto viene letto, per essere di aiuto nella definizione degli indirizzi di sviluppo futuro della città.

Il catalogo viene presto recensito da Francesco Bonasera[4] che apprezza l'iniziativa, pur lamentando la mancanza di indicazioni critiche rispetto alle piante pubblicate[5]: in effetti le didascalie che le accompagnano sono finalizzate piuttosto a definire una sequenza cronologica dei materiali che sia funzionale a illustrare, nelle speranze dei curatori, anche lo sviluppo della città nel tempo.

Con la mostra del 1952 inizia un percorso che nel 1958 dà vita al convegno sull'edilizia artistica ferrarese[6], sollecitando un dibattito allargato su come affrontare il tema del centro storico in relazione alle scelte urbanistiche, sociali, economiche.

Nel 1960 il confronto apertosi a Ferrara si estenderà a livello nazionale nel convegno di Gubbio, momento di formalizzazione dell'Associazione Nazionale Centri Storico Artistici (di cui il Comune di Ferrara è socio fondatore), con una dichiarazione finale che punta l'attenzione sulla salvaguardia e il risanamento dei centri storico-artistici[7]. In quello stesso anno a Ferrara si approva il Piano Regolatore.

[1] Eligio Mari, Carlo Savonuzzi (a cura di), *Sviluppo urbanistico di Ferrara attraverso i tempi*, catalogo della mostra (Ferrara, Palazzo di Ludovico il Moro, ottobre 1952), s.e., Ferrara 1952.

[2] Ivi, dalla *Presentazione* di Carlo Savonuzzi. Si segnala che erroneamente nel catalogo è indicata la curatela degli ingegneri "E. Mari e G. Savonuzzi", confondendo l'iniziale di Girolamo, che era stato ingegnere capo del Comune appena prima del fratello, con quella di Carlo, effettivo curatore della mostra.

[3] *La pianificazione regionale*, atti del IV Congresso Nazionale di Urbanistica (Venezia, 18-21 ottobre 1952), Istituto Nazionale di Urbanistica, Roma 1953.

[4] Francesco Bonasera, recensione in «L'Universo. Rivista dell'Istituto Geografico Militare», anno XXXIII, n. 1, gennaio-febbraio 1953, p. 157.

[5] Si occuperà egli stesso di accrescere e circostanziare meglio i riferimenti cartografici in: Francesco Bonasera, *Forma veteris urbis Ferrariae*, Olschki, Firenze 1965.

[6] Pubblicato anni dopo in: Renato Bazzoni, Paolo Ravenna (a cura di), *Ferrara. Spazi. Orizzonti. 1958: Convegno sull'edilizia artistica ferrarese. Documenti e testimonianze*, Neri Pozzi Editore, Vicenza 1979.

[7] *Dichiarazione finale*, Convegno sulla salvaguardia e il risanamento dei centri storico-artistici (Gubbio, 17-19 settembre 1960), «Urbanistica», n. 32, pp. 66-67.



Fondazione Cardinale Giacomo Lercaro, Bologna – Archivio "Ufficio Nuove Chiese 1955-1968"
Giorgio Bozzato, Luciano Lullini, Giorgio Trebbi, Enzo Zacchiroli, Padiglione in piazza Rossini, Bologna 1955

SACRO EXPO. STRUTTURE ESPOSITIVE PER ARCHITETTURE SACRE AL TEMPO DEL CARDINALE LERCARO

Eddy Tovazzi. Nella Bologna del dopoguerra, la Campagna Nuove Chiese di periferia promossa dal cardinale Giacomo Lercaro, vescovo petroniano dal 1952 al 1968, favorisce sin dal suo avvio nel 1955 la nascita di un movimento d'avanguardia per l'architettura sacra, nucleo propulsore del dibattito nazionale sul tema per un quindicennio. Di questa riflessione globale, che attraversa aspetti molteplici e trasversali alle tematiche liturgiche, sociali e architettoniche presenti a metà secolo, ne è testimonianza il materiale raccolto nell'Archivio Ufficio Nuove Chiese, dal quale emergono singolari indicazioni circa un contributo del sodalizio bolognese negli ambiti dell'architettura effimera e delle attività espositive del capoluogo emiliano.

Nel settembre del 1955 infatti, la città ospita sotto l'egida di Lercaro e dell'architetto Giorgio Trebbi (1926-2002), il I Congresso Nazionale di Architettura Sacra, occasione nella quale viene proposta la mostra *1945-1955. Dieci anni di architettura sacra in Italia*, insieme all'esposizione di arredi e paramenti liturgici che si snoda nel complesso di San Giacomo ed alla *Rassegna del problema delle chiese di periferia a Bologna*, disposta lungo i portici di via Zamboni.

Esordi che vedono protagonista un'architettura temporanea, soluzione necessaria per ovviare all'iniziale indifferenza delle istituzioni cittadine verso l'evento, comportando per i giovani architetti legati al Cardinale la necessità di dover edificare un padiglione prefabbricato a sé stante, che sorge nel giro di poche settimane proprio davanti alla basilica di San Giacomo Maggiore, in piazza Rossini. Sarà lo stesso Giorgio Trebbi durante il convegno inaugurale del 23 settembre a specificare come "abbiamo conosciuto alcune rispettabilissime personalità che non ritenevano l'iniziativa sufficientemente importante per concedere la loro benevolenza [...] Siamo arrivati al paradosso che non si trovava casa per l'architettura! Ci siamo così costruiti una casa … in piazza: il padiglione in strutture tubolari"[1].

Insieme quindi a Giorgio Bozzato, Luciano Lullini ed Enzo Zacchiroli, Trebbi disegna una struttura dalle linee essenziali ed innovative, ispirata ai progetti di Franco Albini, dei BBPR e di Marcello Nizzoli. Realizzata dalla ditta di ponteggi tubolari Dalmine Innocenti, si dispone su



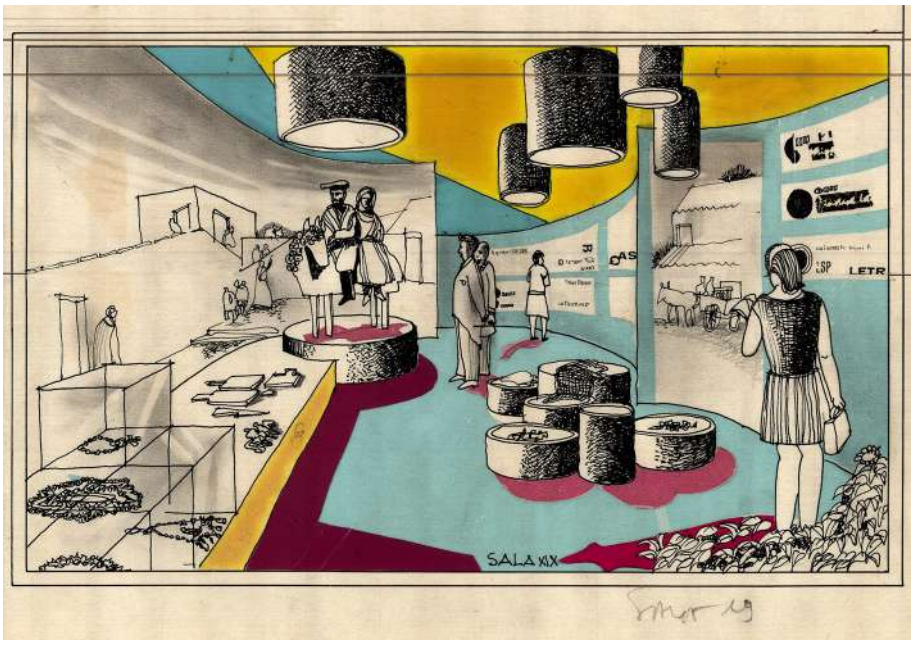
Fondazione Cardinale Giacomo Lercaro, Bologna – Archivio "Ufficio Nuove Chiese 1955-1968"
Pannelli luminosi davanti a San Petronio durante la Campagna Nuove Chiese, Bologna 1960

più livelli, attorno ad un vano scenograficamente attraversato da putti sospesi nel vuoto. Al pianterreno la suddivisione in spazi più raccolti permette l'esposizione secondo diverse tematiche della sezione storica, mentre ai livelli superiori vengono valorizzati i modelli e le tavole relativi a circa 200 chiese edificate tra il 1945 e il 1955. Chiude poi il percorso una sala cinematografica, posta prima dell'uscita verso San Giacomo, nella parte posteriore dell'edificio.

Successivamente al Congresso ed alla mostra in piazza Rossini, l'attività di promozione e di sostegno della campagna lercariana trova una sua sistematizzazione entro la Sezione Propaganda del neonato Ufficio Nuove Chiese, istituito da Lercaro, ponendosi chiaramente il problema di dover comunicare alla città i risultati progressivamente raggiunti. È nuovamente Trebbi insieme a Glauco Gresleri (1930-2016) ed a un nutrito gruppo di giovani architetti a proporre delle soluzioni originali a supporto della giornata dedicata alla Campagna Nuove Chiese, che si apre ogni anno con la festa di San Petronio (4 ottobre) e si conclude alla Vigilia di Natale.

Compaiono lungo gli anni, fino al 1967, diverse strutture espositive in Piazza Maggiore ed all'interno di San Petronio: dalla sequenza di pannelli che mettono a confronto il piano parrocchiale di Bologna con quelli di Milano, Parigi e Düsseldorf del 1959, alle curiose tabelle luminose del 1960, recanti i nomi delle nuove parrocchie. Nel 1964 invece campeggia davanti alla basilica la celebre missiva di Lercaro, «fate che le case degli uomini non restino senza la casa di Dio», seguita nel 1965 dal padiglione di Glauco Gresleri allestito durante l'estate precedente alla Biennale d'arte sacra di Salisburgo, evento espositivo internazionale al quale il gruppo bolognese aderisce dal 1958 al 1966. Poco tempo dopo l'inserimento nella navata petroniana della mostra sulle nuove chiese bolognesi, si arriva al termine di una stagione che vede strutture effimere e temporanee programmaticamente incluse entro una nuova visione dell'architettura sacra.

(1) *1945-1955 dieci anni di architettura sacra in Italia*, Centro Studi Architettura Sacra, Bologna 1956, p. 20.



Università degli Studi di Cagliari, Dipartimento di Ingegneria Civile Ambientale Architettura – Fondo Antico Romano Albano Antico, Progetto del Museo di storia delle tradizioni popolari sarde, Nuoro 1969, prospettiva

ROMANO ALBANO ANTICO. ALLESTIMENTI MUSEALI 1969–86

Paolo Sanjust, Stefano Mais. Romano Albano Antico (1930-1992) è stato autore di numerosi progetti nella seconda metà del Novecento, tra cui spiccano gli allestimenti di mostre e musei in Sardegna. La sua spigliata immaginazione, l'uso del colore, l'attenzione al dettaglio e l'adozione di accurate prospettive per la rappresentazione dei lavori, caratterizzano nettamente la sua opera allestitiva. Per la prima volta, in occasione della XV Giornata Nazionale degli Archivi di Architettura 2025, sono stati esposti in pubblico – presso la Scuola di Architettura dell'Università degli Studi di Cagliari – alcuni materiali del suo importante archivio personale: i progetti per l'allestimento del Museo di storia delle tradizioni popolari sarde in Nuoro, oggi ISRE (1969) e dell'Antiquarium Arborense di Oristano (1986).

Nato a Kukes in Albania, Romano A. Antico si laurea a Cagliari nel 1955-1956 e da subito la sua attività di ingegnere si fonde con quella di architetto di interni (tra il 1972 e il 1973 è iscritto alla facoltà di architettura a Roma). Questo specifico orientamento professionale si struttura fin dai primi lavori, soprattutto nell'ambito dell'assidua collaborazione intrapresa tra gli anni Sessanta e Settanta con il mobilificio GENCA.

Parallelamente Antico partecipa a numerosi concorsi regionali, nazionali e internazionali tra cui, a titolo di esempio, si ricordano: Concorso per il progetto di massima del teatro comunale di Cagliari – Motto la Belle Epoque (1964-1967); Concours d'architecture international public pour l'amenagement d'un siège de organisations internationales et de un centre deconferences à Vienne (1969); Concorso per la costruzione del nuovo ospedale civile di Cagliari (1971); Concorso per la sistemazione urbanistica della zona già occupata dall'ex distretto militare e dall'ex mercato di Cagliari – Motto: Amo nesciriet pro nihilo reputari (1981).

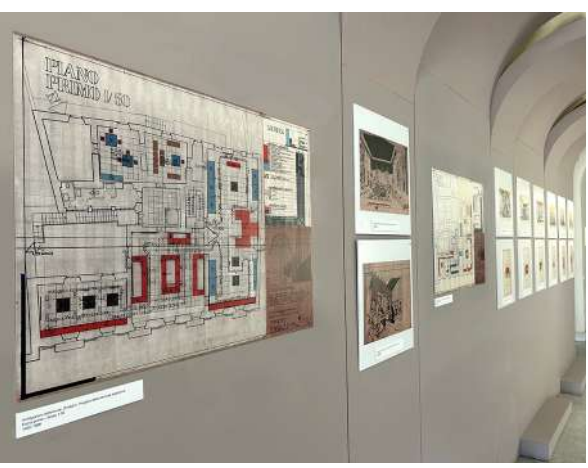
Tra i numerosi progetti elaborati per edifici pubblici e privati, spiccano: Costruzione del complesso alberghiero Horizontal Hotel di Muravera (1967-1975); Progetto per l'architettura degli interni e degli esterni dello stabilimento termale di Fordongianus (1965-1983); Progetto per l'arredo e l'allestimento del Museo di storia delle tradizioni popolari sarde in Nuoro (1969); restauro e sistemazione della Passeggiata coperta del Bastione di Saint Remy di Cagliari (1970-1983); Progetto generale per la nuova sede del Conservatorio di musica Pier Luigi da Palestrina di Cagliari (1969); Antiquarium



Scuola di Architettura dell'Università degli Studi di Cagliari, maggio 2025 – maggio 2026. Mostra sull'architetto Romano A. Antico in occasione della XV Giornata Nazionale degli Archivi di Architettura

Arborense a Palazzo Parpaglia di Oristano (1986); partecipazione al Piano di ristrutturazione e di sviluppo del quartiere fieristico di Cagliari (1978-1992); Progettazione degli allestimenti interni del Sistema Museale di Cagliari – Cittadella dei musei (1988-1991).
Tra le sue collaborazioni con ingegneri e architetti si annoverano quelle con Baele Johan, Balliu Eric, Bekaert Piet, Moerman Dirk; mentre in ambito regionale si ricordano le relazioni professionali attivate con Gualtiero Cualbu, Gianni Delitala, Giuseppe Facciolla, Mario Marongiu, Francesca Segni Pulvirenti e la figlia Susanna Antico, architetta.
L'archivio di Romano A. Antico si trova oggi presso il Dipartimento di Ingegneria Civile, Ambientale e Architettura dell'Università degli Studi di Cagliari, donato dagli eredi dopo essere stato conservato presso lo studio dell'ingegnere. Insieme al complesso documentario è stata donata anche una biblioteca di 119 volumi che si è deciso di affiancare all'archivio come biblioteca aggregata al complesso, composta principalmente dai testi di aggiornamento e di studio, appartenuti al progettista.
L'archivio consta di 1117 pezzi suddivisi in buste, mazzi, scatole, rotoli e cartelle contenenti un numero non ancora precisato di disegni, fotografie, e documentazione progettuale, conservati in scatole, 2 armadi e 4 rastrelliere.
Nel complesso si possono individuare tre partizioni principali: amministrazione, fotografie e disegni (suddivisi in rotoli e tavole). È stato inoltre rinvenuto un piccolo nucleo di documenti manoscritti e dattiloscritti riguardanti gli anni universitari, ma nulla riguardante la vita privata dell'ingegnere, se si eccettuano alcune foto inerenti agli anni giovanili.
L'intero complesso documentario è ascrivibile a un periodo che va dal 1954 al 1993 ed è stato censito nel 2015, anno in cui è stato dichiarato dalla Soprintendenza Archivistica della Sardegna di interesse storico particolarmente importante. Il censimento è stato promosso nell'ambito del progetto "Indagine archivistica consistente nel censimento di archivi di architetti, ingegneri e imprese edili" promosso dal Dipartimento di Ingegneria Civile, Ambientale e Architettura dell'Università degli Studi Cagliari, diretto e coordinato dal professor Paolo Sanjust, attualmente responsabile degli Archivi di Architettura dell'Università di Cagliari e del lavoro di studio sull'opera di Romano Antico.

Scuola di Architettura dell'Università degli Studi di Cagliari, maggio 2025 – maggio 2026. Mostra sull'architetto Romano A. Antico in occasione della XV Giornata Nazionale degli Archivi di Architettura





Nell'archivio di Cesare Leonardi conservato presso la Fondazione Archivio Leonardi la vicenda progettuale è ben documentata sia con le tavole di progetto dei diversi padiglioni realizzati che con scatti fotografici di Cesare Leonardi del lavoro finito dentro gli spazi dell'esposizione. Qui vengono presentate alcune diapositive a colori in 6x6 a documentazione del padiglione realizzato nel 1987 e quello realizzato nel 1989.

L'ESPOSIZIONE ABITABILE

Francesco Samassa. La stagione del design in vetroresina porta Cesare Leonardi, con il suo iconico Dondolo, tra i protagonisti del design italiano nella mostra al MoMA di New York del 1972 "Italy: The New Domestic Landscape". La mostra però anticipa di poco tempo la crisi petrolifera seguita all'embargo delle forniture da parte dei Paesi Arabi ai paesi occidentali, nel quadro della guerra con Israele, destinata a determinare la cosiddetta stagione dell'Austerity del 1973. Nel quadro di questa congiuntura depressiva, tutta la ricerca di design fondata sui derivati del petrolio, il settore in cui lo studio Leonardi Stagi aveva investito tanto e in cui stava cominciando ad ricavarene ampi riconoscimenti anche internazionali, vive il suo canto del cigno. Per Cesare Leonardi è un trauma personale. Non si occuperà più di design, per anni.

Circa un decennio dopo questa bruciante avventura, Cesare Leonardi ritorna al design, ma in chiave completamente diversa, più lontana dal registro dell'"industrial" design, e più vicina al suo istinto artistico e alle pratiche artigianali che sempre hanno accompagnato la sua opera. Una rinnovata idea di "Arts and Crafts" che porta il design lontano dal businnes della produzione industriale, delle fiere e del mercato più o meno del lusso. Parte da un materiale povero, che frequenta abitualmente nei suoi cantieri di architetto, la tavola di legno con cui si realizzano i casseri per le gettate in cemento armato, con le sue misure standard modulari e il suo trattamento superficiale distaccante che gli conferisce la tipica colorazione gialla. Cesare Leonardi immagina di tagliare la tavola in un numero sufficiente di pezzi che gli consentano di montare una seduta avvitandoli semplicemente tra loro. Rifiutando

la serialità, immagina che questi tracciamenti geometrici che preludono al taglio della tavola possano essere molteplici, forse infiniti, e che da questo processo possa scaturire una vastissima famiglia di sedie, poltroncine, sgabelli, con ruote o senza, con o senza accessori mobili, che deciderà di chiamare "Solidi" in opposizione al "Design 0 [zero]" della sua precedente esperienza nel campo del design, una linea di ricerca che porterà avanti per circa quindici-vent'anni.

Un aspetto interessante è che questo approccio al design supera i confini dell'oggetto (cui era fatalmente confinato nel "Design 0") per allargarsi anche al dominio dello spazio: non si tratta più di realizzare oggetti con cui 'arredare', ma si può pensare di costruire anche gli spazi architettonici da arredare in una integrazione felice che troverà forse la sua espressione più compiuta alla fine degli anni '80 quando Leonardi realizzerà la sua nuova casa-studio.

Ma di qualche anno prima è una esperienza seminale alquanto significativa che riguarda l'ambito espositivo.

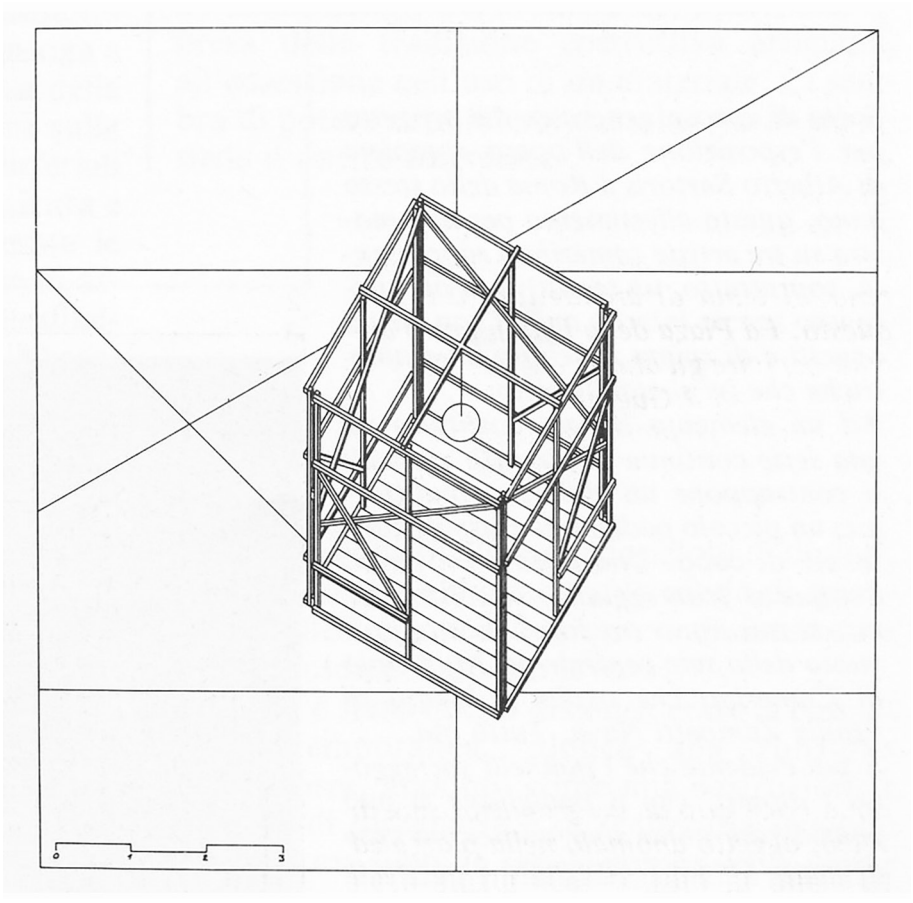
Nel 1986 Cesare Leonardi viene incaricato dall'Azienda Municipalizzata del Comune di Modena (AMCM) di realizzare il padiglione espositivo per la partecipazione alle fiere di settore. Leonardi decide di rispondere alla domanda con l'esperienza dei "Solidi": l'occasione espositiva, con la necessità di coinvolgere quindi un pubblico di visitatori, porta Cesare a pensare che il sistema dei "Solidi" possa essere sviluppato fino a creare oggetti coinvolgenti nel senso proprio di avvolgenti il visitatore, che vi si può muovere all'interno. Il passaggio chiave è concepire la tavola gialla da cassero non più come un elemento da tagliare, ma come un elemento da moltiplicare e montare in strutture complesse a definizione di piani calpestabili, sedute, sostegni e pareti più o meno permeabili alla luce. Queste cellule spaziali potranno poi essere completate dalla presenza dei "Solidi" d'arredo, ovvero le multiformi sedute da cui era partito.

L'esperienza risulta estremamente soddisfacente e l'AMCM commissionerà a Cesare l'allestimento del padiglione anche per i successivi anni fino al 1989. Cesare avrà così modo di sviluppare il tema e mostrare ancora il suo interesse per la multiforme varietà possibile di risultati di uno stesso processo realizzativo, esattamente come nella pratica del linguaggio una stessa sintassi regola enunciati molto differenti tra loro in una produzione infinita.









Archivio Paolo Angeletti e Gaia Remiddi, Roma
Paolo Angeletti con Gaia Remiddi e Alberto Muneghina, Allestimento della mostra Alberto Sartoris. Un architetto razionalista, *Roma – Galleria d'Arte Moderna 1979*

ALLESTIMENTI E PROGETTI DI MUSEI DELL'ARCHIVIO PAOLO ANGELETTI E GAIA REMIDDI

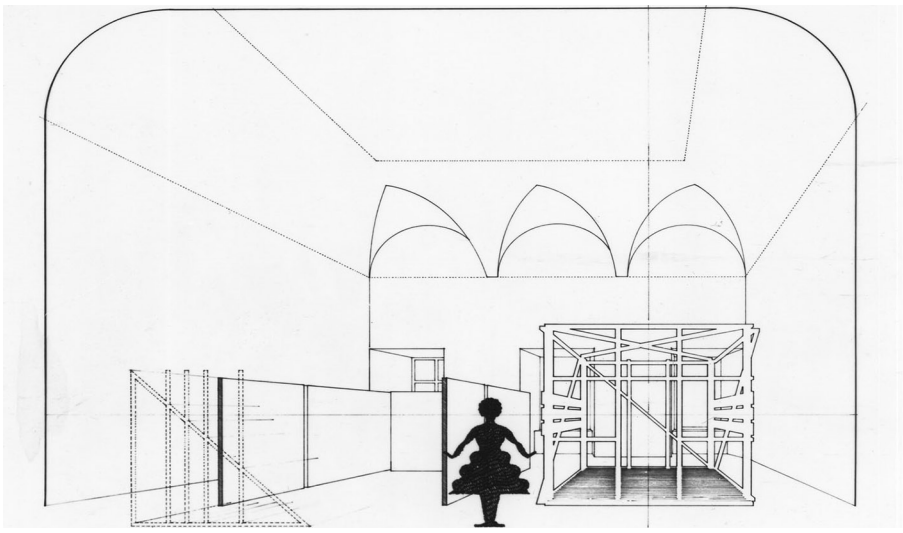
Angela Bruni, Valentina Donà. Paolo Angeletti e Gaia Remiddi sono i fondatori dell'omonimo studio, sito in via della Minerva 7 a Roma, dove e' stato conservato il fondo, che rende testimonianza della lunga attività dei due architetti romani sia nel campo della professione, in qualità di progettisti, che nel campo della ricerca e della didattica universitaria.

Paolo Angeletti è stato professore ordinario di Composizione architettonica presso la Facoltà di Architettura "Ludovico Quaroni" dell'Università di Roma "la Sapienza".

Gaia Remiddi è stata professore ordinario di Progettazione architettonica e urbana presso la Facoltà di Architettura "Ludovico Quaroni" dell'Università di Roma "la Sapienza". Ha diretto l'Osservatorio sul moderno a Roma, un organismo universitario che studia gli edifici moderni e ne progetta il restauro e il riuso.

Sono autori di articoli e saggi, monografie che hanno pubblicato, separatamente o insieme, sui problemi del progetto di architettura. Sono autori di progetti e di opere di architettura costruite per le quali hanno ricevuto diversi premi importanti e che sono state pubblicate.

L'archivio Angeletti&Remiddi, dichiarato di interesse storico particolarmente importante il 16 febbraio 2016 dal Ministero dei Beni e delle Attività culturali e del Turismo, è stato ordinato da Valentina Donà, dal 2013 al 2015, e da Angela Bruni, dal 2018 al 2023, con la supervisione di Gaia Remiddi. L'archivio è costituito al 2015 da 257 unità archivistiche: 106 tubi di disegni, 16 cartelle di elaborati grafici e 15 plastici relativi all'attività professionale e concorsuale; 74 cartelle di documenti di materiale vario. 17 tubi e 1 cartella di elaborati grafici relativi all'attività di ricerca universitaria; 10 tubi di disegni relativi all'attività didattica dei corsi



Archivio Paolo Angeletti e Gaia Remiddi, Roma
Gaia Remiddi con Giammario Jaiani, Allestimento della mostra Donne e arte, *Camerino – palazzo comunale 1979*

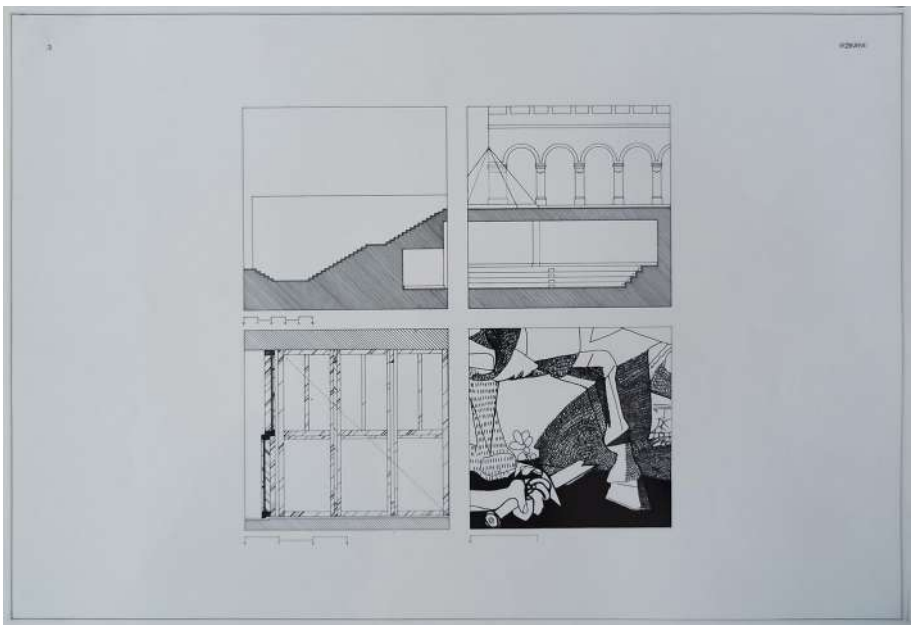
universitari e tesi seguite da Paolo Angeletti e Gaia Remiddi. Del fondo fa parte anche una cospicua raccolta di materiale fotografico tra stampe, diapositive, negativi, lastre fotografiche.

Le unità archivistiche riguardano un periodo che va dai primi anni '60 del Novecento fino ad oggi e sono costituiti da elaborati progettuali e documentazione tecnica (tavole di progetti, calcoli delle strutture ecc.) relativi all'attività dello studio di progettazione di cui Paolo Angeletti e Gaia Remiddi sono stati titolari.

Dal 2015 al 2022 l'archivio ha aumentato il numero di almeno 15 unità archivistiche. A questo ordinamento vanno aggiunti i materiali (non ordinati) del progetto di restauro e messa a norma del Palazzo da Varano, sede della Facoltà di Giurisprudenza dell'Università di Camerino (1986-2006), consistenti in circa 10 cartelle.

Nel loro percorso professionale Paolo Angeletti e Gaia Remiddi si sono spesso confrontati col tema degli allestimenti e delle architetture effimere, su incarico o partecipando a concorsi di progettazione. Gli esiti di questo impegno sono conservati nell'archivio in forma di elaborati grafici, relazioni e altra documentazione di varia natura.

Archivio Paolo Angeletti e Gaia Remiddi, Roma
Paolo Angeletti e Gaia Remiddi, Concorso internazionale per il museo di Picasso, tavola di sintesi 1981





Fondazione Archivio Leonardi, Modena
Alberi Festival. Costruire la città degli alberi, *Modena 7-13 aprile 2025*

"ALBERI FESTIVAL", UN PROGETTO DELLA FONDAZIONE ARCHIVIO LEONARDI

Giulio Orsini. Dal 7 al 13 aprile 2025, Fondazione Archivio Leonardi insieme al Comune di Modena e con il patrocinio di AAA/Italia ha organizzato nel Villaggio Artigiano Modena Ovest, "Alberi Festival. Costruire la città degli alberi", il primo festival dell'architettura dedicato all'idea che gli alberi possano essere un modello e uno strumento attraverso cui indagare, progettare e riorganizzare la città contemporanea. Recuperando la solida cultura del "verde" che ha caratterizzato la storia politica e urbanistica di Modena, e mettendo al centro la ricerca di Cesare Leonardi e Franca Stagi su questo tema, Alberi Festival ha proposto ad architetti, artisti, scolaresche, curiosi e appassionati, un ricco programma. Lezioni, mostre, installazioni multimediali, itinerari, visite guidate e laboratori si sono svolti in spazi industriali dismessi e aree pubbliche del Villaggio Artigiano trasformati, per la settimana del Festival, in un prototipo di "villaggio verde".

L'evento si è articolato in 4 sezioni tematiche – "Saper vedere gli alberi" (Casa-studio Leonardi), "Le metamorfosi degli alberi" (MOP – Modena Ovest Pavillion), "La città degli alberi" (spazio OvestLab) e "Progettare con gli alberi" (spazio Progetto Artigiano) – ispirate al lavoro dell'architetto Cesare Leonardi, dagli studi ventennali sugli alberi sviluppati tra il 1960 e il 1980 con Franca Stagi, al suo progetto manifesto per la Città degli Alberi di Bosco Albergati (Castelfranco Emilia) del 1990.

"Saper vedere gli alberi", la sezione centrale del festival, ha aperto al pubblico le porte dell'Archivio e Casa-studio di Cesare Leonardi dove sono conservati i celebri disegni degli alberi raccolti, nel 1982, nel volume *L'Architettura degli Alberi*, ancora oggi manuale di riferimento internazionale per la progettazione paesaggistica.

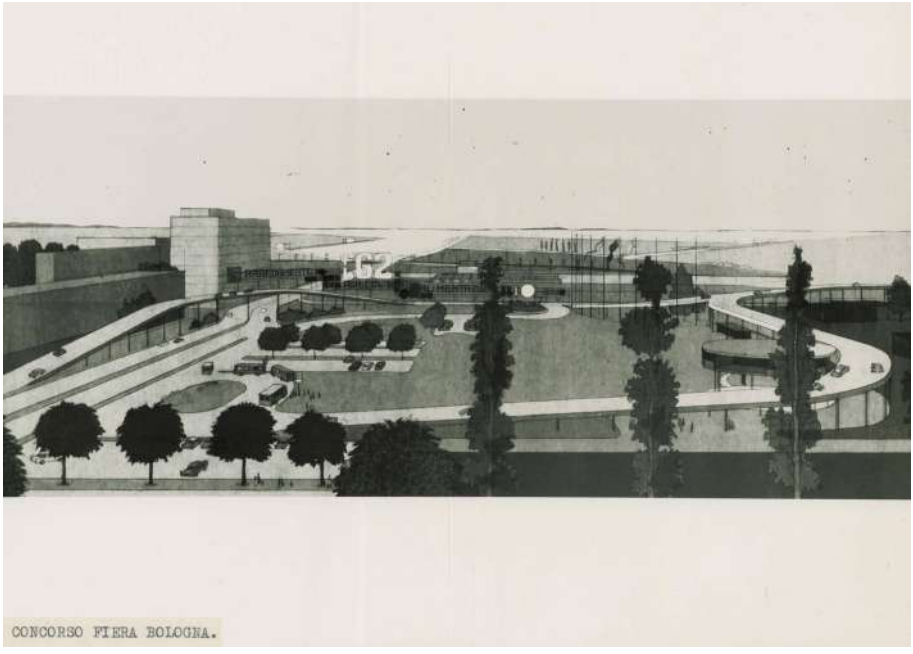
All'interno della sezione multimediale "Le metamorfosi degli alberi", hanno trovato spazio mostre fotografiche e video installazioni di artisti contemporanei come l'architetto e fotografo Francesco Fantoni che ha presentato "They might be giants", un lavoro sugli alberi monumentali ideato dai curatori del Festival e realizzato in collaborazione con la Regione Emilia-Romagna.

Era dedicata alla dimensione più politica e partecipativa che caratterizza la presenza urbana degli alberi, la sezione "La



Fondazione Archivio Leonardi, Modena
Alberi Festival. Costruire la città degli alberi, *Modena 7-13 aprile 2025*

Città degli Alberi'', dove ai cortometraggi inediti della rassegna ''Fotosintesi'', si sono alternate lezioni aperte, workshop e laboratori. Tra gli eventi ospitati a OvestLab, oltre a un prezioso bookshop di libri a tema, anche la mostra ''La Città degli Alberi di Bosco Albergati'' che, attraverso pannelli, fotografie e un plastico per non vedenti realizzato dall'associazione La Città degli Alberi, voleva far scoprire ai visitatori la storia di un progetto epico, disegnato da Cesare Leonardi e realizzato da un gruppo di volontari nei primi anni Novanta. Nel padiglione Progetto Artigiano è stata allestita la quarta sezione del festival: ''Progettare con gli alberi'', con protagonista la città di Karlsruhe, partner internazionale del progetto. Le origini di Karlsruhe riportano ad un primigenio e visionario incontro tra l'uomo e la natura, alla volontà di costruire un legame fisico e tangibile con la foresta basato sul rispetto, sulla contemplazione, sull'attraversamento, sulla definizione di confini. L'itinerario di visita, che è stato proposto anche alla visita di scolaresche di diverso grado, era completato dagli spazi pubblici tra un padiglione e l'altro e dalle strade pedonalizzate, lungo le quali hanno trovato spazio installazioni artistiche, indicazioni botaniche ed esposizioni en *plein air*. L'iniziativa ha riegistrato una presenza di pubblico ben oltre le attese e ricevuto apprezzamenti da parte di molti soggetti coinvolti che hanno apprezzato la riflessione avviata con questa prima edizione della manifestazione. In preparazione alla seconda edizione del 2027, da venerdì 17 a domenica 19 aprile 2026, sempre al Villaggio Artigiano Modena Ovest, si svolgerà Alberi Festival Lab, uno spazio di riflessione e progettualità sul tema della ''città degli alberi'' declinato come rapporto tra uomini e alberi nell'ambiente urbano, partendo da un confronto sull'importanza di recuperare nelle città contemporanee un rapporto armonico tra spazio degli uomini e spazio degli alberi, che mette in discussione tanto la nostra idea di natura quanto il nostro consolidato modo di vivere.



Archivio Storico Ordine Architetti Bologna – Fondo Stefano Pompei
Piero Moroni, Antonino Manzone, Romeo Ballardini, Concorso per la Fiera di Bologna, Bologna 1960, foto della copia eliografica.

BOLOGNA ESPONE

Daniele Vincenzi. Con "Open Archivio/Bologna espone" il Gruppo Archivi dell'Ordine Architetti Bologna ha partecipato alla XV Giornata nazionale Archivi Architettura 2025, portando al pubblico una panoramica multiforme dei materiali dei fondi professionali conservati nell'Archivio Storico. Il tema "L'architettura dell'esporre" ha portato ad osservare vari ambiti di progettazione: dagli allestimenti effimeri di mostre o fieristici, a quelli permanenti di musei e gallerie, fino ai sistemi espositivi coordinati per le aziende. Le esposizioni, e le strutture per esse concepite, sono state spesso occasione di sperimentazioni sul passo dell'avanguardia, anche quando hanno avuto il compito di documentare la cultura del passato.

Per questa occasione Open Archivio ha riportato sui tavoli e nelle teche della sede dell'Ordine le suggestive immagini della pioneristiche Biennali di arte antica nel ricostruito Palazzo dell'Archiginnasio, allestite da Leone Pancaldi, con cui la città di Bologna ha affiancato la rinascita post bellica secondo un pluriennale e preciso progetto culturale di apertura internazionale. Altrettanto emblematici gli originali criteri espositivi proposti da Enrico De Angeli nella mostra del Trecento bolognese (1950), ospitata nella Pinacoteca di Bologna, che aprono la strada e anticipano di qualche anno gli assetti permanenti delle collezioni, progettati in una armonica progressione da Leone Pancaldi, in piena sintonia con il direttore Cesare Gnudi, tuttora pienamente in funzione.

Pancaldi è anche l'autore della Galleria d'Arte Moderna di Bologna, una delle prime sedi in Italia progettate specificamente per un museo d'arte contemporanea, inaugurata nel 1975 presso il nuovo Quartiere fieristico, che insieme al Palazzo dei Congressi (Melchiorre Bega) costituisce il polo culturale con cui la città vuole ulteriormente affiancare e integrare l'evoluzione della Fiera, che vedrà presto anche lo sviluppo del settore direzionale, nella visione di una nuova ed articolata città oltre le mura storiche.

L'architetto Stefano Pompei è coinvolto nella direzione lavori per la costruzione dei suddetti nuovi padiglioni fieristici, progettati dagli architetti Benevolo, Giura Longo, Melograni, vincitori del concorso bandito dal Comune nel 1961; dal suo fondo affiorano eloquenti immagini dell'immenso cantiere, tutto a struttura metallica. Ed anche alcuni elaborati di una diversa proposta progettuale per il medesimo concorso[1].



Archivio Storico Ordine Architetti Bologna – Fondo Leone Pancaldi
Leone Pancaldi, Allestimento permanente Pinacoteca Nazionale, Bologna 1954-1973, scalone di collegamento delle prime sale

Uno sguardo più remoto ha portato a rivivere l'esperienza della grande Esposizione Emiliana del 1888, ospitata con maestosi padiglioni presso i nuovissimi Giardini Margherita – il più noto parco di Bologna, a ridosso della cinta storica – e nel convento collinare di San Michele in Bosco, che porta la scena produttiva, commerciale e d artistica locale su uno scenario nazionale, post unitario. Gli stessi Giardini accolgono nel 1935 i monumentali padiglioni della IV Mostra Nazionale dell'Agricoltura, che documenta con i contributi di numerosi architetti ed artisti contemporanei i progressi del settore, sempre più meccanizzato, e l'incremento dovuto alle grandi bonifiche e alle colonie oltremare. Dal fondo De Angeli viene un suo visionario allestimento per descrivere i movimenti demografici derivanti da tali grandi opere di massa.

Dal fondo di Nevio Parmeggiani affiora la lunga esperienza che lo vide consulente fin dagli anni Settanta dell'industria Iris Ceramiche per realizzazione di stabilimenti, esposizioni commerciali e allestimenti fieristici, fino alla definizione di un sistema di elementi standard modulari con cui rispondere alle mutevoli necessità della vendita e della rappresentanza aziendale nei numerosi showroom dislocati in Italia e in tutto il mondo.

Supporto espositivo e allo stesso tempo tangibile documento archivisitico, le due teche utilizzate abitualmente in queste occasioni provengono dalla GAM di Pancaldi, da lui stesso appositamente progettate per la dotazione originale della struttura. Grazie ad un fortuito recupero presso i magazzini comunali, questi due elementi, che furono dismessi in quanto danneggiati, sono stati riparati e ormai da diversi anni riportati alla loro piena vitalità, dando modo di esporre con particolare semplicità e in modo protetto i documenti originali dell'archivio.

(1) Si può ipotizzare che il progetto sia quello del gruppo Piero Morone, Antonino Manzone, Romeo Ballardini, al quale collabora lo stesso Pompei. E' il periodo in cui, non ancora laureato, lavora a Roma nello studio dell'architetto Piero Moroni, tra il 1959 e il 1961.

GLI ARCHIVI E L'ARCHITETTURA DELL'ESPORRE NEL CENTENARIO DELL'*EXPOSITION INTERNATIONALE DES ARTS DÉCORATIFS ET INDUSTRIELS MODERNES* DI PARIGI DEL 1925

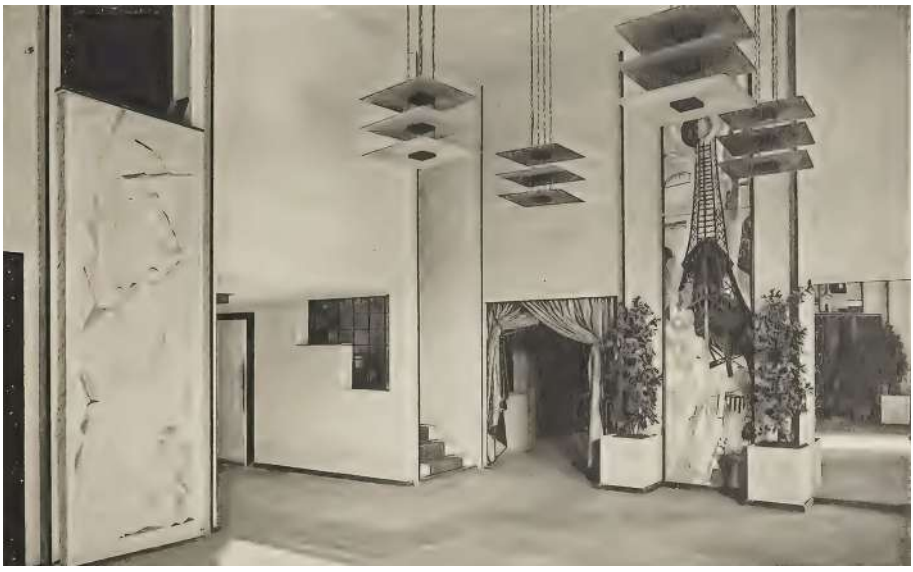


Ettore Sessa. Il Forum AAA/Italia per l'anno 2025 è stato previsto come giornata di studio da relazionare, come è avvenuto ma con diversa angolazione in occasione della XV «Giornata nazionale degli Archivi di Architettura», alle celebrazioni per il centenario dell'*Exposition internationale des Arts Décoratifs et Industriels Modernes* di Parigi del 1925 avviate, con grande eco, con l'organizzazione di specifici eventi promossi dal Musée des Arts Décoratifs di Parigi.

Il CTSO di AAA/Italia ha individuato la città di Bologna come la più idonea ad ospitare una giornata di studio su questo tema. È a Bologna infatti che nel 1977, ad opera di Giuliano Gresleri e di José Oubrerie, è stato riproposto in forma durevole quel padiglione denominato «Esprit Nouveau» che Le Corbusier aveva realizzato per l'Esposizione di Parigi del 1925, innescando l'irreversibile processo di affermazione del funzionalismo come portato etico del fare architettura e come nuovo parametro estetico.

L'annuale Forum di AAA/Italia, alla sua dodicesima edizione, ha avuto il patrocinio della Regione Emilia Romagna, della Città Metropolitana di Bologna, del Comune di Bologna, della Fondazione IU Rusconi Chigi, della Fondation Le Corbusier Paris, dell'ANAI-Associazione Nazionale Archivistica Italiana e di do.co.mo.mo. Italia. La manifestazione è stata ospitata dall'Ordine Architetti PCC di Bologna in collaborazione con La Fondazione Architetti Bologna e con il Coordinamento organizzativo di Daniele Vincenzi e del Gruppo Archivi dell'Ordine APCC di Bologna.

Proprio dal ricostruito padiglione dell'Esprit Nouveau gli studiosi invitati al Forum del 24 ottobre 2025 hanno affrontato le varie tematiche connesse con l'*Exposition Internationale des Arts Décoratifs et Industriels Modernes* di Parigi del 1925, sia per quanto riguarda il profilo ufficiale dell'evento di cento anni fa, che si proponeva come manifesta riconquista del benessere nell'ottica di una modernità "relazionale" fondata sulla comunicatività di prodotti e architetture, sia per l'irrompere di componenti di avanguardia ormai abbastanza mature per indicare le variabili di un nuovo corso della cultura del progetto. Non ultimo è stata affrontata la dicotomica partecipazione italiana all'esposizione di Parigi che se da un lato accusa un endemico indugiare su un passato evocato più che esaltato, e ormai inconciliabile persino con gli slanci di attualizzazione compromissoria dell'Art Déco, dall'altro con il contributo di Fortunato Depero e con quello di Gio Ponti proprio nel contesto di "Parigi 1925" presenta i primi e tuttavia dissimili segnali di quella che sarebbe stata la "via italiana" alla modernità.



Robert Mallet-Stevens, Hall dell'Ambasciata francese all'Exposition Internationale des Arts Décoratifs et Industriels Modernes, Parigi 1925 (da: «Les arts de la maison», autunno 1925)

L'ESPOSIZIONE DI PARIGI DEL 1925 E L'ARCHITETTURA ART DÉCO

Ezio Godoli. Discordi sono i pareri sul ruolo svolto nella storia dell'Art Déco dall'Exposition Internationale des Arts Décoratifs et Industriels Modernes di Parigi del 1925, oscillanti tra gli estremi di chi vi ha voluto vedere l'inizio della caduta, come Giulia Veronesi nel 1966[1], e l'opinione, tanto diffusa quanto errata, che vi ha individuato un principio. La svolta del gusto che ha dato origine all'Art Déco deve essere invece retrodatata agli anni 1910, quando ha cominciato a manifestarsi quel *rappel à l'ordre*, i cui esordi sono stati colti dall'acume critico di Jean Cocteau[2]. I sostenitori di tale svolta, senza rinnegare l'ideologia estetica dell'Art Nouveau e segnatamente la sua aspirazione al *Gesamtkunstwerk*, dall'inizio del secondo decennio del secolo XX hanno cominciato a contestarne la ricerca del neologismo, l'esaltazione dell'inconsueto, la sostituzione della natura ai codici degli ordini classici come matrici delle forme degli elementi architettonici, il culto dell'asimmetria, postulando in alternativa il ristabilimento di una disciplina, di un ordine compositivo classicheggiante, di apparati ornamentali caratterizzati dalla simmetria e dalla riproposizione di elementi vegetali e floreali stilizzati in forme geometriche.

La produzione di Josef Hoffmann e della *Wiener Werkstätte*, inclusa l'ironia fondata sull'alogico di Dagobert Peche, ha costituito un importante referente stilistico del nuovo orientamento che si andava delineando. Nel 1912 , sotto l'effetto prodotto dalla partecipazione del *Deutscher Werkbund* al Salon d'Automne del 1910, è stato varato il progetto di una esposizione internazionale di arti decorative da tenersi a Parigi nel 1915, posticipata al 1925 a causa della guerra. Prescindendo dal ritornare sull'argomento sufficientemente indagato dell'influenza esercitata dall'esposizione sulle arti decorative a livello internazionale, merita soffermarsi a valutare quali riflessi possano avere avuto le sue architetture effimere sulla pluralità di variazioni stilistiche che hanno caratterizzato, in un complesso intreccio di memorie storiche e modernità, i successivi sviluppi dell'architettura Art Déco, i cui modelli di stile hanno abbracciato un ampio arco cronologico cha va dall'antichità (Egitto faraonico e civiltà dell'America precolombiana) alle avanguardie novecentesche (cubismo, futurismo e neoplasticismo). La stampa specializzata non ha mancato di segnalare quanto fosse variegato il panorama di orientamenti architettonici offerto dall'esposizione, definito un *pêle-mêle*. Per Paul Vitry si tratta di ''una sorta di fiera cosmopolita''[3], mentre in un anonimo commento delle tavole

''L'Architecture Vivante'' ne critica ''mancanza d'armonia, disordine dell'insieme'': ''Questo caos di costruzioni disparate, queste brutali opposizioni sviano lo spirito che cerca invano una linea d'ordine, una tendenza dominante, una armonia''[4]. Tra i fattori di questa accozzaglia stilistica debbono essere segnalate l'autonomia concessa ai diversi paesi nella scelta degli architetti dei padiglioni nazionali, la mancata adesione da parte di alcuni alla richiesta degli organizzatori di adottare progetti ''moderni'', la propensione dei responsabili della manifestazione ad incoraggiare le tendenze regionaliste, che ha trovato una emblematica manifestazione nel *Village français*. Diversi paesi (Spagna, Grecia, Svizzera, Turchia e Giappone) hanno optato per costruzioni rappresentative delle proprie tradizioni nazionali. Un caso estremo di passatismo fuori contesto, esaltato dal contrasto con il vicino Padiglione di informazioni e del turismo di Robert Mallet-Stevens, è stato il padiglione dell'Italia di Armando Brasini, bersaglio di un coro quasi unanime di critiche (con l'eccezione della rivista ''La Construction Moderne''). Disattese sono dunque rimaste le direttive agli architetti riproposte nel discorso ufficiale di inaugurazione da un rappresentante del governo: ''Sortir des sentiers battus, s'engager dans des voies nouvelles; interdiction de copier des styles anciens''[5]. Tra gli autori delle costruzioni dell'esposizione figurava un nutrito gruppo di protagonisti del rinnovamento dell'architettura degli anni attorno al 1900 come Victor Horta, Hector Guimard, Henri Sauvage, Charles Plumet, Josef Hoffmann, Tony Garnier e i fratelli Auguste e Gustave Perret. Tra loro la più eclatante diserzione da una linea di continuità nel rinnovamento è rappresentata da Horta, arenato su bolse forme classicheggianti, distanti da quelle aggraziate dalle cadenze Art Déco del suo Palais des Beaux-Arts di Bruxelles (1922-1929), allora in costruzione. Il teatro dei Perret con l'identità di forma e impianto costruttivo di cemento armato, che bandiva ogni superfluità ornamentale, ha riscosso il plauso de ''L'Architecture Vivante'', che ha esaltato ''la grandezza e la novità della sua concezione''[6], tralasciando di osservare la ripresa nella scena tripartita di una soluzione già introdotta nel teatro dell'esposizione del Werkbund a Colonia del 1914 da Henry Van de Velde, che la stessa rivista lamenta non sia stato incaricato della progettazione del padiglione belga. Nell'eterogeneo assortimento di orientamenti architettonici dell'esposizione sarebbe riduttivo individuare i campioni della modernità esclusivamente

Pierre Patout, Hôtel du Collectionneur all'Exposition Internationale des Arts Décoratifs et Industriels Modernes, Parigi 1925 (da: «L'Architecte», n. 6, giugno 1925, tav. XXXVIII)





Henri Sauvage e Georges Wybo, padiglione dei grandi magazzini "Printemps" all'Exposition Internationale des Arts Décoratifs et Industriels Modernes, Parigi 1925 (foto d'epoca, collezione dell'A.)

nel padiglione dell'Esprit Nouveau di Le Corbusier o in quello sovietico di Constantin Melnikov, trascurando quelli della Cecoslovacchia di Josef Gočár e della Danimarca di Kay Fisker, o altri rappresentativi di indirizzi che ambivano a rappresentare la modernità nei loro paesi, dal padiglione olandese di Jan Frederik Staal, esemplare del magistrale trattamento con finalità decorative del laterizio peculiare della Scuola di Amsterdam, al padiglione di Carl Bergsten, che ripropone la simbiosi di neoclassicismo e sobria ornamentazione Art Déco già da lui sperimentata nella Liljevachs Konsthall (1913-1916) a Stoccolma, dove Ivar Tengbom la stava declinando con enfasi monumentale nella Konserthuset (1920-1926).

L'impulso che le costruzioni dell'esposizione del 1925 avrebbero impresso ai successivi sviluppi dell'architettura Art Déco è stato talvolta oggetto di sopravvalutazioni non adeguatamente supportate da puntuali riscontri stilistici[7]. Non sono certo mancati a livello internazionale echi dell'impressione prodotta da alcuni padiglioni dell'esposizione parigina, ma più circoscritti di quanto si è teso ad accreditare. Un'opera moderna, o "di un architetto d'avanguardia" come è presentata in una guida[8], che ha esercitato una notevole influenza sull'architettura Art Déco anche al di fuori della Francia è il Padiglione di informazioni e del turismo di Mallet-Stevens, rivisitazione in chiave di edonismo formale, libero da preoccupazioni di ortodossia dottrinale, della lezione di De Stijl attentamente studiata, secondo la testimonianza di Theo van Doesburg, sui progetti esposti a Parigi nel 1923 nella galleria *L'Effort Moderne*. La folgorazione di questo incontro era stata tale da indurre lo stesso Mallet-Stevens a riproporre nel marzo 1924 nella sede dell'École Speciale d'Architecture, dove era stato assunto come docente l'anno precedente, i materiali della mostra della galleria *L'Effort Moderne*, integrati da propri progetti e da quelli dei suoi allievi e di altri architetti, in un evento espositivo dal titolo *L'architecture et les arts qui s'y rattachent*[9]. Motivo dominante nel padiglione di Mallet-Stevens è l'uso del piano libero di De Stijl come generatore della composizione in diverse configurazioni. Tra queste la sovrapposizione di piani orizzontali paralleli, che tagliano piani o volumi verticali oppure danno forma negli elementi d'arredo a plafoniere e lampadari, è divenuto uno stilema che ha incontrato numerosi imitatori in particolare nel Maghreb francofono: a Tunisi nei progetti e nelle realizzazioni dei connazionali René Audineau e Ge-



Louis-Hippolyte Boileau, padiglione dei grandi magazzini "Au Bon Marché" all'Exposition Internationale des Arts Décoratifs et Industriels Modernes, Parigi 1925 (da: «L'Architecte», n. 6, giugno 1925, tav. XLI)

orges Piollenc[10], in Algeria nelle opere di Gerard Lellbach e Xavier Salvador, in Marocco dove l'italiano Angelo Manassi ha reiterato questo motivo nel coronamento dell'immobile El Hadj Omar Tazi (1930-1931) nella centrale piazza des Cinq Parties du Monde a Casablanca. Oltre al padiglione del turismo, la hall dell'ambasciata di Francia, con la policroma composizione astratto-geometrica del pavimento e i piani paralleli dei suoi lampadari, e il chiosco del *Syndicat d'initiative de Paris*, esempio di sapiente uso del lettering, esibivano altri elementi del repertorio formale di Mallet-Stevens che hanno esercitato una rilevante influenza sul filone più modernista dell'architettura Art Déco. Riflessi delle architetture tipografiche di Mallet-Stevens, dalle facciate concepite come pagine tipografiche su cui si stagliano i caratteri di grandi dimensioni delle lettere appositamente disegnate, sono particolarmente evidenti nei cinema di Algeri di Henry Chesneau, Jean-Étienne Guérineau e Jacques-Baptiste Bastélica e nel Vox di Casablanca di Marius Boyer. Non si deve però omettere di segnalare che l'architetto francese ha potuto disporre anche di più efficaci strumenti per esercitare la propria influenza a livello internazionale, in particolare le scenografie cinematografiche, da *L'Inhumaine* (1923-1924) a *Le Vertige* (1926) di Marcel L'Herbier. Anche l'Hôtel du Collectionneur di Pierre Patout, con interni arredati da Jacques-Émile Ruhlmann, "piccolo Trianon borghese neoclassico" come è stato definito da Gérard Monnier[11], con la sua algida composizione classicheggiante di volumi elementari, d'estrema laconicità per la soppressione di elementi di congiunzione, dove colonne cilindriche e lesene, prive di basi e capitelli, come unico motivo d'ornato esibiscono le scanalature, ha costituito un modello di stile di quel neoclassicismo depurato i cui riflessi sono ravvisabili non solo nell'edilizia residenziale dell'Art Déco ma anche nelle manifestazioni più monumentali del ritorno all'ordine che attraversa l'architettura europea dalla fine degli anni 1920 agli anni 1930. Più arduo risulta precisare in che misura abbia esercitato una influenza, fuori dalla Francia, quel filone dell'Art Déco definibile come *flamboyant*, il cui movente ideale si identifica con l'istanza, riecheggiante aforismi di Voltaire e Oscar Wilde, espressa da Margherita Sarfatti nell'introduzione al catalogo sulla partecipazione italiana: "Di fronte al razionalismo iconoclasta della giovane scuola, la quale ci condanna a vivere attorniati da inesorabili espressioni di utilità senza alcuna fioritura or-



Henry Favier e André Ventre, Porta d'onore all'Exposition Internationale des Arts Décoratifs et Industriels Modernes, ferronneries di Edgar Brandt, Parigi 1925 (da: «L'Architecte», n. 5, maggio 1925, tav. XXXII)

nativa, invochiamo il dono di un po' di bellezza, per addolcire, per arricchire, per nobilitare l'aspra vita quotidiana con il sorriso del divino, del solo indispensabile superfluo''[12]. Lo sfoggio di ipertrofici apparati ornamentali non caratterizza le costruzioni di maggiori dimensioni e quelle dei paesi stranieri, se si eccettua quello della Polonia di Jozef Czajkowski, ma domina nei padiglioni degli atelier di arti applicate dei grandi magazzini parigini, in numerosi piccoli chioschi e negli ingressi al recinto espositivo. Pienamente condivisibile è l'affermazione di Philippe Rivoirard che individua ''le fer de lance des arts décoratifs français'' nei quattro padiglioni Primavera dei grandi magazzini Printemps di Henri Sauvage e Georges Wybo dalla cupola cosparsa di ciottoli di vetri colorati di Lalique, *Pomone* (*Au Bon Marché*) di Louis-Hippolyte Boileau, *La Maîtrise* (*Galeries Lafayette*) di Joseph Hiriart, Georges Tribout e Georges Beau e *Studium-Louvre* (*Magasins du Louvre*) di Albert Laprade[13]. Per le loro singolarità inimitabili, non altrimenti che nella forma vistosa del plagio, questi padiglioni hanno assolto tuttavia alla funzione fondamentale di far conoscere e promuovere a livello internazionale le industrie d'arte francesi collegate all'architettura. A beneficiarne è stata in modo particolare la *ferronnerie*, che ha trovato sbocchi nel mercato internazionale e ha lasciato la

propria impronta su architetture di diversi continenti. L'esposizione del 1925 è stata un'importante vetrina per Edgar Brandt che ha avuto modo di dispiegare il proprio magistero tecnico e la varietà dei suoi prodotti nelle inferriate della *Porte d'honneur* di Henri Favier e André Ventre e nei diversi lavori di *fer forgé* presenti in più di una decina di chioschi e padiglioni. La consacrazione parigina come protagonista del rinnovamento dell'arte del ferro in Francia gli ha propiziato l'apertura di succursali a Londra e a New York, dove la direzione della *Ferrobrandt* è stata affidata a Jules Bouy. Tra le sue realizzazioni le porte di bronzo del Cheney Brothers Building, 181-183 Madison Avenue, sulle quali si staglia sul fondo di inferriate di colore nero la doratura del motivo iconografico della fontana zampillante, figurano tra le più note icone dell'Art Déco newyorkese. L'opera di Raymond Subes per l'expo del 1925, sebbene meno pervasiva di quella di Brandt, lo ha lanciato verso importanti incarichi professionali come le *ferronneries* per i transatlantici *Île de France* (1927), *Lafayette* (1930), *L'Atlantique* (1931) e *Normandie* (1935), che hanno consolidato la sua notorietà, svolgendo al tempo stesso un'azione di promozione dell'arte decorativa francese particolarmente efficace perché rivolta a un facoltoso pubblico internazionale. L'individuazione delle tracce del lascito dell'esposizione parigina all'architettura Art Déco europea e di altri continenti deve dunque principalmente concentrarsi sugli apparati decorativi, dalle *ferronneries* alle vetrate, ai pavimenti o ai pannelli ornamentali realizzati con la tecnica dello stucco, che non di rado prediligono motivi astratto-geometrici. Non va inoltre trascurata l'influenza esercitata dai giardini dell'esposizione, realizzati sotto il coordinamento di Jean-Claude Nicolas Forestier, sui successivi sviluppi del giardino Art Déco: l'elaborato giuoco polimaterico e policromo di geometrie piane e tridimensionali del *Jardin d'Eau et de Lumière* di Gabriel Guévrékian è stato un modello di stile al quale non sono mancati gli emulatori.

(1) Giulia Veronesi, *Stile 1925 ascesa e caduta delle Arts Déco, Vallecchi*, Firenze 1966.
(2) Vedi Jean Cocteau, *La rappel à l'ordre*, Librairie Stock, Paris 1926, raccolta di scritti che datano dal 1918.
(3) Paul Vitry, *L'Exposition des arts décoratifs modernes. L'architecture*, in «Gazette des Beaux-Arts», LXVII, 1925, II semestre, p. 1
(4) «L'Architecture Vivante», automne & hiver 1925, p. 32.
(5) Gabriel Veissière, *L'Architecture française à l'Exposition des Arts décoratifs modernes de 1925*, in «L'Architecture», vol. XXXVIII, n. 14, 1925, p. 190.
(6) «L'Architecture Vivante», automne & hiver 1925, p. 33.
(7) Si vedano per esempio i contributi sull'architettura in paesi europei e di altri continenti in 1925 *quand l'Art Déco séduit le monde*, cat. della mostra, Parigi, *Cité de l'architecture et du patrimoine*, 16.10.2013-3.3.2014, a cura di Emmanuel Bréon e Philippe Rivoirard, Éditions Norma, Paris 2013.
(8) *Paris Arts Décoratifs 1925. Guide de l'Exposition*, Librairie Hachette, Paris 1925, p. 259.
(9) Sui rapporti con De Stijl di Robert Mallet-Stevens si rinvia a *De Stijl et l'architecture en France*, cat. della mostra a cura di Yves-Alain Bois, Jean-Paul Rayon, Nancy Troy e Bruno Reichlin, Parigi, IFA, 4 novembre – 20 dicembre 1985, P. Mardaga éditeur, Liège – Bruxelles 1985.
(10) Vedi Cristiana Volpi, "Da Parigi a Tunisi. Tracce di Robert Mallet-Stevens in Tunisia", in *L'architettura Art Déco in una prospettiva mediterranea 1 Tunisia, Maghreb e Italia*, atti del convegno internazionale, Tunisi, Archives Nationales de Tunisie, 6-7 dicembre 2024, a cura di Ezio Godoli, Ahmed Saadaoui e Cristiana Volpi, Edizioni ETS, Pisa 2025, pp. 8-21.
(11) Ph. Rivoirard, "L'architecture à l'Exposition de 1925", in Bréon, Rivoirard (a cura di), *1925 quand l'Art Déco séduit le monde*, p. 71.
(12) Margherita Sarfatti, *Le arti decorative italiane a Parigi*, edita a cura del Commissariato Generale dell'Italia, s.l., s.d. [1925] p. 60.
(13) Rivoirard, "L'architecture à l'Exposition de 1925", p. 71.



Armando Brasini, Padiglione Italia, Exposition Internationale des Arts Décoratifs et Industriels Modernes, *Parigi 1925. Il corpo d'ingresso visto dalla* Places des Nations. *Cartolina postale.*

ARMANDO BRASINI E IL PADIGLIONE ITALIA ALL'*EXPOSITION INTERNATIONALE DES ARTS DÉCORATIFS ET INDUSTRIELS MODERNES* DI PARIGI DEL 1925

Elisabetta Procida. All'inizio del 1923, l'invito all'*Exposition Internationale des Arts Décoratifs et Industriels Modernes* – prevista a Parigi nel 1925 – offre a Mussolini l'occasione di affermare all'estero la vitalità culturale della *nuova era* che gli italiani scorgono nelle nuove monete da 1 e 2 Lire con il fascio littorio abbinato al profilo del Re. Prontamente, Margherita Sarfatti, Arduino Colasanti[1] e Ugo Ojetti, lo affiancano nel definire linee programmatiche e scelte generali della partecipazione italiana, concordando sul nome di Brasini che, già in ottimi rapporti con ciascuno di loro, aveva appena dato una risposta esaltante alla richiesta di *assoluta Romanità* nell'allestimento della prima *Mostra del Lazio*[2].

Armando Brasini (1879-1965) è un architetto romano, membro del Consiglio superiore per le Belle Arti, molto attivo e già piuttosto noto; i progetti visionari per il centro di Roma, la fedeltà stilistica alla tradizione, l'estraneità da ogni circolo professionale, la crescente reputazione e il carattere spavaldo – che incuriosisce e irrita – lo rendono oggetto di aspre critiche, talvolta riprese anche dalla satira popolare. Durante quei mesi, in una fitta triangolazione epistolare con Ojetti e Sarfatti, condivide apertamente idee e progetti che, per loro tramite, può presentare al duce. Questi, in luglio, gli dedica una foto esprimendo un auspicio seduttivo: "Ad Armando Brasini Architetto dell'Italia imperiale attendendo il Destino"[3]. Cederna ironizzerà che, in tale breve fase, "Mussolini prende una cotta"[4] per lui che, in effetti, alla fine dell'anno, nonostante l'allontanamento dell'amico Ojetti voluto dalla controparte modernista[5], riceve l'incarico ufficiale[6]; la notizia rimane riservata e, nel febbraio del 1924, Enrico Prampolini *grida* "Vogliamo un Concorso Nazionale per il Padiglione Italiano all'Esposizione di Parigi"[7].

Intanto, nel *milieu* governativo si era stabilito che il Padiglione, pur temporaneo, sarebbe stato costruito con "fondazione e muratura di elevazione in cemento armato"[8], rivestito da materiali pregiati provenienti dall'Italia, in dimensioni maestose – adeguate al vicino Grand Palais – e che i prodotti artistici sarebbero stati presentati in altri settori espositivi[9]. È quindi un *Padiglione d'onore*, uno dei molti "palazzi inutili, dove il solo ufficio delle porte consiste nel permettervi di entrare da un lato per uscire dall'altro"[10] carico però di ne-



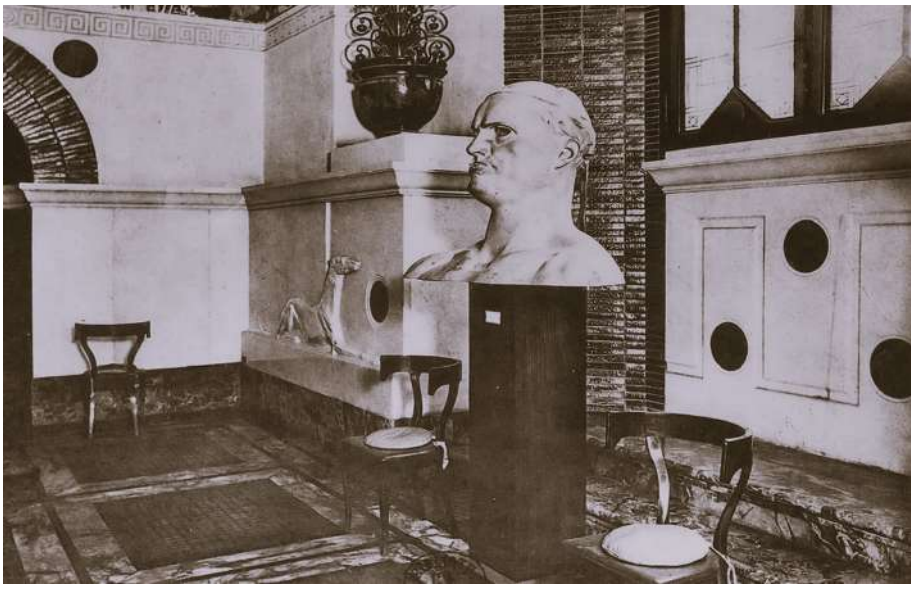
Museo didattico della seta, Archivio, Como.
Armando Brasini, Padiglione Italia, Exposition Internationale des Arts Décoratifs et Industriels Modernes, *Parigi 1925. Foto di dettaglio del fronte principale. https://www.lombardiabeniculturali.it/fotografie/schede/IMM-6m030-0001619/?view=ricerca&offset=19 (ultimo accesso: 24 giugno 2026)*

bulosi significati culturali e politici. Inoltre, per il comitato, il codice classico corrisponde alle radici *nazionali*, è un presupposto stilistico atemporale che ricompone eredità e attualità: nel caso italiano, il suo uso è consentito di diritto e non infrange il veto agli storicismi posto dall'organizzazione francese.

È chiaro che coniugare in un'unica effige antica sapienza artistica e gagliardo governo fascista avrebbe significato anche risolvere l'annosa questione dello *Stile nazionale*, obiettivo inarrivabile perfino per l'autostima di Brasini. Smorzato nello slancio creativo, lo immaginiamo sfogliare il trattato di Vitruvio – che sul suo tavolo "tiene il posto del manuale dell'ingegnere o del formulario del cemento armato"[12] – per avviare il progetto ancorandosi ai più saldi (e classici) principi. Peraltro, senza funzioni pratiche, l'autentica *Utilitas* dell'edificio era immateriale ma, al contempo, risiedeva nella sua concreta realizzazione.

Accantonata la prima ipotesi – un austero fortilizio, bugnato e turrito, espressione esclusiva della *Firmitas* – il Padiglione assume un aspetto più adatto al contesto pur restando massiccio. Il fronte principale (largo 18 m e alto 21) è tripartito in linee semplici e, su un basamento in *Peperino di Viterbo*, ha partiture in pietra e paramenti in mattoni smaltati rosso e oro, come il grande attico. Negli accostamenti ricercati di materiali e cromie inusuali si rivela, a nostro avviso, l'originalità dell'edificio. L'*idea guida* – apporto della *Venustas* – è animare la staticità della massa con effetti luministici sottili e mutevoli, rendendo le superfici vibranti e sensibili al debole variare di luce e umidità nel grigio cielo parigino. Al centro della facciata, su basi alte tre metri, giganteggia una coppia di colonne in travertino[13] con bizzarri capitelli, un brano di trabeazione e fusti rudentati che serrano la cornice colorata dell'ingresso; sopra il portale, da un elemento sporgente, aggettano quattro mensole (con glifi, embrici, guttae, ecc.) a sostegno della grande lastra in marmo di Carrara che, tra due statue drappeggiate, reca l'iscrizione dedicatoria (in latino, a lettere d'oro) e "due Genii portanti Fasci littorii"[14].

Il *Vestibolo*, ingresso e cuore del Padiglione, è un ambiente enorme coperto con volta a lacunari alta 11 metri, dove "il marmo, l'oro e i metalli sono gettati dentro a profusione"[15]; come un illecito *échantillon grandeur nature* di architettura tardo imperiale, sconcerta i visitatori – raramente positivi nel giudizio – in un caleidoscopio di lussuosa opulenza e dissonanze estetiche. L'involucro, saturo di decorazioni policrome, racchiude un vuoto sacrale che esalta la severità del Duce nel (già iconico) busto di Wildt[16] che, in



Pavillon national d'Italie. Buste en bronze de Mr. Mussolini par Mr. Wildt *in «L'Italie à l'Exposition Internationale des Arts Décoratifs et Industriels Modernes – Paris 1925. Catalogue illustré, edité par les soins du Commissariat général de l'Italie». Tavola non numerata.*

posizione laterale, volge alla sala le orbite cave in un misterico – se non mistico – controluce.

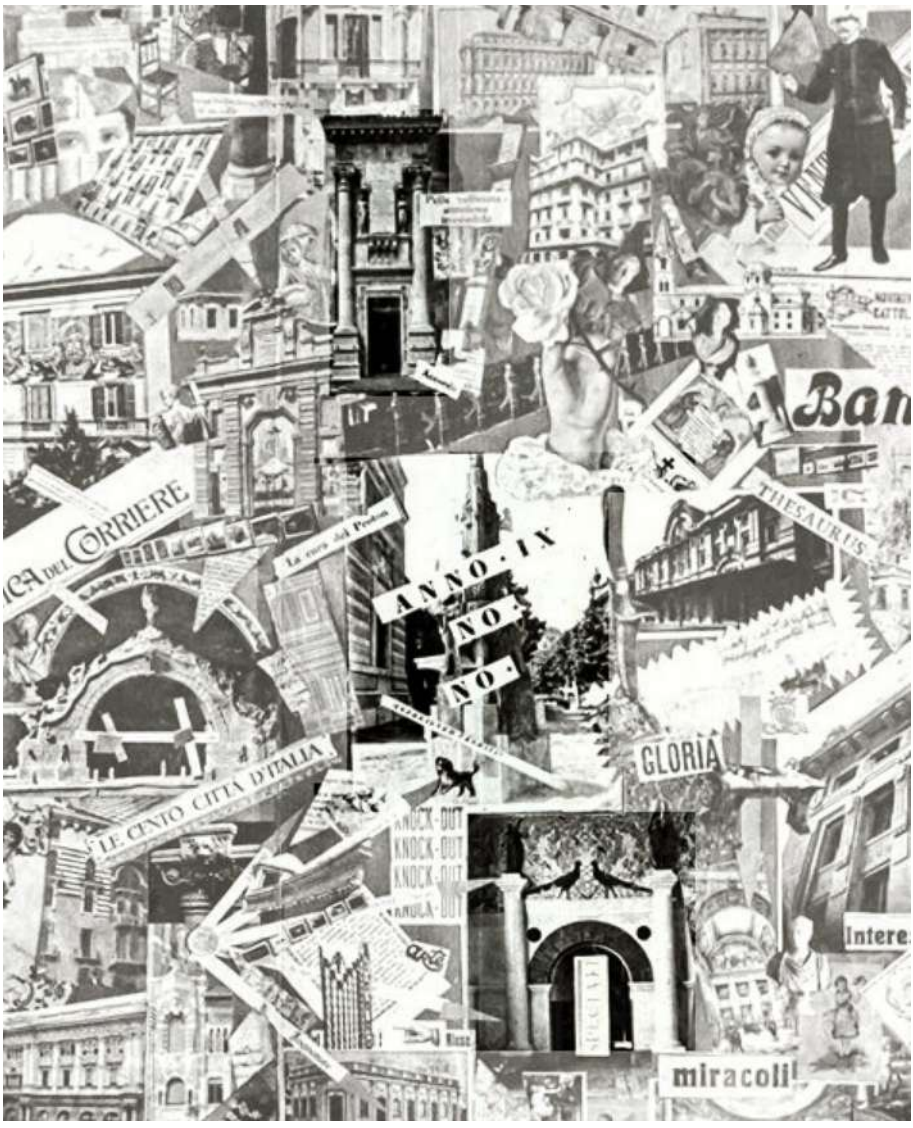
Il peso politico dell'intenso ritratto è richiamato all'esterno, sulla prestigiosa *Place des Nations*, dove i padiglioni sono segnalati dai vessilli nazionali; qui, mentre i pennoni di Gran Bretagna, Belgio e Giappone hanno semplici piastre circolari, la base dell'*Antenna portabandiera* italiana è una scultura piramidale in marmo e bronzo alta circa quattro metri. Un "accessorio" appariscente che introduce al palazzo e, richiamando genealogia, attributi e attitudini del fascismo, ne potenzia il messaggio. In effetti, l'edificio, a dispetto delle dimensioni ciclopiche, presenta una sorta di soavità muliebre dove anche i fasci, gentili e risplendenti, partecipano alla gaia retorica celebrativa di Pace e Arte; un risultato troppo distante dall'immagine che il potere ama esibire e che è necessario bilanciare con questo gruppo didascalico dove si esaltano, sovrapponendoli, i valori fondativi dello Stato e del sistema che lo domina. Una sequenza di figure simboliche, su cinque registri, sintetizza l'impianto ideologico: la sigla S.P.Q.R.: le "nobili origini"; l'incudine: forza, determinazione; la protome di lupa: protezione, sicurezza; le spighe: prosperità, rinascita; al culmine del crescendo semantico, gli enormi fasci littori a sostegno del tricolore.

Così, rettificando i contenuti esposti dall'Italia – il Potere (fascista) precede (e determina) la Pace e le Arti evocate nell'edificio – l'intero episodio parigino si riconfigura e può essere inserito nel processo mitopoietico in corso.

Di certo Mussolini apprezzò questo singolare *oggetto urbano*, poiché, nel 1927,

Armando Brasini, A V – Sistemazione del Campo Marzio, la Via Imperiale, il Foro Mussolini, *s.n. [1927]. Frontespizio della pubblicazione.*





Pietro Maria Bardi, Tavolo degli Orrori, 1931. Particolare del fotomontaggio con le immagini del Padiglione evidenziate.

Brasini lo ripropone sul frontespizio del fascicolo in cui presenta i suoi progetti per il centro di Roma[17]. (fig. 4) La delicata sistemazione del centro storico, legata ai problemi della *modernizzazione della capitale*, è un tema di urgente attualità che appassiona Mussolini – sollecitato da continue proposte urbanistiche – e alimenta le discussioni sulla stampa, orientando l'opinione pubblica. Prampolini, nel gennaio del 1926, lancia un'*Inchiesta sull'Edilizia della Roma imperiale fascista* dalle pagine de "L'Impero" e, nell'articolo di apertura, con sfrontatezza di matrice futurista, denigra Brasini e il suo lavoro, a partire dall'*antidiluviano* Padiglione; all'iniziativa provocatoria rispondono, tra gli altri, Piacentini, Marinetti, Papini e Depero, ma Prampolini la conclude demandando ai giovani, dinamici interpreti del *vero carattere e stile fascista*, la risoluzione del problema edilizio di Roma moderna[18].

Cinque anni dopo, il *Tavolo degli Orrori* – composto da Pietro Maria Bardi in occasione della II esposizione di Architettura Razionale a Roma – mostra tre grandi immagini del Padiglione e, forse, Bardi censurando il monumentale totem propagandistico con la scritta "ANNO IX NO NO" ha voluto segnalare la più drastica condanna dell'autore e del suo codice espressivo[19]. (fig. 5)

Nello stesso 1931, si tiene a Parigi l'*Exposition Coloniale Internationale* dove il Padiglione dell'Impero italiano è il solo a non allestire ambientazioni esotiche ma illustra *filologicamente* l'identificazione con la tradizione storica antica. In questo caso, il linguaggio classico – depositario dei valori eterni e assoluti e garante di

un'italianità ante litteram – è una precisa scelta retorica volta sia a rinsaldare il regime fascista alle millenarie origini dell'Occidente sia a raccogliere i possedimenti coloniali in una fittizia unitarietà.
Mussolini – incurante di opinioni e stroncature, come della presunta *débâcle* del 1925 – designa nuovamente Brasini a interpretare il mito di Roma per rappresentare il paese in un prestigioso contesto internazionale. L'architetto, dimostrandosi capace di mediare tra fedeltà ai modelli e rilettura contemporanea, sceglie di riprodurre la basilica di Leptis Magna, il cui robusto legame con la figura di Settimio Severo determina un significativo successo politico per l'Italia. Al contrario, l'architettura del padiglione è considerata un disastro ma, in questo caso, viene quasi ignorata.

(1) Arduino Colasanti (1877-1935), celebre storico dell'arte e pubblicista, è direttore generale delle Antichità e Belle Arti dal 1920 al 1928.
(2) Si tratta della *Mostra dell'agricoltura, dell'industria e dell'arte applicata nel Lazio*, allestita nel Galoppatoio di Villa Borghese a Roma.
(3) Archivio Centrale dello Stato, fondo Brasini Armando, https://tecadigitaleacs.cultura.gov.it/item/3ba932ed-2778-4a5d-95d4-567590f3fe83 (ultimo accesso: 24 gennaio 2026)
(4) Antonio Cederna, *Mussolini urbanista. Lo sventramento di Roma negli anni del consenso*, Laterza, Roma-Bari, 1979, p. 56.
(5) Filippo Tommaso Marinetti, *Non vogliamo essere rappresentati a Parigi da un vecchio*, in «L'Ambrosiano», 2 ottobre 1923. Le pressioni dei futuristi portano alla nomina di Teofilo Rossi.
(6) Brasini ringrazia Ojetti: "So che la mia scelta da parte di S. E. Teofilo ROSSI si deve in gran parte a te". Lettera, 12 dicembre 1923. Galleria Nazionale d'Arte Moderna e contemporanea, Roma, Archivio bio-iconografico – fondo Ojetti Ugo.
(7) Enrico Prampolini, *Vogliamo un Concorso Nazionale per il Padiglione Italiano all'Esposizione di Parigi del 1925*, in «L'Impero», n. 49, 26 febbraio 1924.
(8) Armando Brasini, *Descrizione dei lavori di costruzione del padiglione italiano da erigersi a Parigi per l'Esposizione internazionale 1925*. ACS, Fondo A. Brasini.
(9) Brasini cura anche la progettazione degli altri spazi italiani. Cfr. ill. n. 88, p. 316, Luca Brasini, *L'opera architettonica e urbanistica di Armando Brasini*, Stabilimento Tipografico Arti Grafiche Joniche, Corigliano Calabro 1979.
(10) Concetto Pettinato, *Lettere parigine. L'Italia alla mostra d'arte decorativa*, in «L'Illustrazione Italiana», n. 24, 1925, p. 530.
(11) Cfr. Margherita Sarfatti, *Art moderne et tradition en Italie*, in «L'Italie à l'Exposition international des arts décoratifs et industriels modernes – Paris 1925 Catalogue illustré, edité par les soins du Commissariat général de l'Italie», pp. 5-12.
(12) Franco Borsi, *L'architettura dell'unità d'Italia*, Le Monnier, Firenze, 1966; p. 4, cap. VI, p. 208.
(13) "le colonne […] anch'esse sezionate e vuote. (Altezza m. 10, diametro m. 1)", in Brasini, *Descrizione dei lavori…*, p. 1.
(14) Brasini, *Descrizione dei lavori*, p. 2.
(15) Pettinato, *Lettere parigine. L'Italia alla mostra d'arte decorativa*, p. 530.
(16) Adolfo Wildt (1869-1931), scultore affermato e favorito da Sarfatti; questa copia del busto è in *bronzo verderame*.
(17) Armando Brasini, *A V – Sistemazione del Campo Marzio, la Via Imperiale, il Foro Mussolini*.
(18) Enrico Prampolini, *Edilizia della Roma imperiale fascista (Inchiesta)*, in «L'Impero», nn. 4, 11, 27 e 28, 1926. Il quotidiano segue la vicenda urbanistica pubblicando diversi progetti per il centro di Roma.
(19) Il 30 marzo 2026 si è tenuta, presso l'Università di Roma Tor Vergata, una giornata di studi dal titolo "il Tavolo degli Orrori, il dibattito sull'architettura italiana negli anni Trenta del Novecento". Accurati studi preliminari hanno riconosciuto, oltre alle tre immagini principali, due ulteriori ritagli minori del fronte del Padiglione, applicati in posizioni marginali: il risvolto angolare destro, all'estrema destra del collage, e, sul bordo superiore, il cornicione sommitale, con teste di leone e skyline dentellato di antefisse. Gli atti del convegno sono in corso di stampa.

FUTURISTI A PARIGI NEL 1925: IL CASO DEPERO



Fortunato Depero, Giacomo Balla e Guglielmo Jannelli sulla Torre Eiffel, Parigi, maggio 1925. Mart, Archivio del '900, Fondo Depero

Paola Pettenella, Federico Zanoner. Il contributo del Mart a questo bollettino si riferisce non tanto ai fondi documentari di architetti e ingegneri, quanto piuttosto agli archivi e alle biblioteche dei futuristi. E non potrebbe essere altrimenti, dato il ruolo di protagonista assunto dal roveretano Fortunato Depero alla grande esposizione parigina del 1925. D'altra parte, i futuristi sono interpreti per eccellenza di quel superamento della divisione arte/architettura che caratterizza l'Expo, e che già si era manifestato, ad esempio, alla Mostra di arti decorative a Monza nel 1923.

La loro partecipazione alla *Exposition Internationale des Arts Décoratifs et Industriels Modernes* era maturata attraverso una serie di episodi, messi in luce dagli studi storici. Prima di tutto, il progressivo arretramento sul piano politico da parte di Marinetti, che aveva puntato inizialmente alla formazione di un partito, veniva compensato dall'idea di una supremazia artistica, che potesse vantare dei diritti nei confronti del regime. Proprio a Monza nel 1923 Marinetti aveva iniziato a puntare su una presenza dei futuristi a Parigi, battendosi per ottenere spazio e finanziamenti, e rivendicando i successi futuristi nelle ambientazioni, nelle decorazioni murali, nelle scenografie, decantando insomma la loro modernità come attributo conforme ai principi degli organizzatori dell'Expo[1].

Nel novembre del 1924 poi le Onoranze nazionali a Marinetti, accompagnate dal Primo congresso futurista, erano state l'occasione per riflettere complessivamente sulla guerra e sul dopoguerra; sulla crisi dell'avanguardia, ma anche sulla *Ricostruzione futurista dell'universo*[2].

Fra i protagonisti assoluti del congresso c'era Enrico Prampolini: primo a stendere un manifesto dell'architettura, uscito nel gennaio del 1914, aveva allestito la Casa d'Arte Italiana, fondata col critico Mario Recchi, attiva a Roma fra il 1918 e il 1921.

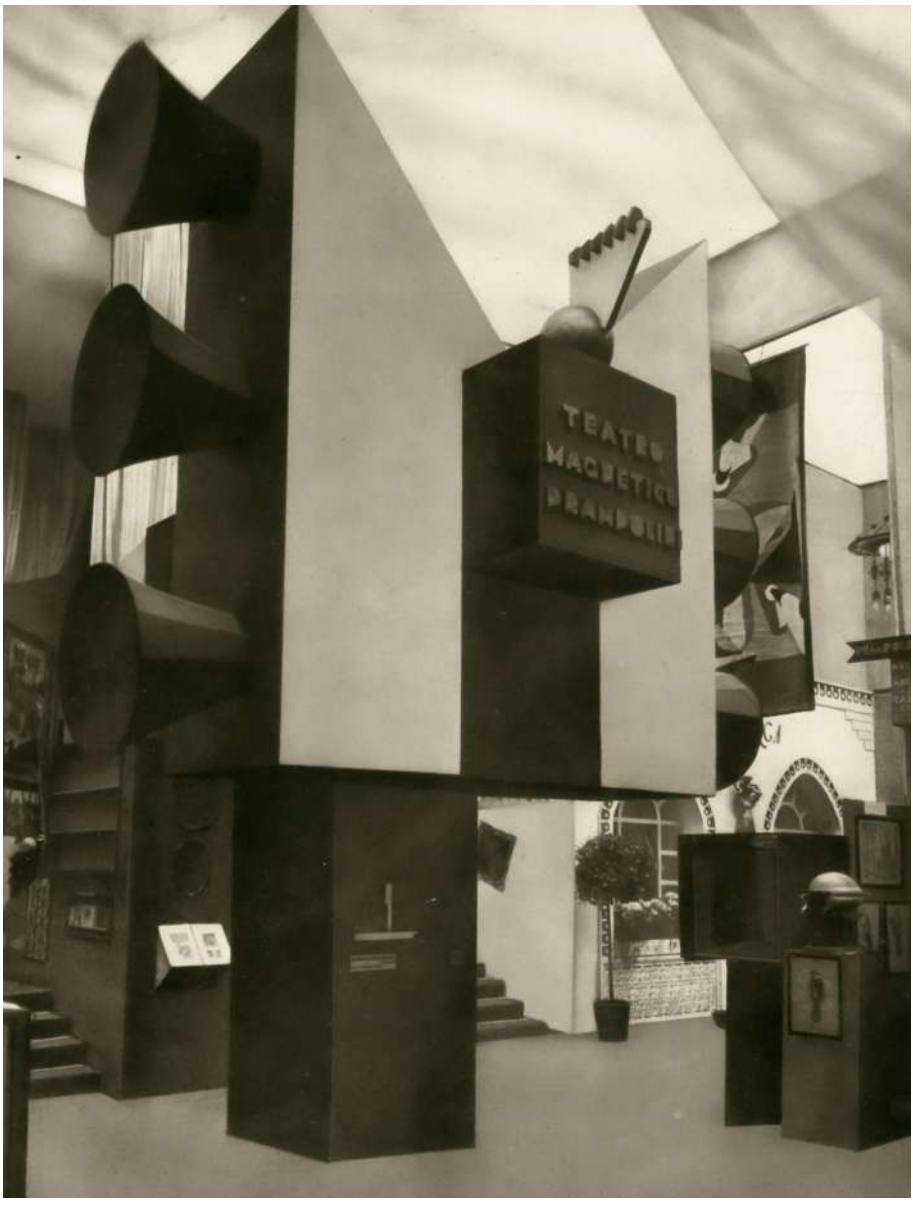
Prampolini divenne insieme a Marinetti il reale promotore della partecipazione dei futuristi alla *Exposition internationale* di Parigi e alla fine venne nominato commissario per la sezione futurista. Secondo il progetto iniziale, accanto al padiglione italiano doveva sorgere un chiosco autonomo, di 130 mq., nel quale si sarebbe applicata l'arte decorativa alla vita quotidiana, con la presenza di un caffè-cabaret, un bar, un fumoir e una sala di lettura. L'ingombrante edificio di Brasini aveva però mandato in fumo questo disegno[3].

Alla fine ai futuristi venne assegnata all'interno del Grand Palais un'area centrale semiellittica, delimitata da una scalinata; collocazione piuttosto infelice, alla quale tuttavia Balla, Depero e Prampolini riuscirono a dare forma, costruendo lo spazio attraverso il colore, la tridimensionalità, il polimaterismo[4]. In particolare, con il *Teatro Magnetico* Prampolini vinceva il gran premio della Giuria per l'arte teatrale.

Depero invece riceveva un diploma d'onore per l'arte della strada, ossia per la pubblicità e l'affiche, due medaglie d'oro per i tessuti e le tappezzerie (o carte stampate), una medaglia d'argento per l'arte del legno, una medaglia di bronzo



La sala di Prampolini e il suo Teatro magnetico in fotografie riprodotte nel volume L'Italia alla esposizione internazionale di arti decorative e industriali moderne, *Parigi 1925. Mart, Archivio del '900, Fondo Depero*



per i giocattoli. La partecipazione all'esposizione è documentata nell'archivio del Mart in modo ambivalente, in un costante intreccio tra vita quotidiana e professionale. L'artista trentino appare attore e spettatore dell'evento e più in generale in rapporto alla capitale francese, dove nel 1925 soggiorna ed espone più volte. Accanto alla *Exposition internationale* infatti va ricordata la sua personale al Teatro degli Champs-Élysées alla fine dell'anno, preceduta dalla collettiva internazionale de L'*Art d'aujourd'hui*. Assieme all'eccezionale presenza di artisti d'avanguardia che solo Parigi vantava all'epoca[5], Depero si confronta, in un'ampia accezione, con l'architettura. Tra le pagine di una piccola agenda ricca di preziose informazioni sull'esperienza francese, l'allestimento della sala del Grand Palais è presto indicato come questione risolta[6]. Il suo intervento interessa tutta la hall assegnata ai tre italiani: ''Architettonicamente, l'ambiente è stato trasformato da Depero'', riporta la stampa[7]. Nelle scarse foto dell'epoca spiccano alcuni suoi grandi arazzi, attorniati da cuscini, fotografie, marionette, disegni di giocattoli e di progetti vari. Tra questi ultimi si scorge, architettura nell'architettura, il progetto del padiglione della Venezia Tridentina. Proposto all'esposizione di Monza nel 1923, era rimasto sulla carta perché rigettato dal comitato esecutivo di allora, accusato dall'artista di miopia e incompetenza artistica[8]. Riprendendo quanto annotato dal vero e condensando il suo sguardo sulla metropoli e sull'esposizione, Depero elabora dei testi che pubblicherà in forma di articoli, tra cui *Parigi avanguardista e futurista*, pubblicato con il semplice titolo *Autointervista*[9] e *Simultaneità parigine*[10]. In apertura del primo scrive, a nome anche di Balla e Prampolini: ''Con profonda soddisfazione abbiamo constatato che l'influenza del futurismo italiano è veramente enorme. Essa si riscontra dappertutto, nelle strade, nelle vetrine, nella moda, nei teatri e nelle esposizioni.'' Depero scorge diffusamente il futurismo nell'attraversare la città, dalla moda proposta nei negozi ai cartelloni pubblicitari. Tra questi segnala quelli giganteschi di Cassandre e Colin, definiti ''pittori futuristi'', forse non immaginando che di lì a breve anche una sua creazione avrebbe catturato l'occhio di chi attraversava Place Blanche. La stessa Tour Eiffel viene descritta come torre di stelle e spettacolare colonna tipografica attraverso l'esaltazione dell'italiano Jacopozzi, autore della gigantesca pubblicità luminosa installata nel 1924[11].

Accanto a tutto ciò, Depero è attratto dai padiglioni dell'Esposizione internazionale che più rispondono al requisito di modernità, cardine del bando di partecipazione, restituito da un'''architettura sintetica, semplice, priva d'ogni inutilità liberty o neoclassica, schematica, splendente di costruttivismo meccanico''. Un elenco sui ''i migliori padiglioni da commentare'' compilato durante la visita, comprende quelli di Russia, Cecoslovacchia, Polonia, Paesi Bassi. Ad essi seguono il padiglione dell'Esprit Nouveaux, la Torre del Turismo, indicata erroneamente come Torre dello Sport, il padiglione della Danimarca, le torri di Plumet, citate come Torri dei vini, e i padiglioni dei Magazzini Printemps e Lafayette. Tale ordine viene ripensato e in parte rivisto in *Autointervista*. Se il punto di partenza è nuovamente il ''padiglione dei Soviet dell'architetto Melnikoff [...] un complesso rosso e grigio di scale piani e vetrate combinati asimmetricamente, terminanti in un tetto scomposto, in ardito volo di travature rosse'', Depero passa a descrivere ''la torre del Turismo dai verticali muri in cemento armato liberamente intersecati dell'architetto svizzero futurista Stevens''. Nella cronaca legata alla partecipazione dei futuristi, Robert Mallet-Stevens viene assunto a principale esempio del confronto d'oltralpe. Non a caso questa sua architettura effimera, tra le più iconiche – nonché la più alta – dell'esposizione, e i suoi alberi in cemento, vengono riprodotti ad illustrare l'articolo citato. Questi ultimi diventano quasi un'ossessione per Depero, che pure appunta i nomi di Jan e Joël Martel, i veri autori di quelli che sono conosciuti anche come *Arbres cubistes*. Essi vengono considerati quasi una sorta di plagio rispetto a quanto egli aveva



Opere di Depero nel foyer des Champs Elisées alla Mostra Internazionale di Arti Decorative e Industriali, Studio fotografico Raucci, Parigi 1925. Mart, Archivio del '900, Fondo Depero

proposto mesi prima al citato Congresso di Milano, ricevendo l'elogio di Marinetti, che infatti rivendica gli Arbres come una realizzazione del progetto di Depero e originalissima creazione del futurismo italiano[12]. Il padiglione cecoslovacco di Josef Gočár, inoltre, lo attrae per il "color grigio-ghisa con mattonelle rosso ceralacca, lucidissime". Assieme a quello dell'Esprit Nouveaux, menzionato anche come "padiglione Le Corbusier", molto apprezzato nonostante venga giudicato freddo, questi padiglioni "rappresentano l'architettura progettata ancora prima della guerra dall'architetto futurista Sant'Elia. Architettura che corrispondeva ai concetti contenuti nel manifesto dell'architettura futurista". Questo manifesto viene riprodotto in "Noi", nel numero – pubblicato tutto in lingua francese – dedicato alla partecipazione parigina dei tre futuristi. Prampolini, direttore della rivista, inserisce un disegno del suo *Teatro Magnetico*, indicato come modello di architettura teatrale futurista, e dello *Spazio scenico polidimensionale*, la cui articolazione essenziale degli elementi richiama il lessico di Stevens, nonché l'estetica dell'architettura in costruzione esaltata nel manifesto citato. Con Prampolini, Depero aveva partecipato l'anno prima all'Esposizione internazionale di nuove tecnologie teatrali di Vienna. A Parigi ritrova il suo curatore, l'architetto Friedrich Kiesler, autore del *Raumstadt* (Città nello Spazio), una struttura modulare sospesa priva di muri perimetrali allestita nel padiglione austriaco[13].

I diversi linguaggi della modernità con i quali Depero si confronta a Parigi sono incarnati dallo "stile d'acciaio vitreo, di cemento armato, stile nudo, lucido, solido, d'una bellezza cristallina e meccanica". Queste nuove architetture espositive amplificano il contrasto con i tanti "padiglioni costruiti con una linea stonata, fuori tempo e inadeguata alla loro funzione"[14] che agli occhi dell'artista appaiono dei "mostro-sauri in carta pesta"[15]. L'attualità di questo dibattito era esemplificata dallo stesso padiglione italiano, "il ridicolo padiglione greco-romano dell'architetto Brasini. Stonatura della mostra e dispendio inutile di denaro sacrosanto all'arte rinascente della Nuova Italia"[16]. Essa rivive ancora nella sua agenda-taccuino, tra annotazioni che mettono in luce, in un eloquente intreccio di sdegno e ironia, il totale disinteresse della commissione internazionale nei confronti del padiglione, un "Mussolini incazzatissimo" che discorre a lungo con F.T. Marinetti, lo stesso Brasini che "non sapeva il programma", "ignora



Particolare dell'allestimento di Depero, Parigi 1925. Mart, Archivio del '900, Fondo Depero

Sant'Elia'' e costruisce come se non si fosse fatto altro ''dal '400 in poi''[17].

Alla rassegna parigina, i futuristi intrattengono con il resto d'Europa un rapporto ambivalente. Non compiono passi verso il mondo dell'industria e della grande produzione, rimanendo in qualche modo ancorati a quella dimensione artigianale della Casa d'arte, che era stata all'origine della loro partecipazione all'Expo. D'altra parte, sull'italianità, contrapposta alla internazionalità, giocano la loro partita ideologica, presentando il movimento futurista come predecessore di tutte le avanguardie, e copiato da tutti[18]. Ma Prampolini intanto si trasferisce a Parigi: Daniela Vasta ricorda la sua ''avanguardia trasversale'', la vocazione di novatore che prende parte non solo al futurismo, ma a Dada, November gruppe, Section d'or, Bauhaus, De Stijl, Cercle et carré, Abstraction création[19]. E a Parigi non solo si insegna, ma si impara, come ci mostra il caso Depero.

[1] Già nell'aprile del 1923 Marinetti esordiva con un *Manifesto dei diritti artistici*, chiedendo il riconoscimento del futurismo come arte di stato (v. ad es. ''Noi'' dell'aprile 1923). Partecipando in settembre al Congresso degli artisti espositori a Monza, Marinetti si appella contro la nomina di Ojetti a organizzatore per l'esposizione parigina (cfr. Filippo Tommaso Marinetti, *Non vogliamo essere rappresentati a Parigi*

Pubblicità di Depero a Parigi in una foto d'epoca, 1926. Mart, Archivio del '900, Fondo Depero



da un vecchio, in «L'Ambrosiano», 2 ottobre 1923; vedi anche «L'Impero», 11 ottobre 1923; «L'Impero», 20 febbraio 1924). Una ricostruzione dei fatti in Claudia Salaris, *Artecrazia. L'avanguardia futurista negli anni del fascismo*, La Nuova Italia, Firenze 1992. Salaris collega appunto la mostra del 1923 all'Expo parigina: ''Dopo l'esperienza di Monza, i futuristi chiedono a S. E. Teofilo Rossi di essere parte attiva nelle direttive della partecipazione italiana alla Esposizione Internazionale d'Arti Decorative che si terrà a Parigi nel 1925'' (p. 22).

(2) Il noto manifesto scritto da Giacomo Balla e Fortunato Depero era stato pubblicato nel 1915.

(3) Ha ricostruito per prima la vicenda Federica Pirani, *I futuristi hanno salvato l'Italia a Parigi: la contrastata presenza futurista all'Exposition des arts décoratifs del 1925*, in «Ricerche di storia dell'arte», Carocci, Roma 1999, pp. 39-50. Vedi anche Federica Pirani, ''Ricostruire il mondo rallegrandolo: l'universo di Prampolini dall'ambientazione alla scuola d'arte'', in *Laboratorio Prampolini*, cat. mostra a cura di Federica Pirani, Gianluca Riccio (Roma, Macro, 11 novembre 2016 – 15 gennaio 2017), Silvana, Cinisello Balsamo 2016, pp. 22-37.

(4) Riferendosi a Prampolini, Eva Ori (*Enrico Prampolini tra arte e architettura. Teorie, progetti e Arte Polimaterica*, Dottorato di Ricerca, Alma Mater Studiorum – Università di Bologna, 2014), nota come ''il progetto architettonico rimane dunque sempre per lui strettamente legato all'arte, e plasmato da una visione profondamente artistica'', p. 8.

(5) Nella collettiva citata, curata dal polacco Poznaski, l'artista si confronta con diverse avanguardie europee, tra cubismo, espressionismo, costruttivismo, fino allo zenitistismo serbo. Picasso, Braque, Ozenfant, Leger, Metzilnger, Delaunay, Gleizes, Brancusi, Exter, Gotcharowa, Larionov sono tra i nomi più ricorrenti tra le sue carte. Depero avrà occasione di incontrare alcuni di questi artisti anche nei loro atelier.

(6) ''architettura per esporre risolta'', Fortunato Depero, *Agenda 1925*, Mart, Archivio del '900, Dep. 1.3.4

(7) Pier Luigi Fortunati, *I futuristi italiani all'Esposizione internazionale d'arte decorativa di Parigi*, in «L'Impero», 21 giugno 1925.

(8) Si veda in relazione all'argomento quanto pubblicato in questo stesso bollettino (Federico Zanoner, *Padiglioni architettonici di Fortunato Depero*, pp. 15-16)

(9) Vedi: Fortunato Depero, *Autointervista*, in «Augustea. Economia-Politica-Arte», aprile – ottobre 1925. Il testo verrà ripreso diversi anni dopo in ''Architettura dinamica e razionale'' in *Fortunato Depero nelle opere e nella vita*, Temi, Trento 1940, pp. 274-275.

(10) Pubblicato in «La Sera», Milano, 15 dicembre 1931.

(11) «La Sera», Milano, 15 dicembre 1931.

(12) Emblematica la didascalia della loro fotografia nel parafrasare il giudizio di Marinetti: ''Stevens. Alberi in cemento armato (per villaggio futurista), Congresso di Milano 1924''.

(13) Il loro rapporto è documentato al Mart anche in relazione ad un locale ad uso casa-studio che Depero prende in affitto dall'architetto fino alla primavera del 1926.

(14) Vedi: ''Architettura pubblicitaria e colorata'', in *Fortunato Depero nelle opere e nella vita*, p. 224.

(15) Depero, *Autointervista*.

(16) Depero, *Autointervista*.

(17) Depero, *Agenda 1925*.

(18) Cfr. nota 12 e vedi, a titolo d'esempio, Fortunati, *I futuristi italiani*, Filippo Tommaso Marinetti, *I Futuristi salvarono l'Italia all'Esposizione di Parigi ha detto Vittorio Pica: conclusioni futuriste sull'Esposizione di Parigi*, in «L'Impero», 17-18 dicembre 1925; Filippo Tommaso Marinetti, *Risposta a un critico francese*, in «L'Impero», 23 marzo 1926. Gli articoli, che fanno parte della rassegna stampa nel fondo Depero del Mart, sono consultabili in https://cim.mart.tn.it/cim/pages/.

(19) Daniela Vasta, ''Su un album verde e altri disegni di Enrico Prampolini'', in *Laboratorio Prampolini 2#. Disegni, taccuini e progetti inediti dal futurismo all'Art club*, cat. mostra a cura di Alessandra Cappelli (Roma, Galleria d'arte moderna, 23 giugno 2023 – 14 gennaio 2024), Silvana, Cinisello Balsamo 2023, pp. 77-87.



Particolare della Sala di ricevimento nel Padiglione italiano all'Esposizione di Parigi del 1925 (da: L'Italia alla Esposizione Internazionale di Arti Decorative e Industriali Moderne. Parigi MCMXXV, *[s.l., s.n. 1928], tav. XV)*

RADICI CLASSICHE E SPIRITO DÉCO: GIO PONTI E LA RICHARD-GINORI ALL'ESPOSIZIONE DI PARIGI DEL 1925

Stefania Cretella. L'esordio professionale di Gio Ponti presso la Società Ceramica Richard-Ginori, avvenuto tra il 1921 e il 1922, rappresentò un momento fondamentale nella storia delle arti decorative italiane[1]. Incaricato di rifondare l'identità estetica della produzione, Ponti declinò il recupero dell'antico in chiave moderna, tracciando quel solco teorico e formale che avrebbe reso la linea neoclassica dell'Art Déco un punto di riferimento imprescindibile nel panorama internazionale.

Dopo i primi esperimenti presentati con successo in occasione della Biennale Internazionale delle Arti Decorative di Monza del 1923, Ponti e la Richard-Ginori dedicarono i mesi seguenti a rinnovare nel profondo il campionario della manifattura, per prepararsi al meglio ai due appuntamenti successivi previsti per il 1925: la seconda mostra di Monza e l'*Exposition Internationale des Arts Décoratifs et Industriels Modernes* di Parigi. Si trattò di un intenso lavoro creativo, sempre accompagnato dal supporto tecnico del comparto produttivo diretto da Luigi Tazzini[2], che permise all'architetto di mettere a punto circa il 70% dei decori di sua invenzione[3], tra i quali rientrò la maggior parte dei motivi decorativi più noti.

L'esposizione parigina venne considerata la vetrina più prestigiosa per presentare le novità introdotte dal direttore artistico di fronte a un pubblico internazionale e fu infatti per questa sede che la manifattura decise di riservare i pezzi unici e i modelli più rappresentativi del nuovo orientamento stilistico, preferendo destinare alla sala a loro riservata all'interno della villa Reale di Monza il repertorio più commerciale, sebbene sempre di altissima qualità inventiva e tecnica.

A Parigi, le fantasie di Ponti trovarono posto in due sedi distinte: il padiglione italiano, disegnato da Armando Brasini, e la sala personale allestita al Grand Palais, Classe 11 – Art et Industrie de la Céramique[4].

Il padiglione, realizzato sul Cours de la Reine, avrebbe dovuto rappresentare l'essenza della Nazione, sia nell'ambito architettonico, sia decorativo. Il progetto dell'architetto romano fu infatti completato dalle opere di una selezionata schiera di artisti e industrie italiane, che collaborarono ad arredare le sale interne del padiglione. Si trattava di spazi immaginati come sale eleganti e auliche, dove gli oggetti e le opere avevano il giusto respiro ed entravano in dialogo tra loro e con l'ambiente circostante[5].

Nella fotografia storica, il centro della sala da ricevimento era occupato da un tavolo dalla struttura solida e lineare, con gambe a foggia di pilastro con capitello ionico stilizzato e piano d'appoggio ornato con greche e linee geometriche. È proprio su questo tavolo, antico e moderno al tempo stesso, che vennero posizionate tre porcellane della manifattura Richard-Ginori: la Cista *Conversazione classica* e le urne *Passeggiata archeologica* e *Le passioni prigioniere*.

Al centro della tavola si trovava l'imponente sagoma cilindrica della cista, permeata di rimandi all'antichità: riprendendo la forma degli antichi contenitori in bronzo della tradizione etrusca, in particolare la *Cista Ficoroni* e le ciste di Prenestina, Ponti disegnò un monumentale vaso con coperchio, dotato di impugnatura e piedini a foggia di angeli, modellati dallo scultore Libero Andreotti. Sulla superficie esterna del contenitore e del coperchio venne riprodotto il motivo della *Conversazione classica*, caratterizzato dalla presenza di numerosi personaggi vestiti all'antica e dotati di attributi iconografici specifici che li trasformano in personificazioni delle cosiddette "attività gentili" e dei mestieri. L'apprezzamento per questo modello continuò anche negli anni successivi, come attestano le parole di Raffaello Giolli scritte in occasione della Terza Biennale di Monza: "La conversazione classica che Gio Ponti ha disegnato per il grande vaso chiuso di Richard-Ginori è quasi un programma. È l'ideale città. Il suo bel piano di marmi contesti s'allontana nell'orizzonte tra respiri calmi di misurate proporzioni; è più di una conversazione classica, una infinita conversazione di cose e di spiriti ne spiega e intesse l'ideale ritmo. […] Nella Conversazione Classica ogni figura è al suo posto, ogni gesto è controllato, ogni scena è rinchiusa. Son pure persone vive questi putti con la serpe, l'ermafrodito, il filosofo seduto, l'edile, il disegnatore, il nummario, il polipo della fontana, l'architetto; e pure son così regolati, come pedine di scacchiera, che s'infilano a piombo come statue. È un curioso gioco. Sembra che le figure si impietrino, e invece la città si muova nell'obliquo scorcio. Il programma teorico si dichiara in forma di fiaba"[6].

Anche le urne derivano la loro particolare forma allungata da modelli del passato; in particolare, Ponti sembra citare le antiche *lékythos*, vasi dal corpo allungato, dal collo stretto e sottile, utilizzati nell'Antica Grecia sia per scopi funerari sia per conservare oli e unguenti usati dagli atleti e

Entrata alla Sezione Italiana nel Grand Palais, con lo stand della Società Ceramica Richard-Ginori (da: L'Italia alla Esposizione Internazionale di Arti Decorative e Industriali Moderne. Parigi MCMXXV*, [s.l., s.n. 1928], tav. XXII)*





Padiglione della Società Ceramica Richard-Ginori, con l'orcio La casa degli efebi accanto all'entrata (da: L'Italia alla Esposizione Internazionale di Arti Decorative e Industriali Moderne. Parigi MCMXXV, *[s.l., s.n. 1928], tav. XXIV)*

dalle donne per la cura del corpo. Queste porcellane appartenevano alla serie delle ceramiche d'arte più raffinate e costose di questo periodo, non solo per la preziosità dei materiali impiegati, ma anche per la complessa raffinatezza dei decori. La *Passeggiata archeologica* è una versione semplificata della *Conversazione classica*, per adattarsi meglio alla superficie ridotta dell'urna rispetto a quella della cista. Il numero delle figure, quasi tutte dotate del bastone da passeggio, si riduce e vengono meno gli elementi secondari, come le coppie di puttini o di levrieri; si conservano invece la sequenza di elementi architettonici tratti dall'antichità classica e l'uso dello sfondo ripartito geometricamente in senso diagonale per suggerire la presenza di una pavimentazione ripidamente scorciata. L'urna *Le passioni prigioniere* propone un'impostazione teatrale che asseconda la forma classicheggiante del contenitore, grazie a una scenografica composizione di archi e nicchie aperte in architetture di gusto déco, all'interno dei quali si inseriscono vasi antichi, catene sospese, fieri nudi maschili dotati di lunghe lance e figure femminili dai tratti stilizzati e dalla fisicità piena e curvilinea, evidenziata dai lunghi abiti dal sapore classico.

Se nel Padiglione italiano la presenza della manifattura toscana si limitava ai tre esemplari citati, riuscendo comunque ad attirare su di sé le attenzioni della critica e del pubblico, nello spazio a lei riservato nel Grand Palais ebbe modo di dimostrare la ricchezza e la varietà del repertorio pontiano. Le immagini pubblicate nei ca-

taloghi e nelle riviste del tempo documentano un allestimento in stile "negozio", con pareti tappezzate da piatti appesi, vasi monumentali esposti a terra, vetrine e scaffali ricolmi di servizi da tavola, coppe, vasi di varie forme e dimensioni, sculture d'arredo e oggetti d'uso comune.

Nell'impossibilità di soffermarsi su ogni modello esposto a Parigi, si farà riferimento a quegli esemplari di grande impatto scenografico e agli elementi di maggiore originalità che segnarono la nuova strada dettata da Ponti. Il primo pezzo d'eccezione, *La casa degli Efebi*, venne concepito proprio come oggetto di punta per la grande esposizione parigina, modernizzando la forma tradizionale dell'orcio con l'aggiunta di tre cordonature parallele in rilievo e di tre coppie di anse laterali arcuate. I protagonisti della decorazione sono un nutrito gruppo di operai, simili ad atleti dell'antichità (gli efebi), che si muovono con disinvoltura all'interno di un'impalcatura su più livelli[7]. La struttura architettonica è composta da elementi classici, come timpani spezzati e obelischi, che negli stessi anni Ponti aveva utilizzato per la propria abitazione in via Randaccio 9 a Milano, in un continuo rimando di citazioni e in un'affinità progettuale che travalicava le destinazioni d'uso, i materiali e le tecniche impiegate per dare concretezza alle proprie idee.

Sebbene l'interesse per l'antichità classica appaia come un dato costante nell'immaginario di Ponti, non costituiva la sua unica fonte di ispirazione. Il passato, per Ponti, era qualcosa di vivo e presente, sfaccettato e multiforme, senza gerarchie temporali da rispettare. La sua visione della modernità sembra essere una rinnovata e aggiornata riedizione dell'eclettismo ottocentesco, in cui le suggestioni e gli stili di epoche passate si sovrappongono tra loro, dando vita a qualcosa di unico, nuovo e rappresentativo dello spirito contemporaneo. D'altra parte, ancora negli anni Cinquanta, parlando di architettura, Ponti scrisse, in una sintesi perfetta della sua posizione teorica: "Per me non esiste 'il passato' perché considero che tutto è simultaneo nella nostra cultura"[8]. Questo concetto sembra essere alla base della serie, conosciuta come *Le mie donne*, nata nel 1923, aggiornata due anni dopo e ulteriormente rinnovata per la Terza Biennale di Monza. Il punto di partenza per la creazione di questo gruppo di opere è un tema di evocazione rinascimentale che recupera la tradizione delle "Belle donne", ovvero quel particolare genere

Interno del padiglione della Società Ceramica Richard-Ginori all'Esposizione di Parigi del 1925, con in terra l'orcio La casa degli efebi e il Vaso delle donne e delle architetture (da: L'Italia alla Esposizione Internazionale di Arti Decorative e Industriali Moderne. Parigi MCMXXV, *[s.l., s.n. 1928], tav. XXV)*





Gio Ponti, per la Società Ceramica Richard-Ginori, orcio La casa degli efebi (da: L'Italia alla Esposizione Internazionale di Arti Decorative e Industriali Moderne. Parigi MCMXXV, *[s.l., s.n. 1928], tav. XXVII)*

affermatosi a Faenza verso l'ultimo quarto del Quattrocento, caratterizzato dalla presenza di ritratti femminili, spesso associati al cartiglio con il nome della donna, dipinti su piatti, coppe e brocche. L'idea di Ponti era quella di attualizzare il tema antico e adattarlo al gusto contemporaneo, dotando ciascuna figura femminile di tratti somatici distintivi e di un nome inusuale e arcaico. Il ritratto di profilo delle "Belle donne" viene sostituito da un nudo femminile elegante e ritmico, idealizzato e stilizzato, e chiaramente ispirato ai modelli della scultura e della pittura manieriste. Ai riferimenti tardo-cinquecenteschi si devono aggiungere i richiami alla contemporanea grafica di Ertè e dei disegnatori déco e l'influenza derivata dai dipinti di Amedeo Modigliani, rivelabile negli occhi dal caratteristico taglio a mandorla, nei volti a triangolo e nei colli allungati.

Per distinguere i tre gruppi creati nel corso degli anni, si deve fare riferimento agli elementi di contorno. Il nucleo originario mostra le diverse donne sospese su nubi, spesso in volo su città ideali, prevalentemente costituite da architetture di gusto classicista e manierista, liberamente ispirate ai trattati e alle architetture di Vitruvio, Sebastiano Serlio e Andrea Palladio. La seconda variante è costituita da donne adagiate su fiori dalle ampie corolle, mentre l'ultima versione si distingue per la presenza di figure sorridenti con in mano fiori o conchiglie, sarcasticamente sospese tra intrecci di corde. A Parigi, donne su nubi ornavano piatti e coppe, oltre a un grande vaso in maiolica, visibile

nella fotografia della sala interna del padiglione personale. Quest'ultimo esemplare riunisce in un unico vaso tutte le donne di Ponti, sospese su una città ideale, fatta di edifici risalenti a epoche diverse che raccontano idealmente la storia dell'uomo e delle sue invenzioni.

Questa capacità di sintesi si può riconoscere anche nella scultura decorativa del *Pellegrino stanco*, disegnata da Go Ponti per la sede milanese di San Cristoforo e modellata da Salvatore Saponaro. L'apparente semplicità del soggetto è frutto di grande fantasia e di un efficace connubio di ispirazioni e rimandi. Secondo quanto evidenziato dal critico Francesco Sapori, il pellegrino, ritratto con la testa reclinata e appoggiata sulla mano sinistra, seduto a gambe incrociate, era "tra i più fini modelli di terraglie a gran fuoco, d'un vago aspetto ottocentesco […]. Così sobrio e tradizionale che mi riconduce alle infantili immagini in avorio del 'Pastore dormente' dei primi secoli cristiani"[9]. Oltre al riferimento alla celebre e immancabile statuina del presepe, il soggetto e la particolare posizione scelta da Ponti per ritrarre il proprio personaggio rimandano alla figurina del viandante che riposa, presente in molti servizi da tavola prodotti nel Settecento dalla fabbrica milanese di Felice Clerici. La posizione del braccio e della testa sembra inoltre una citazione del busto in terracotta intitolato *Il ritratto del poeta Čechov* (Rovereto, MaRT) e della scultura in gesso *Il dormiente* (Roma, GNAM), entrambi realizzati da Arturo Martini nel 1921.

Questa breve analisi dei capolavori ideati per la manifattura toscana ben evidenzia la portata delle novità pontiane, che permise al loro ideatore di ricevere il *Grand Prix*, la massima onorificenza prevista dal regolamento, mentre a Luigi Tazzini, precedente direttore artistico di Doccia e in seguito braccio destro di Ponti, venne assegnato il diploma d'onore[10].

[1] Gli studi dedicati a Ponti direttore artistico della Società Ceramica Richard-Ginori sono troppi per poter essere citati in questa sede. Per approfondimenti si rimanda a Claudia Casali, Stefania Cretella (a cura di), *Gio Ponti Ceramiche / Ceramics 1922-1967*, catalogo della mostra, Faenza, MIC 17 marzo – 13 ottobre 2024, Dario Cimorelli Editore, Milano 2024.

[2] Gli stretti legami professionali che legarono Tazzini e Ponti sono evidenti se si prende in considerazione il vasto carteggio dell'archivio Richard-Ginori. Alcune di queste lettere sono riprodotte e trascritte in Livia Frescobaldi Malenchini, Oliva Rucellai (a cura di), *Gio Ponti e la Richard-Ginori. Una corrispondenza inedita*, catalogo della mostra, Monza, villa Reale 12 aprile – 7 giugno 2015, Corraini Edizioni, Mantova 2015.

[3] Loris Manna, *Gio Ponti. Le maioliche*, Biblioteca di via Senato, Milano 2000, p. 28.

[4] *Catalogue général officiel. Exposition internationale des arts décoratifs et industriels modernes*, Paris avril-octobre 1925 p. 402.

[5] I giudizi sul padiglione di Brasini espressi dalla critica italiana furono discordanti. Per un'analisi delle diverse posizioni critiche, anche relative all'esposizione in generale, si rimanda a Stefania Cretella, "Ojetti, Papini e gli altri. L'Expo di Parigi vista con gli occhi dei critici italiani", in Valerio Terraroli (a cura di), *Art Déco. Il trionfo della modernità*, catalogo della mostra, Milano, Palazzo Reale 27 febbraio – 29 giugno 2025, 24 Ore Cultura, Milano 2025, pp. 269-275.

[6] Domino, *Consigli di casa*, in «Problemi d'Arte Attuale», 20 ottobre 1927, p. 12.

[7] Oliva Rucellai, "La casa degli Efebi", in Valerio Terraroli (a cura di), *Art Déco. Gli anni ruggenti in Italia*, catalogo della mostra Forlì, Musei San Domenico 11 febbraio – 18 giugno 2017, Silvana editoriale, Cinisello Balsamo 2017, p. 401, cat. 8.1.

[8] Gio Ponti, *Amate l'architettura. L'architettura è un cristallo*, Società Editrice Vitali e Ghianda, Genova 1957, p. 66.

[9] Francesco Sapori, *La Seconda Esposizione Internazionale delle Arti Decorative a Monza*, in «Nuova Antologia», 16 settembre 1925, p. 121.

[10] *Exposition internationale des arts décoratifs et industriels modernes, Paris 1925. Liste des récompenses*, Imprimerie nationale, Parigi 1925, pp. 75-76.



Konstantin Mel'nikov, padiglione dell'Unione sovietica, Parigi 1925 (da: «L'Architecture vivante», inverno 1925, tav. 47)

I "MODERNI" ALL'EXPOSITION INTERNATIONALE DES ARTS DÉCORATIFS ET INDUSTRIELS MODERNES DI PARIGI DEL 1925: LE CORBUSIER VS. MEL'NIKOV

Cristiana Volpi. Tra i protagonisti dell'esposizione parigina del 1925, il padiglione dell'Unione sovietica, progettato da Konstantin Mel'nikov, e il pavillon de l'Esprit Nouveau di Le Corbusier (con Pierre Jeanneret) si presentano con forme molto diverse, ma vengono spesso accostati per il carattere incontestabilmente moderno che entrambi possiedono. Tuttavia, negli anni Settanta Frederick Starr evidenzia che "malgrado tutto il dibattito che aveva accompagnato la sua inaugurazione nel 1925, il padiglione sovietico non trovò imitatori, il suo autore non fece scuola. Né alcuna delle maggiori storie dell'architettura moderna andò oltre la citazione del padiglione di Mel'nikov. Viceversa, il padiglione di Le Corbusier alla medesima esposizione [...] venne riprodotto in un numero senza fine di varianti nelle opere di architetti di tre continenti, e occupa un posto di rilievo in qualsiasi cronaca di architettura d'avanguardia"[1].

Quando, il 28 aprile 1925, viene inaugurata l'*Exposition Internationale des Arts Décoratifs et Industriels Modernes*, né il padiglione dell'Unione sovietica né il pavillon de l'Esprit Nouveau, situati a poca distanza nei pressi del Grand Palais, sono completati; il secondo non figura nemmeno nella guida ufficiale della manifestazione[2].

L'inaugurazione del padiglione sovietico risale solo al 4 giugno; sarà comunque uno degli edifici più visitati, premiato con il Grand Prix per l'architettura. Si tratta della prima apparizione in occidente della nuova architettura sovietica[3], ma è anche la prima opera importante di Mel'nikov, allora sconosciuto al di fuori dei confini nazionali e vincitore, alla fine del 1924, di un concorso a inviti. "Il padiglione", è specificato nel bando, "deve esprimere l'idea dell'U.R.S.S. L'esterno deve essere originale e distinguersi per il proprio carattere dall'abituale architettura espositiva"[4] ed europea. "Colori decisi, linee semplici, libera circolazione dell'aria e della luce – spiega Mel'nikov –, questo padiglione, il cui aspetto inconsueto può piacere o non piacere, presenta alcune somiglianze con il Paese che ho appena lasciato"[5]. La costruzione risponde alle indicazioni non solo simboliche ma anche pratiche degli organizzatori: ha un carattere temporaneo ed è realizzata in base a principi di economia e rapidità del cantiere, con elementi prefabbricati e materiali leggeri quali il



Le Corbusier e Pierre Jeanneret, pavillon de l'Esprit Nouveau, Parigi 1925 (da: «L'Architecture vivante», inverno 1925, tav. 48)

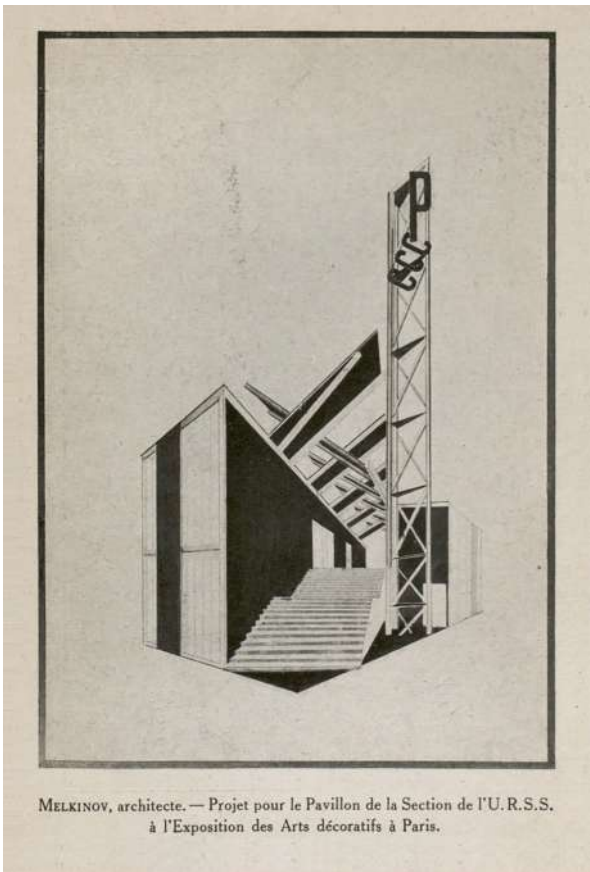
legno e il vetro. ''Perché conferire – sono ancora le parole di Mel'nikov – una falsa aria di eternità a un monumento temporaneo''[6], che non ha la pretesa di evocare un edificio pubblico o un'abitazione?

Perfetta espressione dell'idea di trasparenza e di movimento, il padiglione è attraversato in diagonale da una grande scala con una particolare copertura costituita da una doppia fila di pannelli che si intersecano; accanto alla scala, un pilone con andamento a spirale è coronato dall'insegna C.C.C.P. dello scultore Antoine Pevsner e dalla bandiera rossa. L'interno è invece concepito come una sequenza di spazi che invitano i visitatori a salire al primo piano con modalità simili a quelle di una *promenade architecturale*[7]. Ad Aleksandr Rodčenko si devono le scelte cromatiche: bianco per i solai e per i serramenti, grigio per gli elementi portanti verticali e obliqui, rosso per le facciate interne e per i grandi pannelli verticali delle facciate esterne.

Nel *Rapport général*, pubblicato a conclusione dell'esposizione, il padiglione è descritto come una ''grande vetrina'' che ''cattura l'attenzione''; al pari delle opere di Le Corbusier, André Lurçat, Walter Gropius e Josef Frank, è il trionfo del ''modernismo privo di qualunque concessione alle vecchie abitudini''[8].

Al termine della manifestazione viene donato al Soviet dei lavoratori dei sindacati di Parigi e rimontato, con alcune modifiche, in avenue Mathurin Moreau, diventando la sede dell'Università operaia fino al 1939, quando viene definitivamente smantellato. Negli anni Ottanta, la propo-

Konstantin Mel'nikov, progetto del padiglione dell'Unione sovietica, Parigi 1925 (da: Exposition Internationale des Arts Décoratifs et Industriels Modernes. Union des Républiques Soviétistes Socialistes. Catalogue, *Paris 1925, p. 161)*



MELKINOV, architecte. — Projet pour le Pavillon de la Section de l'U.R.S.S. à l'Exposition des Arts décoratifs à Paris.

sta di Jean-Louis Cohen e Pierre Granveaud di ricostruire il padiglione all'interno del parc de la Villette a Parigi[9] non trova invece attuazione.

I numerosi articoli apparsi nel 1925 nei periodici francesi, benché talvolta influenzati da pregiudizi di natura politica[10], dimostrano l'interesse che l'edificio di Mel'nikov suscita; gli aggettivi che lo qualificano con maggiore frequenza sono originale e strano. Tra i detrattori – per lo più critici conservatori – Yvanhoë Rambosson spiega che avrebbe preferito un'architettura tradizionale come la isba; i sovietici, invece, hanno realizzato una costruzione ''originale al punto da essere incomprensibile'', una ''casa se non all'inverso, quanto meno inabitabile'', più facile da trasformare in frigorifero che non in abitazione[11], simile a una ''ghigliottina stilizzata'', con ''i montanti, il patibolo, il cesto rappresentato dalla gabbia in vetro e il sangue sparso dappertutto''[12]. Per Simon Arbellot, invece, il padiglione sovietico non è nient'altro che ''un'impalcatura dalle assi intrecciate, sulla quale […] sventola la bandiera rossa''[13]. ''I Soviet – scrive André Laphin nel quotidiano conservatore «L'Intransigeant» – hanno voluto mostrarci che non sono persone come gli altri. Sorprendere! Sorprendere a ogni costo! Si fanno le scale per le case? Bene, io farò una casa per una scala!''[14]. Circola persino l'ipotesi che la costruzione sia sghemba perché gli operai parigini, non conoscendo il russo, si sono sbagliati con la numerazione delle casse contenenti gli elementi prefabbricati e non ne hanno effettuato l'assemblaggio in maniera corretta[15]. Jean Porcher evidenzia nelle forme adottate da Mel'nikov la rottura con tutto ciò che avrebbe potuto ricordare il passato; ''altrimenti – si chiede – perché questa scala obliqua così fastidiosa, questo tetto che non copre nulla, questo timore morboso dell'angolo retto?''[16]. Gaston Varenne associa, nel padiglione, lo sforzo di ''rigenerare l'arte e darle una svolta brusca, senza alcuna mediazione, senza la preoccupazione di una transizione lenta con il passato'', con la volontà di riprodurre ''una certa posa teatrale ben lontana dalla vera semplicità''; e ''l'arte teatrale – conclude il pittore e critico francese – non è forse la grande arte nazionale russa?''[17]. Gabriel Mourey afferma di preferire, quand'anche l'edificio sovietico fosse ''il capolavoro architettonico dell'esposizione del 1925'', il ''modo di costruire'' degli ''uomini che hanno realizzato il Partenone, Notre Dame e il palazzo di place de la Concorde, il cui spirito'', a suo avviso, ''è infinitamente più fecondo di quello che anima la costruzione un po' troppo strana di Mel'nikov''[18]. Costruzione che è stata messa ''dietro al mussoliniano e fascista padiglione italiano, nella sua ripresa del classicismo, uno degli edifici più passatisti dell'esposizione, senza dubbio per farlo arrabbiare'' – è, infine, il commento di Robert Rey[19].

Di tutt'altro parere è Serge Romoff, il quale sottolinea la ''sobrietà maestosa'' del padiglione che riflette ''tutta la vita attuale della Russia intellettuale: ricerca di forme nuove, economia di spazi, impiego dei materiali più semplici, costruzione razionale, assenza del superfluo, ignoranza del barocco, eliminazione totale della decorazione inutile, ecc.''. Potrebbe essere ''definito – scrive con orgoglio Romoff – il nipotino della magnifica torre Eiffel che, da sola, ci consola da circa 36 anni di tutte le case d'affitto e altre costruzioni da pasticceria che hanno arredato tutte le grandi città europee''[20]. Per Jakov Tugendhol'd è il ''simbolo dello 'spirito nuovo''', la ''costruzione più importante dell'esposizione, esempio di architettura 'funzionale' […] adattata alla ricerca del massimo effetto di agitazione. Parafrasando Le Corbusier […] una 'macchina per agitare'''[21].

Accanto ai commentatori sovietici, si schierano in favore dell'architettura di Mel'nikov per lo più intellettuali e critici di sinistra come Marcel-Eugène Cahen, fondatore nel 1930 della rivista «L'architecture d'aujourd'hui», il quale contrappone l'edificio dell'U.R.S.S., ''forse il solo sforzo originale, logico e sano, di architettura in tutta l'esposizione'', alla ''moda effimera, di vanitosa ostentazione, di lusso pesante, ingombrante e falso'' che contraddistin-



Le Corbusier e Pierre Jeanneret, pavillon de l'Esprit Nouveau, Parigi 1925, giardino sospeso. Musée des Arts décoratifs, Paris – Fonds Éditions Albert Lévy https://madparis.fr/pavillon-de-l-esprit-nouveau#&gid=1&pid=2 (ultimo accesso: 13 febbraio 2026)

gue i padiglioni prodotti dallo spirito capitalista[22]. André Bloc, che dirigerà proprio la rivista fondata da Cahen nel 1930, sostiene insieme a René Brocard che la ''giovane repubblica proletaria'' ha voluto, ''per partito preso, opporsi a tutti gli usi in corso nei Paesi meno rivoluzionari''[23]. Secondo Waldemar George, infine, il padiglione sovietico, insieme al teatro di Auguste Perret, ai padiglioni di Robert Mallet-Stevens e alla villa de l'Esprit Nouveau di Le Corbusier, è ''il solo edificio di tutta l'esposizione che possa essere definito moderno, vale a dire in grado di soddisfare il suo scopo sia dal punto di vista pratico sia da quello estetico''[24].

George è uno dei pochi critici contemporanei che dedica le sue riflessioni sia al padiglione sovietico sia al pavillon de l'Esprit Nouveau. ''L'architettura si afferma e cancella l'arte decorativa''[25], è l'obiettivo che, in contrasto con gli intenti della manifestazione parigina, Le Corbusier dichiara di voler raggiungere con il suo edificio, inaugurato il 10 luglio 1925 e ''il più nascosto dell'esposizione''[26].

Il padiglione si compone di due parti distinte: una cellula abitativa che riprende il modello dell'*immeuble-villa* e vuole essere un esempio di ''macchina per abitare'', e un volume cilindrico con funzione espositiva, contenente i diorami del progetto di una città di 3 milioni di abitanti e del plan Voisin per Parigi. Per la costruzione sono impiegati elementi standardizzati e prodotti in serie: la struttura in metallo è formata da pilastri a sezione quadrata disposti nel rispetto di un modulo prefis-

sato, così che le travi in cemento dei solai, fabbricate in serie a piè d'opera, abbiano tutte la dimensione di 3 m, mentre per i pannelli di riempimento è utilizzato un nuovo materiale isolante, costituito da paglia e cemento pressati; su questi pannelli è quindi spruzzato meccanicamente il cemento. All'interno, accanto a mobili e oggetti di produzione industriale[27], sono presenti ''opere d'arte dall'alto potenziale emotivo'', in particolare ''quadri e sculture degli artisti contemporanei – quali Amédée Ozenfant e Fernand Léger (ma anche Le Corbusier stesso) – che hanno inventato in modo così brutale, ma così significativo, l'arte dell'epoca''[28].

Pur non passando inosservato, il pavillon de l'Esprit Nouveau trova poco spazio nella stampa del tempo, essendo stato ultimato con grande ritardo. A differenza dell'edificio di Mel'nikov, i commenti che lo riguardano, oltre a essere meno numerosi, sono anche più circoscritti, e le critiche non appaiono legate a preconcetti di ordine politico. È, quindi, lo stesso architetto di origine svizzera a parlare ripetutamente del suo edificio[29]: nell'*Almanach* del 1925, ad esempio, spiega che ha una chiara ''funzione dimostrativa''; è, infatti, ''un'illustrazione oggettiva delle teorie apparse nella rivista «L'Esprit Nouveau» e nelle sue edizioni''[30]. Come nell'edificio sovietico, i colori rivestono un ruolo importante: all'esterno, ''due grandi muri del giardino sospeso sono dipinti in terra di Siena bruciata scura; l'altro muro e il soffitto, bianco grezzo. Sulle facciate: muri grigio chiaro, schermi in tela, scorrevoli, in grigio e giallo ocra pallido all'esterno, in blu chiaro all'interno. Il foro circolare del soffitto è solo un incidente eccezionale dovuto all'obbligo di rispettare gli alberi [...] Facciata laterale cieca policroma: bianco, nero, grigio chiaro, grigio scuro, giallo ocra e terra di Siena bruciata''[31].

Nel *Rapport général* vengono riportate le caratteristiche peculiari che Le Corbusier voleva conferire alla sua realizzazione: ''casa in serie per un uomo di oggi, standard architettonici, costruzione interamente industriale'', che – ''nonostante il suo aspetto strano'' – appartiene ''a questo mondo'' e ''non a un regno utopico''; ''una dimostrazione a priori, uno schema astratto, valido sotto qualunque cielo e per qualunque sito, che disprezza le contingenze alle quali altri non esitano a ispirarsi''[32].

Il pavillon de l'Esprit Nouveau è oggetto dell'attenzione anche di alcuni intellettuali russi: se per Erenburg è il ''solo padiglione che si può guardare all'esposizione'', per Tugendhol'd ''è impossibile non veder[vi] l'eco del padiglione dell'U.R.S.S''[33].

Tra i detrattori – in parte gli stessi dell'edificio sovietico, a cominciare da Rambosson che lo definisce un ''tempio alla nudità''[34] – figura Auguste Perret, il cui commento – ''non vi è architettura'' – è riferito dallo stesso Le Corbusier[35]. Particolarmente severo (e sciovinista) è il giudizio di Léandre Vaillat, che invece mostra di apprezzare l'architettura di Mel'nikov[36]: ''Se questo padiglione, nell'intento dei suoi autori, è una dimostrazione volta a far apprendere al pubblico, che l'ha dimenticata, la supremazia della costruzione sull'ornamento, l'approvo con la riserva che non c'è niente di così nuovo come lo si vuole affermare; ma la pretesa di convincere con una violenza che non ha nulla di persuasivo, che un'abitazione è una 'macchina per abitare', no. Un'abitazione non è una fabbrica in cui si lavora e in cui si compiono [...] sempre gli stessi gesti meccanici. Un'abitazione, certamente, deve rispondere alla logica, alla ragione e al buon senso e noi ne troviamo – grazie a Dio! – abbastanza nella nostra tradizione nazionale e regionale, senza ricorrere al razionalismo germano-svizzero''[37].

Uno dei pochi articoli che trattano in maniera specifica il padiglione di Le Corbusier viene pubblicato nelle pagine de «L'Intransigeant», a firma di Saint-Marcet, uno pseudonimo sotto al quale si celerebbe Adolf Loos[38]. L'edificio – si legge – si innalza ''bianco, senza alcuna pretesa estetica, senza alcun gusto particolare''; ''è questo il genere di alloggio che ci riserva l'avvenire in base all'evoluzione economica e sociale – ovvero il progresso?'' [...] ''Regno, o meglio tirannia, della standardizzazione sia per le finestre sia

per i mobili pensati per famiglie prive di eredità o di mobili precedenti all'anno di grazia 1925: sedie e poltrone in vimini, tavoli smontabili con gambe in tubi di acciaio verniciato, armadi, scrivanie, appendiabiti in mogano dipinto o in legno naturale, e alcuni dei quali separano le stanze, dove mancano per il momento i tramezzi. Mobili con combinazioni multiple molto ingegnose, ma fabbricati soprattutto per gli uccelli di passaggio, per lo meno per quelli che non si accontentano dei rami del grande albero. Ma dei nostri usi, dei nostri costumi, del nostro amore per il 'comodo', delle nostre abitudini, buone o cattive, che ne fa lo 'spirito nuovo'? A cosa assomigliano questi edifici? Per la loro nudità e le semplificazioni igieniche, assomigliano a cliniche nuovissime, ma così ingegnosamente concepite e combinate da diventare quasi simpatiche. Danno soprattutto la sensazione dello spazio e dell'aria, beni preziosi''.

Ma, dal momento che per vivere in una ''villa «Esprit Nouveau»'' bisogna ''prima sbarazzarsi di tutto ciò che si ha posseduto, amato e ammirato'', Saint-Marcet/Loos si chiede: ''il francese medio che vi si installerà, ne rispetterà il sobrio ordine? […] Sacrificherà ogni manifestazione di individualismo nel suo gusto, buono o cattivo? Resterà francese oppure diventerà improvvisamente un amante della pulizia come i pescatori olandesi che si tolgono le scarpe prima di entrare in casa?''[39].

Oltre al già citato George, tra i sostenitori dell'opera di Le Corbusier si possono annoverare Jean Badovici[40], Marie Dormoy[41], Paul Vitry[42], Jacques-Émile Blanche[43] e Georges Le Fevre[44]; nei loro commenti, dedicati in generale alle architetture presenti all'esposizione, essi condividono l'opinione – senza entrare troppo nel dettaglio – che il pavillon de l'Esprit Nouveau sia ''l'unica opera veramente originale'', anche per le questioni di urbanistica e di architettura moderna affrontate dal suo progettista.

Seppur indiscutibilmente moderni e originali entrambi, i due padiglioni sono dunque l'espressione di differenti approcci all'architettura: se il primo è riconducibile al costruttivismo che trova le sue radici nelle correnti artistiche sviluppatesi in Russia dopo la rivoluzione del 1917, il secondo è una perfetta applicazione del razionalismo di matrice purista che Le Corbusier codifica a partire dal 1918; laddove il primo rimane un esempio isolato (e temporaneo) al di fuori dei confini nazionali, il secondo, grazie anche all'instancabile attività di propaganda del suo

Le Corbusier e Pierre Jeanneret, pavillon de l'Esprit Nouveau, ricostruzione, Bologna 1977 (foto dell'A.)



progettista, costituisce un modello di riferimento duraturo per molti architetti delle generazioni successive.

Alla fine della primavera del 1926 il pavillon de l'Esprit Nouveau viene demolito; l'ipotesi di una sua ricostruzione, inizialmente a una quindicina di chilometri da Parigi e quindi in un terreno tra l'avenue d'Orsay e la rue Jean-Nicot, tramonta presto[45]. A differenza di quanto accade all'edificio di Mel'nikov, tuttavia – come anticipato –, il destino riserva all'architettura di Le Corbusier maggiore fortuna e il pavillon de l'Esprit Nouveau, nella sua riedificazione del 1977 a Bologna[46], rimane ancora oggi un indiscusso esempio di architettura di avanguardia del XX secolo che tutti possono visitare.

[1] Frederick Starr, *Il padiglione di Melnikov a Parigi*, Officina, Roma 1979, p. 7.

[2] *Paris. Arts décoratifs. 1925. Guide de l'Exposition*, Hachette, Paris 1925.

[3] El Lissitzky, *La ricostruzione dell'architettura in Russia, 1929. E altri scritti*, Vallecchi, Firenze 1969, p. 19.

[4] ''1925. Padiglione Sovietico alla 'Exposition Internationale des Arts Décoratifs et Industriels Modernes' a Parigi'', in Mario Fosso, Maurizio Meriggi (a cura di), *Konstantin S. Mel'nikov e la costruzione di Mosca*, Skira, Milano 1999, p. 140.

[5] Constantin Stépanovitch Melnikoff, in *A l'exposition, que pensez-vous du… Pavillon de Russie*, «Le Bulletin de la vie artistique», 1 giugno 1925, p. 233.

[6] Melnikoff, *A l'exposition, que pensez-vous du… Pavillon de Russie*, p. 233.

[7] Jean-Louis Cohen, ''Dans les coulisses de l'expo'', in Frederick Starr, *K. Mel'nikov. Le pavillon soviétique. Paris 1925*, L'équerre, Paris 1981, p. 32.

[8] Ministère du Commerce, de l'Industrie, des Postes et des Télégraphes, *Exposition Internationale des Arts décoratifs et industriels modernes. Paris 1925, Rapport général*, Paris 1928, vol. II, pp. 77-78.

[9] Vedi: Jean-Louis Cohen, *Il padiglione di Mel'nikov a Parigi: una seconda ricostruzione*, «Casabella», n. 529, novembre 1986, pp. 40-48.

[10] Cohen, *Dans les coulisses de l'expo*, p. 23.

[11] Yvanhoë Rambosson, *L'exposition des arts décoratifs. Les pavillons de la province et de l'étranger: quelques aspects*, «La Revue de l'art ancien et moderne», giugno-dicembre 1925, pp. 35-36.

[12] Yvanhoë Rambosson, *L'exposition des arts décoratifs. La participation étrangère: II*, «La Revue de l'art ancien et moderne», giugno-dicembre 1925, p. 172.

[13] Simon Arbellot, *A l'exposition des arts décoratifs. Inauguration des sections soviétiques*, «Le Figaro», 5 giugno 1923, p. 3.

[14] André Laphin, *Promenade sur l'esplanade. Une maison pour un escalier. Le pavillon des Républiques Soviétiques à l'Exposition des Arts Décoratifs*, «L'Intransigeant», 9 maggio 1925, p. 1.

[15] André Rigaud, cit. in Antony Goissaud, *Exposition des Arts Décoratifs*, «La Construction moderne», 3 maggio 1925, p. 366; William Francklyn Paris, *The International Exposition of Modern Industrial and Decorative Art in Paris*, «The Architectural Record», ottobre 1925, p. 379.

[16] Jean Porcher, *L'exposition des arts décoratifs et industriels modernes. Visite aux Pavillons Etrangers*, «L'Architecte», novembre 1925, p. 103.

[17] Gaston Varenne, *La section de l'Union des Républiques Soviétistes Socialistes*, «Art et Décoration», settembre 1925, pp. 113-114.

[18] Gabriel Mourey, *L'Esprit de l'Exposition*, «L'Amour de l'art», n. 8, agosto 1925, p. 311.

[19] Robert Rey, *L'Exposition des Arts Décoratifs*, «Le Crapouillot», 1 giugno 1925, p. 6.

[20] Serge Romoff, ''Le Pavillon de l'U.R.S.S.'', in *Exposition internationale des arts décoratifs et industriels modernes. Section de l'U.R.S.S. Académie des Sciences de l'art, Catalogue des œuvres d'art décoratif et d'industrie artistique exposées dans le pavillon de l'U.R.S.S.*, L'Art vivant, Paris 1925, p. 125.

[21] Jakov Tugendhol'd, cit. in Jean-Louis Cohen, *Le Corbusier et la mystique de l'U.R.S.S. Théories et projets pour Moscou 1928-1936*, Mardaga, Bruxelles-Liège 1987, p. 32.

(22) Marcel-Eugène Cahen, *L'exposition des arts décoratifs. Les «Palaces Bourgeois» et la «Maison» des Soviets*, «Clarté», 1 aprile 1925, pp. 169-170; Marcel-Eugène Cahen, *L'Exposition des Arts Décoratifs et le Pavillon de l'U.R.S.S.*, «L'Humanité», 9 aprile 1925, p. 4.

(23) *L'exposition des arts décoratifs. Le pavillon original des soviets*, «La Science et la Vie», n. 95, maggio 1925, p. 405.

(24) Waldemar George, *L'Exposition des Arts Décoratifs et Industriels de 1925. Les Tendances Générales*, «L'Amour de l'art», n. 8, agosto 1925, pp. 287-288.

(25) "Le Pavillon de l'Esprit Nouveau", in Le Corbusier, *Almanach d'architecture moderne*, Crès, Paris 1925, p. 134.

(26) Le Corbusier, *Le pavillon de «L'Esprit Nouveau» à l'Exposition internationale des arts décoratifs*, in «Vient de paraître», numero speciale, 1925, p. 108.

(27) Sembra, tuttavia, che alcuni elementi siano stati realizzati appositamente per il padiglione in modo da sembrare standard (Carol S. Eliel, "Le purisme à Paris, 1918-1925", in *L'Esprit Nouveau. Le purisme à Paris 1918-1925*, Réunion des Musées Nationaux, Paris 2001, p. 70, nota 103).

(28) Le Corbusier, *Le pavillon de «L'Esprit Nouveau» à l'Exposition internationale des arts décoratifs*, p. 107.

(29) Le Corbusier ritorna in più occasioni sulle vicende che hanno portato alla costruzione del suo padiglione: "Pavillon de l'Esprit Nouveau. Paris 1925", in Willy Boesiger, Oscar Stonorov (a cura di), *Le Corbusier et Pierre Jeanneret. Œuvre complète 1910-1929*, Girsberger, Zürich 1937, pp. 99-108; Le Corbusier, *Brève histoire de nos tribulations*, in «L'architecture d'aujourd'hui», n. hors-série, 1948, pp. 59-67.

(30) "Le Pavillon de l'Esprit Nouveau", p. 130.

(31) Le citazioni sono tratte dalle didascalie delle fotografie pubblicate in "Le Pavillon de l'Esprit Nouveau", pp. 152-153.

(32) Ministère du Commerce, de l'Industrie, des Postes et des Télégraphes, *Exposition Internationale des Arts décoratifs et industriels modernes*, Paris 1925, Rapport général, p. 45.

(33) Il'ja Erenburg e Jakov Tugendhol'd, cit. in Cohen, *Le Corbusier et la mystique de l'U.R.S.S. Théories et projets pour Moscou 1928-1936*, p. 32.

(34) Yvanhoë Rambosson, *Les ensembles mobiliers à l'exposition des arts décoratifs. Section française et sections étrangères*, in «La Revue de l'art ancien et moderne», giugno-dicembre 1925, p. 230.

(35) Auguste Perret, cit. in "Le Pavillon de l'Esprit Nouveau", p. 138.

(36) Léandre Vaillat, *A l'exposition de 1925. U.R.S.S.*, in «Le Temps», 5 giugno 1925, pp. 3-4.

(37) Léandre Vaillat, *La tendance internationale à l'Exposition des arts décoratifs*, in «L'Illustration», n. 4313, 31 ottobre 1925, p. 459.

(38) Markus Kristan, *L'Autriche à Paris. Österreich auf der Kunstgewerbeausstellung in Paris*, Verlag Bibliothek der Provinz, Weitra 2018, p. 7.

(39) Saint-Marcet, *Une heure de promenade aux Arts Décoratifs. A l'Esprit Nouveau*, «L'Intransigeant», 21 agosto 1925, p. 4.

(40) Jean Badovici, *Entretiens sur l'architecture vivante*, «L'Architecture Vivante», autunno-inverno 1925, pp. 33-34.

(41) Marie Dormoy, *Les Intérieurs à l'Exposition Internationale des Arts Décoratifs*, «L'Amour de l'art», n. 8, agosto 1925, p. 319.

(42) Paul Vitry, *L'exposition des arts décoratifs modernes. L'architecture*, «Gazette des Beaux-Arts», luglio-agosto 1925, p. 12.

(43) Jacques-Émile Blanche, *L'Art contemporain et le goût français. L'opinion de M. Jacques-Émile Blanche*, «Le Figaro», 13 dicembre 1925, p. 1.

(44) Georges Le Fèvre, *Exposition internationale des arts décoratifs et industriels modernes. L'architecture*, «L'Art vivant», 1 ottobre 1925, p. 28.

(45) G.R., "Pavillon de l'Esprit Nouveau, 1925", in Jacques Lucan (a cura di), *Le Corbusier une encyclopédie, Centre Georges Pompidou*, Paris 1987, p. 295, nota 10.

(46) Glauco Gresleri, *L'Esprit Nouveau. Parigi-Bologna. Costruzione e ricostruzione di un prototipo dell'architettura moderna*, Electa, Milano 1979.



Archivio Giuliano Gresleri – AGG
L'incontro all'Atelier Le Corbusier. Da sinistra a destra Giuliano Gresleri (in primo piano), José Oubrerie, p. Costantino Ruggeri, Le Corbusier, p. Jean Capellades, Parigi 25 febbraio 1965

GIULIANO GRESLERI, JOSÉ OUBRIERE E IL PADIGLIONE DE "L'ESPRIT NOUVEAU"

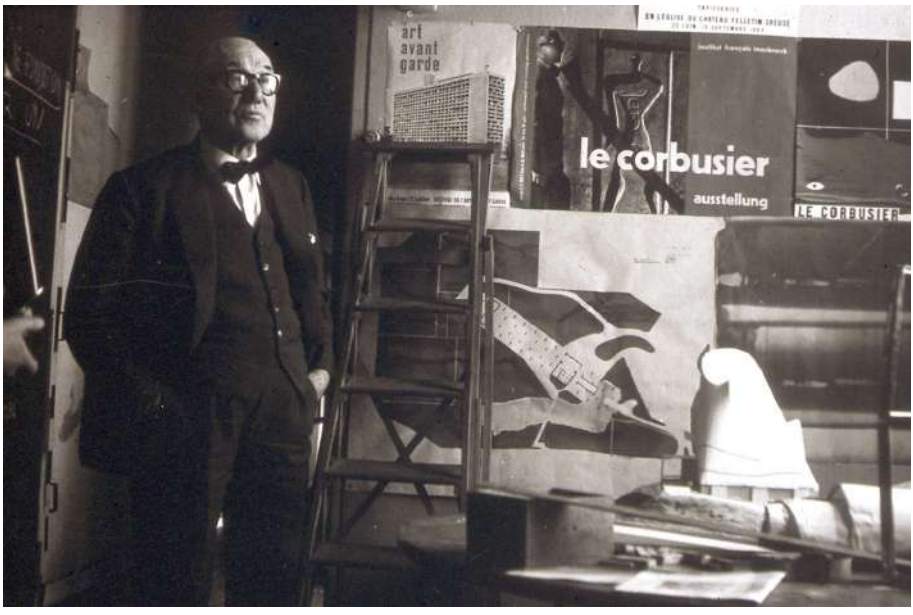
Jacopo Gresleri. Parigi, giovedì 25 febbraio 1965, ore 12, rue des Sèvres 35. Interno giorno.

"*L'attendente* di L.C. dice che occorre aspettare qualche attimo; il vecchio maestro si sta congedando dal ministro dei lavori pubblici che gli ha assegnato l'incarico di costruire vicino al Grand Palais, il museo di arte moderna, a moltiplicazione illimitata (il progetto del '31).

Le Corbusier ci viene incontro, è vestito di blu, a righe, ci fa sedere attorno al suo tavolo [...]. Glauco gli porge la sua lettera del '61; dopo averla letta fa cenno di ricordarsi [...]. Mr. Oubrerie, uno dei suoi collaboratori, apre il rotolo del progetto per Firminy [...]. Scatto qualche foto, poche, ho un po' di pudore e di reverenza per questo lungo e stretto stanzone dalle pareti bianche (è un corridoio di un ex convento di gesuiti), dal quale sono uscite le più grandi invenzioni architettoniche del XX secolo"[1].

È con queste parole che Giuliano Gresleri descrive i primi istanti dell'episodio che, più di altri, ha segnato la sua vita professionale e accademica: l'incontro con il "suo" maestro, uno dei più influenti architetti del Novecento, in un contesto che avrebbe lasciato chiunque attonito per la quantità di progetti raccolti, già riferimenti imprescindibili dell'architettura prima ancora che ne scrivessero la Storia. Ed è proprio in questo contesto, in un corridoio illuminato di un pomeriggio d'inverno, che Giuliano incontra per la prima volta anche "Mr. Oubrerie", José per gli amici. Nessuno dei due avrebbe immaginato in quel momento che le loro strade si erano incrociate e non si sarebbero mai più separate, i loro destini segnati da una frequentazione che durerà quasi mezzo secolo.

Ventisei anni Giuliano, trentaquattro José. Oggi verrebbero chiamati "giovani architetti", che invece portavano già sulle spalle responsabilità semplicemente impensabili per i nostri tempi: José, capoprogetto di alcune realizzazioni iconiche di Le Corbusier e suo braccio destro; Giuliano, a Parigi con il fratello maggiore, Glauco, in missione per conto del Cardinale Giacomo Lercaro, figura emblematica della Chiesa cattolica nella seconda metà del Novecento bolognese e precursore di una riforma della liturgia che verrà adottata dal Concilio Vaticano II (1962-1965). La visita a Le Corbusier non era di cortesia, né il "pellegrinaggio" di giovani architetti al proprio mito tardo adolescenziale. I due fratelli Gresleri erano stati inviati come *uomini di fiducia* del Cardinale per riprendere le fila di un discorso iniziato due anni prima quando, nell'ambito del suo progetto di riforma ecumenica



Archivio Giuliano Gresleri – AGG
Le Corbusier nell'atelier di rue de Sèvres 35, Parigi 25/2/1965 (foto di Giuliano Gresleri)

intrapresa a Bologna, Lercaro aveva sondato la disponibilità di Le Corbusier ad assumere l'incarico per la progettazione di una chiesa alla Beverara, un quartiere periferico del capoluogo emiliano.

In compagnia di Oubrerie, padre Jean Capellades (ex combattente della Resistenza, domenicano, direttore de ''L'Art Sacré'') e padre Costantino Ruggeri (pittore, scultore e ''architetto'', francescano, innovatore dell'arte sacra), Giuliano e suo fratello si trovano al cospetto di Le Corbusier per ''chiedere conto'' di una risposta ancora non pervenuta e che si tramuterà in un ''sì'' ufficiale. Una notizia clamorosa, tanto da essere divulgata da lì a breve su tutte le riviste di settore tra cui, ovviamente, Ch+Q, la pubblicazione edita dall'Ufficio Nuove Chiese voluto da Lercaro e diretto da Giorgio Trebbi.

Questa storia, che si sviluppa parallelamente alla nostra e già ampiamente descritta altrove[2], ci introduce – anche visivamente, grazie alle fotografie scattate da Giuliano nell'atelier di rue des Sèvres – all'incontro dei due ''ragazzi di bottega'' inconsapevolmente già uniti in un sodalizio ininterrotto fino alla morte del più giovane dei due, nel dicembre del 2020.

Le brevi, riduttive biografie che seguono sono destinate a chi non ha mai avuto la fortuna di conoscere di persona i protagonisti di questo racconto, né il piacere di condividere la loro compagnia al lavoro o nelle occasioni informali, a tavola o insieme ad altri amici comuni (tra cui Romano Folicaldi, notissimo fotografo, autore di alcune delle immagini che arricchiscono queste pagine).

José Oubrerie nasce a Nantes il 9 novembre 1932, città dove si diploma in pittura all'École des Beaux-Arts. Trasferitosi a Parigi a venticinque anni e non ancora laureato comincia a lavorare nell'Atelier Le Corbusier, lo stesso in cui qualche anno più tardi incontrerà Giuliano. Le sue doti artistiche e la sua insuperabile capacità di comprendere il pensiero del maestro e interpretarne il linguaggio, lo rendono presto insostituibile risorsa dell'atelier, assieme ai famosi collaboratori Iannis Xenachis, Guillermo Jullian de la Fuente, Jerzy Soltan e Balkrishna Vithaldas Doshi. A Oubrerie si devono, tra gli altri, i progetti per il Padiglione Heidi-Weber a Zurigo (con José Luis Miquel), il nuovo Ospedale di Venezia (con de la Fuente), e la chiesa di Saint Pierre a Firminy, oggetto della disquisizione con la delegazione bolognese proprio in occasione del già menzionato incontro parigino. È sempre Oubrerie a proseguire e concludere faticosamente quest'opera postuma e a inaugurarla, soltanto nel 2006, con una grande festa cittadina a cui prendono parte tutti coloro che avevano contribuito alla realizzazione della chiesa, dalle maestranze agli amici più cari, tra cui l'inseparabile Giuliano. Il completamento della chiesa di Firminy risulta essere un lavoro particolarmente impegnativo, anche perché da quasi vent'anni Oubrerie si è trasferito negli Stati Uniti dove, oltre a svolgere l'attività professionale realizzando diverse opere private, insegna presso NYIT, Cooper Union, Illinois e Ohio State University.

Alla morte di Le Corbusier, il progetto del Cardinale incontra mille difficoltà che ne impediscono la realizzazione, nonostante i tentativi di José di dare compimento alla chiesa per la Beverara. I suoi frequenti viaggi a Bologna per concretizzare la

messa a punto del progetto favoriscono il consolidarsi di un legame importante con Giuliano, basato tanto su una comune componente caratteriale di allegria, umanità e sincerità di affetti, quanto su un'intesa intellettuale profonda e radicata anche nella comune formazione artistica.

Lo stesso Giuliano, infatti, aveva frequentato i corsi di Nino Corrado Corazza e, all'Accademia di Belle Arti di Bologna, quelli di Nudo di Lalla Farioli, dimostrando grande talento sia per i soggetti figurativi che astratti, tanto nel disegno quanto nella pittura. Non ancora laureato, Giuliano aveva iniziato a collaborare alla rivista «Chiesa e Quartiere» (ne sarà caporedattore negli anni 1965-1968) immergendosi subito nell'atmosfera internazionale di un consesso intorno al quale ruotavano figure come Ludovico Quaroni, Luigi Figini (in seguito suo grande amico), Gino Pollini, Giuseppe Vaccaro, Enea Manfredini, Giovanni Klaus Koenig, Giorgio Trebbi e molti altri tra cui Alvar Aalto e Kenzo Tange, conosciuti e affiancati nelle attività preliminari svolte rispettivamente per la costruzione della Chiesa di Santa Maria Assunta a Riola di Vergato[3] (1966) e la progettazione del Piano "Bologna-Nord"[4] (1967-1970). Giuliano è impegnato così da subito in attività redazionale e artistica (molte sue opere sono presenti nelle prime realizzazioni del fratello) e viaggi di studio e lavoro attraverso l'Europa.

Sono, questi, anni di febbrile attività, durante i quali completa gli studi universitari (relatore alla laurea è Leonardo Benevolo), è co-fondatore della rivista internazionale «Parametro», svolge attività da architetto e designer, e inizia una brillante carriera accademica che si sviluppa tra Pescara, Firenze, e infine Bologna, dove insegnerà fino al suo pensionamento. Scrive oltre 350 saggi, innumerevoli articoli e decine di volumi, partecipa a centinaia di convegni e organizza mostre di livello internazionale e di grande riconoscimento.

A partire dagli anni Settanta, José e Giuliano iniziano alcune collaborazioni professionali per concorsi e incarichi progettuali fino all'evento clou della loro attività comune, la costruzione del Padiglione de L'Esprit Nouveau, realizzato a Bologna nel 1977. La storia è nota e ampiamente documentata[5], così come il ruolo fondamentale della redazione di "Parametro", di Giorgio Trebbi e del cosiddetto "Gruppo d'iniziativa" di cui facevano parte oltre allo stesso Trebbi, i fratelli Gresleri, Enea Manfredini ed Enzo Zacchiroli: una avventura dai tratti "epici" – e al contempo un po' guasconi – come risulta dai racconti dei protagonisti. In effetti in soli tre mesi (!), i due amici interpretano e ridisegnano la documentazione originale di Le Corbusier, iniziano e completano il cantiere e inaugurano l'opera *mai realmente* costruita del Padiglione E.N. in presenza di Eugène "Claudius"-Petit[6], Ministro francese della Ricostruzione e dell'Urbanistica nonché amico personale di Le Corbusier e sindaco di Firminy-Vert, la città per la quale l'architetto svizzero aveva progettato diversi edifici tra cui la chiesa di Saint Pierre, allora non ancora ultimata.

La *ri*-costruzione del Padiglione è un tema che ha molto diviso la critica. Se, infatti, l'iniziativa aveva ottenuto il sostegno della Fondation Le Corbusier, del suo Presidente André Wogenski (già collaboratore del maestro) e riscosso un consenso internazionale espresso dall'adesione di Charlotte Perriand, Gio Ponti, Giancarlo De Carlo, Bruno Zevi, Christian-Norbert Schulz, Anthony Eardley, Peter Eisenman, Robert Stern, Jaap Bakema, James Stirling, Alison e Peter Smithson (per citarne alcuni) e tanti altri, i detrattori del progetto sollevarono perplessità rispetto alla liceità della riproduzione di un'opera d'arte dopo la morte del suo autore.

Nonostante le argomentazioni espresse dai progettisti[7], qui non è importante distinguere l'"originale" dalla sua "copia fedele in ogni dettaglio". Infatti, la versione realizzata da Le Corbusier per l'Esposizione universale di Arti decorative e industriali moderne del 1925 nasce come *prototipo espositivo* di una soluzione abitativa (la "cellula" dell'*Immeuble-Villas*) ripetibile in serie secondo principi di prefabbricazione e standardizzazione modulare. La "riproducibilità illimitata" era già in *nuce* fin dall'origine, e forniva una soluzione al problema dell'abitazione a basso



Archivio Giuliano Gresleri – AGG
José Oubrerie (a destra) e Giuliano Gresleri (alla destra di Oubrerie) con la Presidente Vecchioli (a sinistra) dell'Opera Pia "Giovenale Mancinelli", durante le fasi di progettazione per un Istituto medico-psico-pedagogico a Montelparo, Fermo 1970-1971 (Foto di Romano Folicaldi)

costo, tema sul quale Le Corbusier aveva ragionato a lungo a partire dalla celebre soluzione tecnico-costruttiva della Maison Dom-Ino[8] (1914-1915). L'uso del termine "prototipo espositivo" è necessario per descrivere la temporaneità e la precarietà dell'oggetto "originale", pensato come uno stand per mostrare se stesso, i progetti di edilizia prefabbricata e i piani urbanistici che Corbu aveva elaborato negli anni precedenti. I materiali selezionati per il prototipo, talvolta sperimentali, comunque economici (ad esempio la rasatura in gesso della facciata, che si dilavò prima della fine dell'esposizione), impiegati quasi interamente a secco, non erano adeguati per una costruzione che avrebbe dovuto resistere a lungo nel tempo. Le Corbusier aveva sperato in un "futuro" per questo prototipo, confidando in una sottoscrizione per *ri*-costruirlo alle porte di Parigi.
Dunque, la speranza di una seconda realizzazione – e auspicatamente in numero maggiore di uno – fa comprendere come l'idea di riprodurre l'edificio fosse da subito parte dell'idea di progetto, così come le sue possibili varianti, espresse chiaramente nei disegni raccolti all'Archivio FLC. In una di queste tavole, l'architetto svizzero apporta trasformazioni alla "cellula abitativa" modellandola secondo l'idea di una piccola dimora borghese con giardino e spostando l'ingresso sul fronte posteriore. Ancora più interessanti sono le varianti che propone nelle versioni dette "Tipo A e B" datate 9 novembre 1925 (quindi il mese successivo alla conclusione dell'Esposizione parigina e allo smontaggio del Padiglione), elaborate nel tentativo di risolvere problemi tecnici emersi in sede di realizzazione del prototipo e soddisfare utenze diversificate.
Tutto ciò evidenzia che la soluzione progettuale di cui il Padiglione del 1925 è espressione, non soltanto non è da inten-

Archivio Giuliano Gresleri – AGG
José Oubrerie, Eugène Claudius-Petit, Giuliano Gresleri e varie autorità all'inaugurazione del Padiglione de L'Esprit Nouveau, Bologna 6 settembre 1977





Archivio Giuliano Gresleri – AGG
José Oubrerie e Giuliano Gresleri, Bologna 1984 (foto di Romano Folicaldi)

dersi come un modello, ripetibile in serie sempre uguale a se stesso; al contrario esso è una ''proposta'' tipologica, capace di adattarsi a esigenze e contesti diversi pur mantenendo inalterate le proprie caratteristiche costitutive. In quest'ottica, il Padiglione di Bologna del 1977 non va intesa come una copia (confutandone di fatto l'interpretazione della ripetizione, sebbene comunque condivisibile nell'epoca della riproducibilità tecnica, come spiega Walter Benjamin nel suo celebre saggio del 1939), ma è l'*unica realizzazione* di una intenzione progettuale: quella di Bologna è opera più originale dell'originale stesso!
A margine di quanto descritto riguardando le fotografie qui raccolte e osservando i segni del tempo trascorso sul volto e sul corpo dei due amici, mi fa piacere ricordare le risate che hanno accompagnato i loro incontri, le lunghe discussioni animate su Le Corbusier e i protagonisti della Storia dell'Architettura del Novecento, una storia che due inseparabili amici hanno vissuto da vicino e a cui hanno contribuito in prima persona, con una profonda intesa intellettuale e affettiva che li legava come fratelli, così come erano soliti chiamarsi abbracciandosi vigorosamente a ogni incontro.

(1) Giuliano Gresleri, *Un'ora con Le Corbusier*, in «Chiesa e Quartiere» n. 34, giugno 1965, p. 26.
(2) Vedi Cfr. «Chiesa e Quartiere» nn. 34, 36 e 40.
(3) Giuliano Gresleri, Glauco Gresleri, *Alvar Aalto. La chiesa di Riola*, Editrice Compositori, Bologna 2004.
(4) Giuliano Gresleri, Glauco Gresleri, *Kenzo Tange e l'utopia di Bologna*, atti del convegno, Bologna 29 ottobre 2010, Bononia University Press, Bologna 2010.
(5) Giorgio Trebbi, ''Introduzione'', in Giuliano Gresleri, *L'Esprit Nouveau. Parigi-Bologna costruzione e ricostruzione di un prototipo dell'architettura moderna*, Electa, Milano 1979, pp. 5-11.
(6) Claudius è lo pseudonimo che Petit aveva assunto durante la lotta partigiana per la liberazione della Francia dall'occupazione nazi-fascista, e che egli manterrà anche dopo l'armistizio.
(7) Si veda almeno José Oubrerie, ''Perché ricostruire l'E.N.?'', in Maria Beatrice Bettazzi, Jacopo Gresleri, Paolo Lipparini (a cura di), *Phoenix. Il Padiglione de L'Esprit Nouveau tra ricostruzione e restauro*, LiberAmicorum, Bologna 2018, pp. 21-23; Giuliano Gresleri, ''Significato del Pavillon e della sua ricostruzione'', in Gresleri, *L'Esprit Nouveau*, pp. 126-129; ma soprattutto Giuliano Gresleri, ''Il padiglione de L'Esprit Nouveau: un problema interpretativo'', in Bettazzi, Gresleri, Lipparini, *Phoenix*, pp. 71-87.
(8) «Dom-Ino – gli Immeubles-Villas e l'EN – Garches – Shodan… passando per la Villa Savoye, studi lungo la traccia di uno stesso sistema spaziale d'un medesimo tema tipologico in situazioni diverse». José Oubrerie, ''Une machine à remonter les temps'', in Luisella Gelsomino (a cura di), *Il Padiglione e il suo doppio*, Alinea editrice, Firenze 2000.
(9) Fondation Le Corbusier 23009.
(10) Fondation Le Corbusier 19074 e seguenti.



Archivio Storico Ordine Architetti Bologna – Fondo Stefano Pompei
Padiglioni della nuova Fiera di Bologna, 1964. Le arcate metalliche reticolari in fase di montaggio

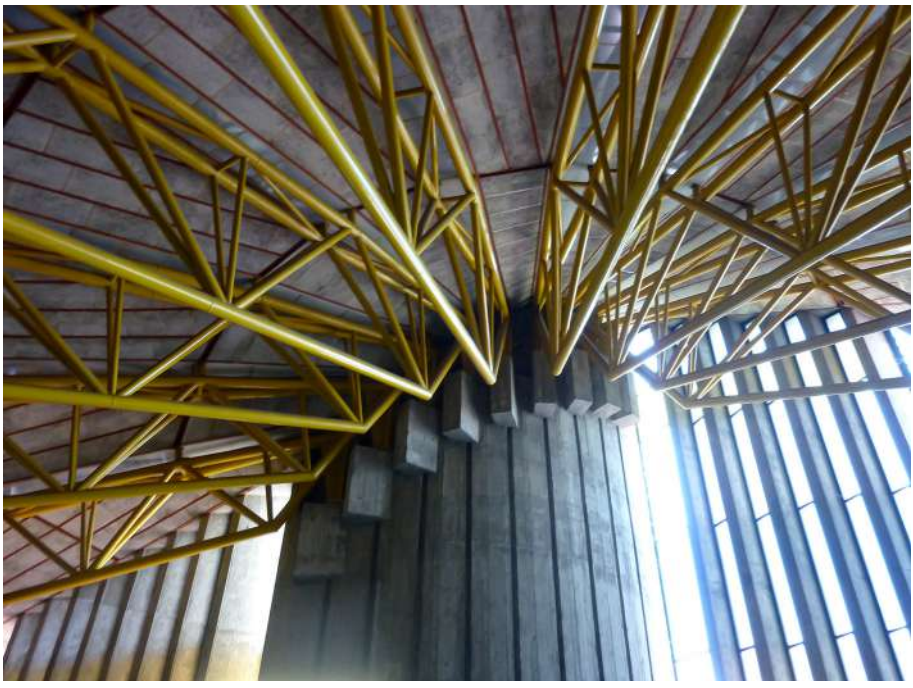
BOLOGNA AL TEMPO DELLA RICOSTRUZIONE DEL PADIGLIONE DELL'ESPRIT NOUVEAU. APPUNTI DI MEMORIA SUL QUARTIERE FIERISTICO

Daniele Vincenzi. Seguendo idealmente i contenuti dei vari interventi del Forum, che hanno portato dalla Parigi del 1925, attraverso i padiglioni dell'Esposizione internazionale fino a quello ideato da Le Corbusier, ricostruito nel 1977 a Bologna, si tracciano alcune tappe della genesi del quartiere fieristico bolognese, che segnano in modo lineare e rappresentativo diverse stagioni dell'urbanistica, della cultura, dell'imprenditoria della città.

Perchè l'Esprit Nouveau a Bologna? In effetti si tratta di una operazione piena di motivazioni e di connessioni intense ed eterogenee, che hanno trovato una imprevedibile sintonia di concretezza su un grande prato proprio in faccia all'ingresso principale, quello storico, della Fiera. Operazione ben diversa da quella molto nota che ha ricostituito il padiglione espositivo di Mies Van de Rohe a Barcellona (1929), risorto nel 1986 nello stesso luogo di origine, sulle stesse fondamenta. Diversa è la connotazione della ricostruzione bolognese, che oltre ad avvenire in luogo tutto diverso, lo ripropone con strutture non più effimere e latenti – come quelle parigine – ma con una consistenza solida, in buona parte prefabbricata, durevole, interprentando in tal senso disegni e fotografie del tempo. E perchè qui a Bologna?

Una vicenda che intreccia due principali esperienze: da una parte la fondazione del nuovo polo fieristico, di cui si ripercorrono qui le principali fasi di sviluppo, dall'altra l'azione promotrice dell'architettura moderna ed internazionale da parte del cardinale Giacomo Lercaro, tema di cui già tratta in questa pubblicazione il saggio del'amico e collega Jacopo Gresleri.

La nuova Fiera viene fondata in aperta campagna, lungo l'asse stradale che con origine dal centro storico dirige a Nord, dando seguito al progetto degli architetti Leonardo Benevolo, Tommaso Giura Longo, Carlo Melograni, vincitori del concorso nazionale indetto nel 1960 dal Comune. L'avvio del cantiere è del 1964 e termina nel 1965; i dieci padiglioni sono concepiti secondo una innovativa struttura reticolare metallica, che trapassa gli ambiti coperti estendendosi nei settori a verde esterni, ideati per il ristoro e l'orientamento dei visitatori, facilitato dall'assetto a cardo e decumano, semplice e leggibile. All'architetto Stefano Pompei, da poco trasferitosi da Roma a Bologna, viene proposta la di-



Palazzo degli affari – Borsa Merci, Bologna 1972. Particolare del fulcro della raggiera delle travi reticolari di copertura (foto dell'autore, 2011)

rezione artistica dell'opera dai progettisti, suoi amici e compagni romani; nelle sue stesse parole la Fiera è un «grande cantiere, con strutture di carpenteria metallica realizzate con sistemi molto aggiornati e determinava spazi urbani innovativi e vivibili. Da qui in poi nascono numerosi altri padiglioni, con il crescere delle manifestazioni espositive internazionali ospitate, ciascuno con caratteri distributivi e formali diversi e dai valori discontinui, perdendosi nel tempo la forza fondativa del primo nucleo, che tuttora dimostra invece la qualità e validità delle scelte progettuali di quel momento».

Nel 1967 gli stessi autori progettano il Palazzo Affari, in cui decentrare la Camera di Commercio, in ideale e auspicabile connessione con lo spirito di scambio e sviluppo espresso dalla Fiera. Viene inaugurato nel 1972, presentando caratteri tecnologici affini ai padiglioni espositivi adiacenti, in particolare negli spazi affascinanti della Borsa Merci, coperti con un ampio ventaglio di travi reticolari in metallo, vistosamente verniciate in giallo, come già quelle della Fiera.

Nello stesso 1967 viene avviato un programma per integrare ulteriormente la funzionalità di questa zona, con l'inserimento di un forte polo culturale costituito da Galleria d'Arte Moderna e Palazzo dei Congressi, oltre all'Edificio dei servizi comuni, con incarichi affidati a differenti progettisti, tra i più noti in ambito locale e non solo, con l'evidente obiettivo di promuovere un nuovo volto urbano, di respiro internazionale e alternativo alla consolidata valenza del centro storico, sfruttando la corrente favorevole indotta dallo sviluppo della macchina fieristica.

Nell'aprile 1975 si inaugura il Palazzo Congressi, progettato da Melchiorre Bega e Lieuwe Opt Land, dotato di svariate sale conferenze, ma anche di un notevole auditorium, modulabile e dalle rilevanti qualità acustiche, destinato ad un uso pubblico che travalica quello strettamente fieristico. Con lo stesso spirito apre nel 1975 la Galleria d'Arte Moderna, una delle prime strutture in Italia a tale scopo appositamente realizzate, concepita da Leone Pancaldi, già progettista fin dagli anni Cinquanta degli allestimenti della Pinacoteca Nazionale[1]. L'architetto Enzo Zacchiroli è invece l'autore della Palazzina servizi, che costituisce l'ingresso principale della Fiera, con un lungo porticato a doppia altezza che accompagna ai padiglioni storici, affiancato da self service e bar, ed anche questo immaginato come uno spazio di relax e supporto ai visitatori



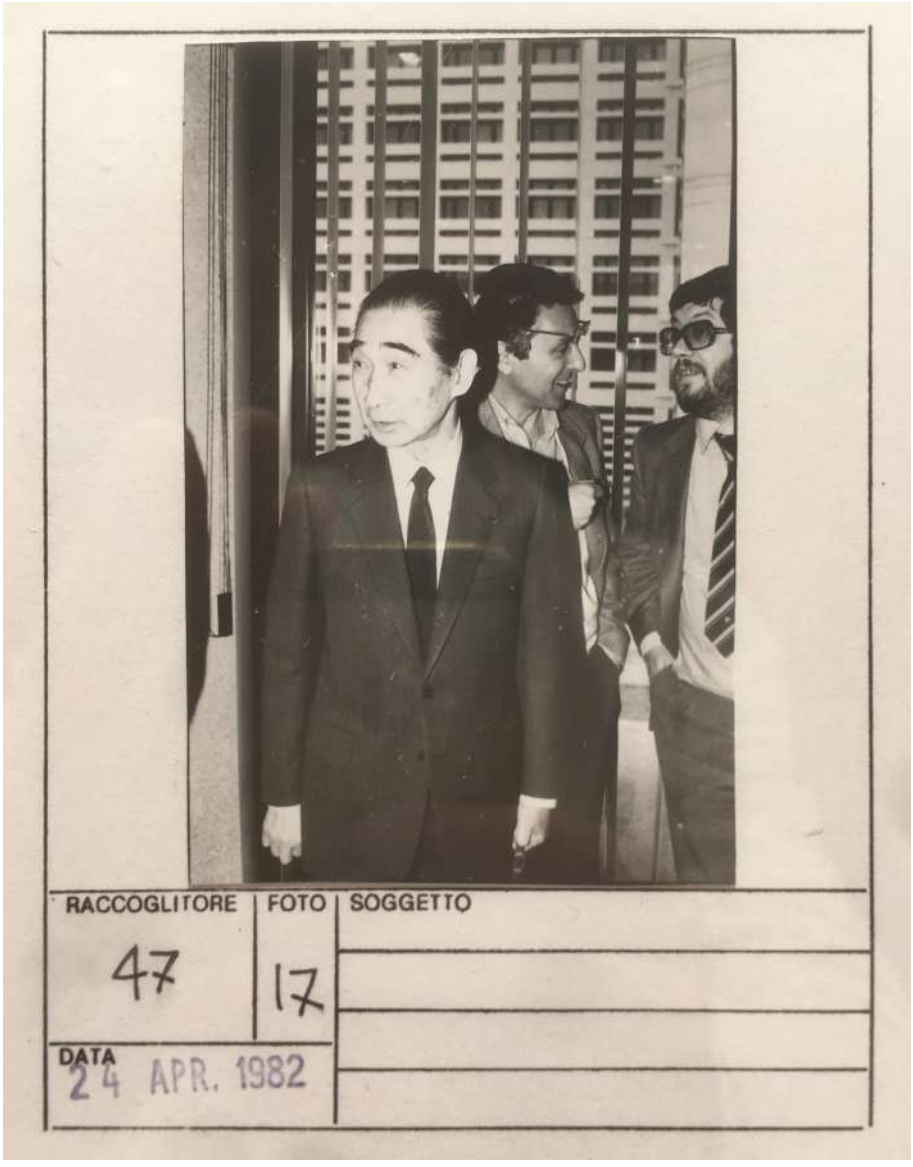
Archivio Storico Ordine Architetti Bologna – Fondo Leone Pancaldi
Leone Pancaldi, Galleria d'Arte Moderna, Bologna 1975 (foto Corrado Fanti, 1982)

e operatori, prima o dopo le impegnative giornate dedicate all'interno degli spazi espositivi. È da rimarcare come in tutti questi primi interventi, per altro così innovativi e avanzati, la dimensione umana e di accoglienza sia sempre tenuta in posizione primaria, per dare al contempo un carattere di familiarità e appartenenza, che richiama la città storica.

A metà degli anni Sessanta, grazie all'azione di apertura verso l'architettura moderna voluta dal cardinale Giacomo Lercaro, vengono coinvolti alcuni progettisti di fama internazionale per contribuire all'esteso e complesso programma di costruzione delle chiese a servizio dei nuovi quartieri e delle zone di espansione della città, già avviato dal cardinale con l'azione di giovani professionisti locali. Oltre a Le Corbusier ed Alvar Aalto, viene contatatto l'architetto giapponese Kenzo Tange, già autore di notevoli interventi alla più estesa scala urbana, un aspetto che spinge la stessa amministrazione comunale a immaginare un suo più esteso coinvolgimento per la città.

Nel 1968 Tange viene così incaricato dal Comune per elaborare un futuristico piano di sviluppo a Nord, ipotizzando una Bologna da un milione di abitanti, in un momento di piena crescita demografica e inurbamento, quando la città contava 480.00 residenti. Il piano dava in tal senso una ulteriore conferma al respiro di espansione e innovazione ispirato dal nuovo quartiere fieristico. Uno studio approfondito dei temi della mobilità e del rapporto tra edifici, servizi, spazi verdi e infrastrutture indicava soluzioni all'avanguardia, in grado di compenetrare criteri di sviluppo e spostamento con le migliori aspettative per la dimora e i luoghi di lavoro.

A causa della successiva contrazione demografica il piano risultò inattuato, ad eccezione della sola zona direzionale, quella che diventa il Fiera District, fortemente connesso sia spazialmente che nelle funzioni con quanto ormai in via di consolidamento nell'ambito della Fiera. Il distretto sarà progettato esecutivamente da vari e riconosciuti professionisti locali, sotto la costante supervisione di Tange, attraverso un lungo processo di pianificazione complessiva e con risoluzioni tecnologiche e di finitura tali da assicurare un risultato formalmente coerente. Caso sicuramente eccezionale, a partire dal 1978 il Fiera District si genera nell'arco di oltre 40 anni, con adozione di sistemi strutturalmente molto diversi e adempiendo via via a stringenti norme sismiche e di sicurezza subentrate in corso



Archivio Fotografico RER, dalla mostra "Lo Statuto della Regione Emilia-Romagna compie 50 anni" allestita presso l'Assemblea legislativa Regione Emilia-Romagna, Fiera District, giugno 2021. Kenzo Tange e amministratori comunali, durante una delle visite al Fiera District in corso di realizzazione, Bologna, 1982

d'opera, affidato alle mani di imprese e artigiani diversi, pur mantenendo un volto esteriore sempre uguale a sè stesso, imperturbabile. Nel 1982 sono realizzate le prime due torri, e nel 2010 il piano si completa con la cosiddetta Terza torre della Regione Emilia Romagna, che dal 1985 ha progressivamente spostato qui la sede istituzionale, con uffici, sale di consiglio e per conferenze, biblioteca e altre funzioni specifiche. Le torri di Tange sono concepite per lasciare ampi spazi pedonali di relazione pubblica al piede degli edifici, collegati da porticati continui, portando aspetti che richiamano caratteri tipici della città storica. Tutti gli ambiti esterni sono connotati dall'uso diffuso del porfido, mantenendo grande sobrietà nell'uso di materiali e colori. Per sistemare lo spazio principale al centro del sistema è chiamato il celebre scultore Isamu Noguchi, amico di Tange, ad interpretare un luogo simbolico e di riflessione, che lui configura con il metafisico complesso "Piazza": una riparata esedra ottagonale, affiancata dalla scultura "Gate", ciclopica colonna in granito disposta orizzontalmente a sbalzo su una piramide in porfido. Tange e Noguchi si ritrovano così a Bologna a connotare un luogo dal forte significato istituzionale e civile, dopo avere lavorato insieme alla ricostruzione di Hiroshima, subito dopo la fine del conflitto mondiale, in particola-

re concependo il Tempio e il Ponte della Pace, a memoria della tragedia causata dal bombardamento atomico.

Grazie a premesse che prendono anch'esse avvio e incoraggiamento con l'azione progressista del cardinale Lercaro, nel 1977 si inaugura la ricostruzione del padiglione Esprit Nouveau (Parigi 1925, Le Corbusier), in occasione del SAIE – il Salone internazionale dell'industrializzazione edilizia – una delle esposizioni annuali e ricorrenti più emblematiche della fiera bolognese, che in quella edizione ospita la Francia. Autori della impegnativa interpretazione di quell'originario padiglione effimero, in questo nuovo assetto stabile e durevole, sono gli architetti Giuliano Gresleri e José Oubrerie. L'apertura internazionale, l'utilizzo di tecniche di prefabbricazione adottate dalla Grandi Lavori spa, impresa costruttrice, l'inserimento nello scenario dinamico e così articolato del quartiere fieristico, sono tutti fattori che distinguono questa nuova presenza, che auspica e concretizza altri e progessivi impulsi per studi e ricerche nell'ambito dell'architettura e del territorio. Con questa aspettativa per vari anni il padiglione ha ospitato la redazione di Parametro ed il Centro studi Oikos, che hanno attivamente lavorato verso questo indirizzo.

Il quartiere fieristico fin qui descritto ha risentito in anni recenti di fasi di riassetto economico e organizzativo della nostra società e in funzione di nuovi stili di vita e lavoro, che hanno determinato significativi cambiamenti, tra cui, in particolare, le chiusure della Galleria d'arte moderna, smantellata e riportata in centro città, e del Palazzo Affari e relativa Borsa merci. Lo stesso sistema fieristico ha registrato una evoluzione che si è confrontata sulla scala nazionale ed anche internazionale con mercati e strutture in continuo cambiamento. Al momento sono previsti nuovi interventi di forte portata per realizzare nuovi spazi per eventi di massa, a carattere sportivo e spettacolare, con una arena coperta polifunzionale e forse anche il nuovo stadio da calcio, in grado di sfruttare al meglio i collegamenti viari e di trasporto consolidati fin qui (tangenziale/autostrade; tram; fermata FS; parcheggi e ciclabili).



Il Padiglione dell'Esprit Nouveau, Bologna 1977. Una fase del restauro poco prima della riapertura in occasione del SAIE 2011 (foto dell'autore, 2011)

Gli attuali festeggiamenti per il centenario dell'Esprit Nouveau e per il cinquantesimo della ricostruzione sono l'occasione per osservare e riconoscere questo cangiante panorama, laboratorio ed espressione di tanta parte della città di Bologna. Non vanno al contempo ignorate le vicende meno felici di questi progetti, alcune architetture risentono di modifiche significative, fino anche alla totale cancellazione; questo fa parte del naturale flusso urbano di trasformazione, ma in certi casi una sviluppata sensibilità e il valore attribuito che ne deriva possono sostenere nuove ed evolute progettazioni in grado di assecondare presenze, diverse funzioni e modificati criteri di vita.

(1) Cfr. con quanto pubblicato alle pagine 36-37 di questo bollettino.

«BOLLETTINO AAA ITALIA» LA RIVISTA DELLA RETE ITALIANA DEGLI ARCHIVI DI ARCHITETTURA CONTEMPORANEA

Antonello Alici – direttore responsabile. Il «Bollettino AAA Italia», nato nel 2001, è la rivista dell'Associazione Nazionale Archivi di Architettura Contemporanea, costituitasi a luglio 1999 a conclusione di una straordinaria stagione di iniziative mirate al riconoscimento di un patrimonio particolarmente fragile, quello dei documenti dell'architettura e ingegneria del Novecento. Attorno al nucleo di studiosi e istituzioni fondatrici si è rapidamente costituita una rete che oggi conta oltre cento associati tra effettivi e sostenitori e svolge una funzione capillare di conoscenza, tutela e diffusione della cultura archivistica sul territorio nazionale.

Il Bollettino, che dal n. 0 del 2001 ha accompagnato la storia dell'associazione, ha avuto fin dall'inizio tra i suoi obiettivi quello di favorire le relazioni con associazioni straniere e rendere il patrimonio degli archivi accessibile e interoperabile. I 24 fascicoli pubblicati raccontano l'impegno e le attività di AAA Italia – come il *Forum* annuale e la *Giornata nazionale degli archivi di architettura* – e custodiscono un ricchissimo archivio di informazioni e una mappa in continuo aggiornamento.

Consideriamo questo traguardo un punto di partenza per un'evoluzione del Bollet-

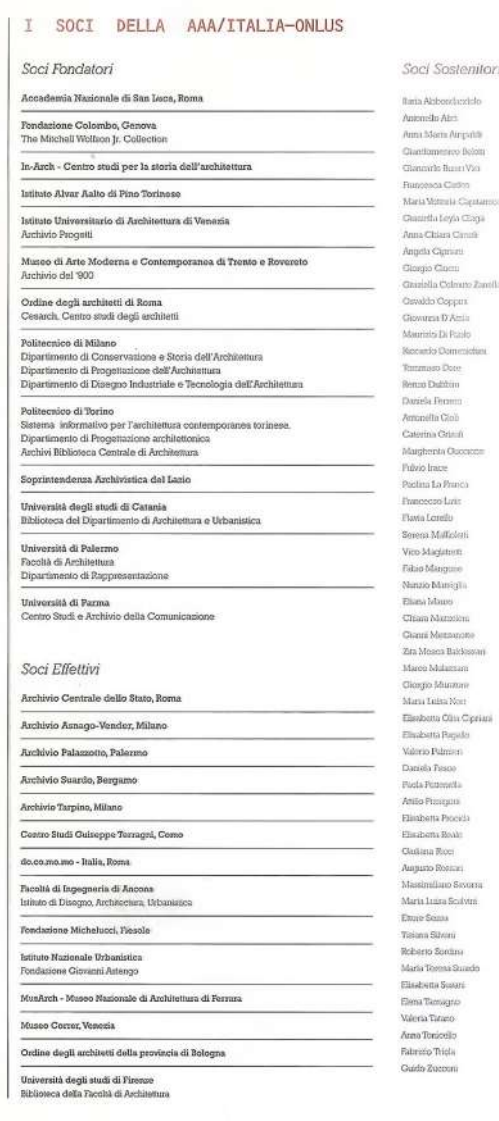
Cover e pagina 23 con l'elenco dei soci fondatori pubblicato nel no. 0 del 2001 del «Bollettino AAA Italia»


A A A I T A L I A

ASSOCIAZIONE NAZIONALE ARCHIVI ARCHITETTURA CONTEMPORANEA • BOLLETTINO N° 0

n° 0, 2001
Anno I, Primo Semestre
in attesa di autorizzazione
del Tribunale di Venezia

Roberto Sordina. L'uscita di questo primo numero del bollettino dell'Associazione Nazionale Archivi Architettura Contemporanea potrà far constatare, al di fuori della cerchia di quanti hanno operato perché si realizzasse, l'avvenuta affermazione di questa associazione, alla cui nascita molti hanno contribuito. Costituita nel luglio del 1999 a Venezia, AAA/Italia, Associazione Nazionale Archivi Architettura Contemporanea, dal dicembre dello stesso anno ha un proprio comitato tecnico, scientifico e organizzativo e una segreteria operativa. L'edizione di questo bollettino ribadisce il senso di un appassionante lavoro, iniziato nel 1995, quando i più attivi rappresentanti degli archivi italiani, riuniti a Venezia per discutere su *Il progetto di architettura: conservazione, catalogazione, informazione*, avevano constatato quanto fosse necessario darsi comuni programmi e sviluppare ricerche, finalizzate a dare uno sbocco operativo al lavoro di coloro che, interessati all'architettura e alla salvaguardia del vasto patrimonio documentale ad essa connesso, avevano promosso raccolte, ordinato archivi, salvato dall'incuria e dall'abbandono importanti fondi. In quella sede molti avevano


I SOCI DELLA AAA/ITALIA–ONLUS

Soci Fondatori

Accademia Nazionale di San Luca, Roma

Fondazione Colombo, Genova
The Mitchell Wolfson Jr. Collection

In-Arch - Centro studi per la storia dell'architettura

Istituto Alvar Aalto di Pino Torinese

Istituto Universitario di Architettura di Venezia
Archivio Progetti

Museo di Arte Moderna e Contemporanea di Trento e Rovereto
Archivio del '900

Ordine degli architetti di Roma
Cesarch. Centro studi degli architetti

Politecnico di Milano
Dipartimento di Conservazione e Storia dell'Architettura
Dipartimento di Progettazione dell'Architettura
Dipartimento di Disegno Industriale e Tecnologia dell'Architettura

Politecnico di Torino
Sistema informativo per l'architettura contemporanea torinese.
Dipartimento di Progettazione architettonica
Archivi Biblioteca Centrale di Architettura

Soprintendenza Archivistica del Lazio

Università degli studi di Catania
Biblioteca del Dipartimento di Architettura e Urbanistica

Università di Palermo
Facoltà di Architettura
Dipartimento di Rappresentazione

Università di Parma
Centro Studi e Archivio della Comunicazione

Soci Effettivi

Archivio Centrale dello Stato, Roma

Archivio Asnago-Vender, Milano

Archivio Palazzotto, Palermo

Archivio Suardo, Bergamo

Archivio Tarpino, Milano

Centro Studi Giuseppe Terragni, Como

do.co.mo.mo - Italia, Roma

Facoltà di Ingegneria di Ancona
Istituto di Disegno, Architettura, Urbanistica

Fondazione Michelucci, Fiesole

Istituto Nazionale Urbanistica
Fondazione Giovanni Astengo

MusArch - Museo Nazionale di Architettura di Ferrara

Museo Correr, Venezia

Ordine degli architetti della provincia di Bologna

Università degli studi di Firenze
Biblioteca della Facoltà di Architettura

Soci Sostenitori

Ilaria Alibrandi
Antonello Alici
Anna Maria Angelelli
Gianfrancesco Baldi
Giancarlo Bassi Visi
Francesca Castro
Maria Antonia Cautuccio
Gianetta Leyla Ciagà
Anna Chiara Cimoli
Angela Cipriani
Giorgio Ciucci
Gabriella Colarusso Zanelli
Osvaldo Coppari
Giovanna D'Amia
Maurizio Di Puolo
Riccardo Domenichini
Tommaso Dore
Renzo Dubbini
Daniela Ferrero
Antonella Gioli
Caterina Grisoli
Margherita Guccione
Fulvio Irace
Paolina La Franca
Francesco Lotz
Flavia Lorello
Serena Maffioletti
Vico Magistretti
Fabio Mangone
Nunzio Manfellotti
Eliana Mauro
Chiara Mazzoleni
Gianni Mezzanotte
Zita Monica Balossari
Marco Mulazzani
Giorgio Muratore
Maria Luisa Neri
Elisabetta Cilia Cipriani
Elisabetta Pagallo
Valerio Palmieri
Daniela Pasca
Paola Pettenella
Attilio Pracchi
Elisabetta Procida
Elisabetta Reale
Giuliana Ricci
Augusto Roncai
Massimiliano Savorra
Maria Luisa Scalvini
Bruno Sesana
Tiziana Silvani
Roberto Sordina
Maria Teresa Suardo
Elisabetta Susani
Elena Tamagno
Valeria Tatano
Anna Toscello
Fabrizio Trisi
Guido Zucconi

tino verso una forma editoriale più ampia, che si propone come sede di osservazione e confronto internazionale sugli archivi di architettura. Un'ulteriore ragione è il necessario adeguamento agli standard richiesti per le riviste scientifiche dall'Agenzia nazionale di valutazione del sistema universitario e della ricerca (ANVUR). Da qui la proposta di una "nuova serie", frutto di una lunga e ponderata riflessione all'interno degli ultimi due mandati del Comitato Tecnico-Scientifico e Operativo.

Pensiamo ad una pubblicazione a doppio registro: la prima sezione si compone di articoli scientifici che affrontano temi di carattere generale in una prospettiva internazionale, sottoposti a *double blind peer review*; la seconda mantiene la struttura attuale continuando a dare visibilità alle collezioni e al lavoro quotidiano dei nostri archivi. Le due parti mirano a mettere in relazione dibattito e patrimonio, teoria e pratica, dimensione internazionale e specificità italiana.

Gli obiettivi prioritari che ci poniamo sono:

1. documentare il dibattito internazionale sul mondo degli archivi e dei musei di architettura, in continua evoluzione e sempre più aperto a contesti culturali differenti;
2. favorire lo scambio di orientamenti culturali ed esperienze professionali, anche attraverso seminari e tavole rotonde;
3. incrementare le occasioni di formazione professionale;
4. stimolare nuovi progetti di ricerca;
5. favorire la valorizzazione delle collezioni;
6. sviluppare rapporti con riviste analoghe, in particolare con "Colonnes", pubblicazione della *Cité de l'architecture et du patrimoine* di Parigi, che ha intrapreso un percorso di evoluzione simile.

La nuova organizzazione editoriale prevede un direttore responsabile, un comitato scientifico internazionale, un comitato editoriale, che si occuperà di organizzazione e segreteria, e revisori a cui affidare la fase di *double blind peer review*, in conformità ai requisiti previsti per le riviste scientifiche.

Il formato editoriale conserva la veste grafica disegnata nel 2000 da Italo Lupi, che continua a caratterizzare anche l'immagine del sito web. Per una migliore sostenibilità editoriale, la rivista continuerà con cadenza annuale in versione digitale, scaricabile gratuitamente dal sito web, e versione cartacea con un numero limitato di copie, destinate a biblioteche universitarie, archivi e centri di ricerca. Ulteriori copie potranno essere stampate su richiesta e a pagamento.

In conclusione, la nuova serie del Bollettino AAA Italia è l'evoluzione di una pubblicazione associativa verso una rivista scientifica aperta al confronto internazionale, che conserva nella rete italiana il proprio radicamento e il proprio patrimonio di esperienze e competenze.

L'uscita del primo numero-manifesto della 'nuova serie' sul tema "Nuove sfide per archivi e musei di architettura" è prevista nell'autunno 2027.

NUOVA OPERA SULL'EDILIZIA DELLE FERROVIE DELLO STATO

Ilaria Pascale. L'opera segue a distanza di pochi anni il volume degli stessi autori *Architettura e progetti per le stazioni italiane dall'Ottocento … all'Alta Velocità* ed è rivolta al repertorio dell'edilizia civile e industriale delle Ferrovie dello Stato.

Oltre alle immancabili stazioni, è esaminata una straordinaria quantità di complessi edilizi dal 1839 ai giorni nostri, molti dei quali di interesse culturale: fabbricati tecnologici e architetture civili, tra le quali spicca l'edilizia socio-assistenziale per il personale. Scopo del testo, edito in due volumi e articolato in 5 capitoli e 30 schede, è quello di raccogliere in un'unica opera, attraverso la visuale del "progetto", cenni storici, criteri, caratteri funzionali e tipologici dei fabbricati.

Anche in questa occasione, gli autori si sono posti l'obiettivo di raccontare l'evoluzione che attraversa quasi due secoli di storia, indagando da vicino anche la documenta-



Cover del volume: Massimo Gerlini, Paolo Mori, Raffaello Paiella, Architettura ferroviaria. Progetti di fabbricati civili e industriali in Italia …dall'Ottocento all'Alta Velocità, *Edizione CIFI (Collegio ingegneri ferroviari italiani), Roma 2024*

zione grafica dell'Archivio Architettura della Fondazione FS Italiane. Ne risulta un'opera ampia, nella quale particolare attenzione è dedicata all'attività dell'Ufficio Architettura FS tra gli anni '20 e '70 del secolo scorso.

ATTIVITA' 2025 DELL'ARCHIVIO PROGETTI

Teresita Scalco. Quest'anno le molteplici attività di accessibilità alle collezioni dall'Archivio Progetti si sono basate anzitutto sull'implementazione nel catalogo online delle schede di fondi degli archivi in lavorazione, in particolare quelli di Giorgio Bellavitis-Nani Valle, Andrea Bruno, Leonardo Benevolo, Mauro Galantino, Semerani e Tamaro Architetti Associati, Giorgio Wenter Marini, e lo schedario dei monumenti italiani di Bruno Zevi.

L'intesa attività editoriale, espositiva e di convegni promossa dall'Università Iuav nell'ambito della Biennale Architettura di Venezia nell'ambito del progetto "Iuav at work", ha visto le fonti primarie delle nostre collezioni diventare dispositivi attivi e generativi di nuove narrazioni sulla cultura del progetto.

A partire dalla mostra dedicata a "Giancarlo De Carlo. Open work", a cura di Sara Marini e Alberto Petracchin, fino all'apertura dell'Open Archive, a cura di Giovanni Marras e di chi scrive, dove il deposito si è trasformato nella galleria modelli, ovvero in un luogo di valore educativo che traccia l'evoluzione della progettazione architettonica di alcuni dei progettisti italiani e dei Maestri Iuav.

Crescono le collaborazioni istituzionali a livello nazionale e le attività di public engagement, dove l'Archivio Progetti è attore attivo nella costruzione di progetti di ricerca, espositivi ed editoriali con altri enti. Dalla felice partnership con il Comune di Padova, la Fondazione Cassa di Risparmio di Padova e Rovigo, e l'Università Iuav di Venezia è nata la mostra "Paolo De Poli. Il progetto dello smalto tra laboratorio e impresa", a cura di Alessandra Bosco, Lucilla Calogero e Elisabetta Gastaldi, dove il progetto curatoriali ha saputo mettere in dialogo la documentazione d'archivio con le donazioni delle opere depoliane al Museo degli Eremitani di Padova.

Grazie all'accordo con il Comune di Varese, è stata inaugurata la mostra Giorgio Casali fotografo. Paesaggi pubblici e privati, a cura di Giovanni Marras, Angelo Maggi e Rosa Chiesa, presso il Museo di Arte Contemporanea e Moderna del Castello di Masnago.

Infine, il 2025 segna l'inizio di una stagione feconda di studio e valorizzazione del fondo di Giorgio Wenter Marini (riordino di Antonella D'Aulerio) che ha portato alla realizzazione di due mostre e una pubblicazione: uno dedicata allo Iuav all'architettura e alla grafica e una seconda promossa dal Comune di Cles.

I SOCI DELLA AAA/ITALIA

Soci effettivi

Accademia Nazionale di San Luca, Roma

Archivio Architetti Rigotti 3aR, Torino

Archivio Centrale dello Stato, Roma

Archivio di Stato di Firenze

Archivio Ingegnere Architetto Dino Tamburini, Trieste

Archivio provinciale di Trento

Archivio Quirino De Giorgio, Comune di Vigonza Padovana

Assicurazioni Generali, Archivio Storico INA, Trieste-Roma

Associazione Archivio Storico Olivetti, Ivrea

B.A.Co. Baratti Architettura e Arte Contemporanea – Archivio Vittorio Giorgini, Follonica/Piombino

Biblioteca civica d'arte e architettura Luigi Poletti, Modena

CASVA - Centro di Alti Studi sulle Arti Visive del Comune di Milano

Ce.D.A.Co.T. – Centro di Documentazione sull'Architettura Contemporanea in Toscana

Fondazione Adriano Olivetti, Roma

Fondazione Architetti, Firenze

Fondazione Archivio Leonardi, Modena

Fondazione Archivio del Moderno, Balerna (CH)

Fondazione Benetton Studi Ricerche, Treviso

Fondazione Cardinale Giacomo Lercaro, Bologna

Fondazione Dalmine, Dalmine

Fondazione FS Italiane – Archivio Architettura, Roma

Fondazione La Biennale di Venezia

Fondazione La Triennale di Venezia

Fondazione MAXXI – Centro Archivi di Architettura, Roma

Mart – Archivio del '900, Rovereto

Musei Civici e Gallerie di Storia e Arte – Gallerie del Progetto, Udine

Museo di Castelvecchio - Archivio Carlo Scarpa, Verona

Ordine degli architetti, pianificatori, paesaggisti e conservatori di Bologna

Ordine degli architetti, pianificatori, paesaggisti e conservatori di Fermo

Ordine degli architetti, pianificatori, paesaggisti e conservatori di Milano

Ordine degli architetti, pianificatori, paesaggisti e conservatori di Palermo

Ordine degli architetti, pianificatori, paesaggisti e conservatori di Roma e Provincia

Per una cultura del territorio, Milano

Politecnico di Milano
Archivi Storici, Area servizi Bibliotecari di Ateneo, Archivio Piero Bottoni - Dipartimento Architettura e Studi Urbani (DASTU)
Dipartimento Architettura e Studi Urbani (DAStU)
Dipartimento di Design. Laboratorio Archivi di Design e Architettura (LADA)

Politecnico di Torino
Biblioteca Centrale di Architettura (BCA),
Dipartimento Interateneo di Scienze, Progetto e Politiche del Territorio - Laboratorio di Storia e Beni culturali (DIST),
Dipartimento di Ingegneria Strutturale, Edile e Geotecnica (DISEG)
Centro Museo e Documentazione Storica (CEMED)

Soprintendenza Archivistica di Roma – Archivio Luigi Piccinato

Soprintendenza Archivistica dell'Abruzzo e del Molise

Soprintendenza Archivistica della Calabria e della Campania

Soprintendenza Archivistica per l'Emilia Romagna

Soprintendenza Archivistica per il Friuli Venezia Giulia

Soprintendenza Archivistica per il Lazio

Soprintendenza Archivistica per la Liguria

Soprintendenza Archivistica per la Lombardia

Soprintendenza Archivistica per il Piemonte e la Valle d'Aosta

Soprintendenza Archivistica della Puglia e della Basilicata

Soprintendenza Archivistica per la Sardegna

Soprintendenza Archivistica per la Sicilia

Soprintendenza archivistica per la Toscana

Soprintendenza archivistica dell'Umbria e delle Marche

Soprintendenza archivistica del Veneto e del Trentino Alto Adige

UID – Unione Italiana del Disegno

Università degli Studi dell'Aquila
Archivio Marcello Vittorini

Università degli Studi di Cagliari
Dipartimento di Ingegneria Civile, Ambientale, Architettura

Università degli Studi di Catania
Archivio dei progetti della Struttura Didattica speciale in Architettura e Patrimonio Culturale di Siracusa

Università degli Studi di Ferrara
Sistema Bibliotecario di Ateneo, Fondo Archivistico Carlo Savonuzzi

Università degli Studi di Firenze
Biblioteca di Scienze Tecnologiche

Università degli Studi di Genova
Biblioteca della Scuola Politecnica, Archivi di Architettura

Università degli Studi di Napoli Federico II
Archivio di Ateneo - Sezione Architettura e Ingegneria

Università degli Studi di Palermo
Collezioni scientifiche del Dipartimento di Architettura

Università degli Studi di Parma
CSAC – Centro Studi e Archivio della Comunicazione

Università degli Studi di Roma - La Sapienza
Dipartimento di Pianificazione, Design, Tecnologia dell'Architettura. Archivio Luigi Piccinato

Università Iuav di Venezia
SBD – Archivio Progetti Archivio Progetti

Soci sostenitori

Andrea Aleardi
Antonello Alici
Manuela Barausse
Diana Barillari
Chiara Bennati
Daniele Bentivegna
Maria Beatrice Bettazzi
Enrica Maria Bodrato
Patrizia Bonifazio
Virginia Bonura
Lucia Borghetti
Maria Antonietta Calì
Maria Rossana Caniglia
Giorgina Castiglioni
Carlo De Cristofaro
Aldo De Poli
Marco Del Francia
Vincenzo Di Florio
Alessandra Di Stefano Grimaldi
Riccardo Domenichini
Valentina Donà
Laura Farroni
Maria Teresa Feraboli
Patrizia Gabellini
Miriam Garifo
Cinzia Gavello
Maria Carmen Genovese
Cecilia Ghelli
Renzo Iacobucci
Maria Stella Ingargiola
Francesca La Mattina
Giusi Lo Tennero
Vincenza Maggiore
Stefano Mais
Maria Chiara Manfredi
Eliana Mauro
Maria Concetta Migliaccio
Daria Mikhaylova
Lorenzo Mingardi
Raffaella Mirante
Marco Moro
Dalila Nobile
Sergio Pace
Paola Pettenella
Francesca Prelz Galiani
Elisabetta Procida
Carla Quartarone
Elisabetta Reale
Livia Realmuto
Francesca Rosa
Alessandro Sartori
Ettore Sessa
Marina Sommella Grossi
Domenica Sutera
Letizia Tedeschi
Erilde Terenzoni
Pasquale Tunzi
Calogero Vinci
Silvia Viviani

Presidente Onoraria

Anna Tonicello

Soci Onorari

Italo Lupi †
Augusto Rossari
Giovanni Bellucci

(continue from p. 3)

three-year period 2024/2025 – 2026/2027, which took place in the prestigious 'Sala Verde' of the Palazzo d'Accursio, property of the Municipality of Bologna. Eleven events organised between May and June by members of AAA/Italia explored – from an archival perspective – the annual theme of the Day through lectures, conferences, documentary exhibitions, cycle-tour exhibitions, virtual exhibitions, film screenings and guided tours, all of which had as their common theme the architecture of exhibition spaces in Italy from the last decade of the 19th century to the first quarter of the 21st century.

Some of the essays on these events and other subsequent contributions, all on the theme of the exhibition architecture, constitute the first part of this twenty-third number of the Bulletin; this is followed by a collection of summaries of the papers presented at the Forum and, in the appendix, news on Members' Activities. Although this constitutes a niche architectural heritage – predominantly ephemeral and not infrequently hyperbolic (in the broadest sense), or usually subject, when not merely temporary, to constant instrumental transformations, whilst still retaining continuity of use in relation to its original purpose – both exhibition venues and temporary exhibition spaces have often represented, during the period under examination, important design laboratories, constituting, on the whole, a formidable testing ground for the resilience and progress of Italian project culture in the Contemporary Age.

The Association's Bulletin thus once again proves itself to be a unique vehicle for disseminating knowledge of project culture, addressing a theme which – particularly in view of the widespread removal or the very provisional nature of projects in this sector – necessarily involves, to a considerable extent, albeit not exclusively, to the activities of analysis and revelation inherent in studies conducted on contemporary sources and on the documentation preserved in architectural archives.

N° 23, 2025 - ANNO 22,
PRIMO E SECONDO SEMESTRE -
AUTORIZZAZIONE DEL TRIBUNALE
DI VENEZIA N° 1383/2001

AAA/Italia
ISSN 2039-6791

Sede
Archivio Progetti,, Università Iuav di Venezia
Dorsoduro 2196
30123 Venezia
tel. 0412571012
fax 0412572626
www.aaa-italia.org

Bollettino della AAA/Italia

Comitato di Redazione
Ettore Sessa, Chiara Cappuccini, Daniele Vincenzi,
Fortunato Faga Maria Rosaria Vitale, Giovanni Bellucci,
Stefano Mais

Coordinamento redazionale
Chiara Cappuccini, Giovanni Bellucci

Progetto Grafico
Italo Lupi

Impaginazione
Giovanni Bellucci

Comitato Tecnico Scientifico e Organizzativo 2024-25 / 2026-27
Presidente – Ettore Sessa
(Università degli Studi di Palermo - Collezioni scientifiche
del Dipartimento di Architettura)

Vicepresidente – Chiara Cappuccini
(Archivio di Stato di Firenze)

Segretario e tesoriere – Daniele Vincenzi
(Ordine degli Architetti di Bologna)

Fortunato Faga (Università degli Studi di Firenze –
Biblioteca di Scienze Tecnologiche, Architettura)
Maria Rosaria Vitale (Università degli Studi di Catania)
Giovanni Bellucci (Università di Bologna)
Setfano Mais (Università degli Studi di Cagliari)

Revisori dei conti
Stefano Chesi, Lorenzo Mingardi, Paolo Lipparini

Edizione
Industria Grafica Umbra s.r.l.
Via Umbria, 148 - 06059 Todi (PG)

23/2025, printed in Italy (tiratura 500 copie)
Tutti i numeri del Bollettino sono scaricabili dal sito
www.aaa-italia.org