

## AAM: UN CENTRO AUTOGESTITO PER LA RACCOLTA E LA DIFFUSIONE DI MATERIALI PER L'ARCHITETTURA.

A gennaio di quest'anno si è aperta a Roma, in via del Vantaggio 12, la galleria « AAM, Architettura Antica e Moderna ».

Se si legge l'iniziativa di « portare l'architettura in galleria » come un sintomo della crisi che oggi la investe (crisi del suo ruolo conoscitivo, crisi dei tradizionali assetti professionali) c'è da restare perplessi.

Isolare il ruolo del disegno di architettura dalla sua natura di medium nei confronti del costruito, puntando *esclusivamente* sui significati autonomi delle tecniche della rappresentazione può essere anche inteso come atteggiamento generale di rinuncia e di evasione. Non sembra però che l'iniziativa romana nasca con queste pesanti ipoteche.

Dice *Maurizio Di Puolo* — che la galleria « AAM » ha voluto e di cui è il principale responsabile — che essa si qualifica essenzialmente come « uno spazio dedicato all'architettura antica e moderna e a tutte le ricerche ad essa collegate. La galleria si autofinanzia ed è aperta a tutte quelle proposte che hanno come finalità la « fornitura di materiali » per la cultura e che possono coincidere con la linea di ricerca della galleria ». Un centro di elaborazione dunque in forma indiretta, sotto la formula della prestazione di servizio specializzato.

Le mostre che vengono organizzate presso la galleria (mostre non esclusivamente di disegni, ma anche di foto e altro materiale documentario) non sono approntate infatti per la vendita, ma vengono concepite come punto di approdo di una ricerca, pensante per circolare in tutte quelle sedi che ne facciano richiesta: destinate quindi a non smobilitare una volta che il suo tempo di permanenza in galleria sia scaduto, ma ad essere « affittate » a tutte quelle sedi che ne facciano richiesta. A tal fine è approntato un catalogo da inviare a tutte le istituzioni potenzialmente interessate. Al-

tri servizi che la galleria fornisce per il suo pubblico sono la *fotoeca*: vastissimo archivio per la consultazione e riproduzione di materiale documentario; la *dioteca*, analogo servizio per diapositive; la *sezione riviste*, vero e proprio archivio di riviste rare o comunque difficilmente reperibili, oltre quelle di più facile consultazione (in connessione con la questa sezione funziona un centro per la fotocopiatura delle stesse a richiesta, e un servizio più sofisticato di microfilms). Ci sembra dunque che lo spirito che anima questa iniziativa risenta in forma positiva della più generale tendenza all'autogestione che in questi anni si è venuta affermando con la formula delle « associazioni culturali », quindi tesa a stabilire un rapporto attivo con il pubblico, di coinvolgimento nella gestione delle sue iniziative.

Sempre in tema di mostre, sono previste altre formule viste come occasione di dibattito su temi di attualità o su ricerche particolarmente interessanti, momenti da costruirsi collettivamente, importanti soprattutto per il tempo che le precede e che li segue.

L'inaugurazione della galleria « AAM » ha coinciso con la inaugurazione nei suoi locali di una mostra dedicata a disegni, autografi, scritti di Edoardo Persico, eseguiti fra il '26 e il '36, e di cui la galleria stessa ha curato un bel catalogo, argomento questo forse di troppo sicuro successo nell'attuale momento culturale per costituire una verifica esauriente di alcune importanti intenzioni dei gestori della galleria. Esiste infatti il rischio che la generosità e lo slancio con cui le iniziative vengono condotte contribuiscano a fornire immagini incomplete dell'oggetto di studio (come è accaduto con Persico) oltre una più attenta e meditata valutazione critica.

## L'« ARCHIVIO DI ARCHITETTURA MODERNA » DELL' ACCADEMIA NAZIONALE DI SAN LUCA.

La maggiore attenzione e il maggiore rigore critico con cui si incomincia oggi a valutare l'eredità del Movimento Moderno oltre ogni interpretazione agiografica e mitica, ha avuto come salutare riflesso il necessario spostamento da un terreno ideologico prevalentemente fondato sullo studio dei testi scritti, ad uno dove la verifica non avvenisse per il tramite « dell'interpretazione seconda »: la necessità di colmare quelle lacune consentite nelle valutazioni critiche più accreditate — a volte imposte da condizioni oggettive, a volte per spirito di parte — spinge sempre più la moderna storiografia ad una più attenta valutazione delle fonti.

Ritornare alla fragranza del documento originale sembra essere così diventata una necessità indilazionabile per la storia dell'architettura.

Questa esigenza di metodo — sintomo che un periodo intero della storia dell'architettura si è consumato e che si cominciano a realizzare quelle condizioni di necessaria distanza per valutarlo al pari di altri « periodi » — si è venuta precisando a livello mondiale con l'istituzione e il potenziamento delle tradizionali strutture archivistiche, al fine di rinnovare e arricchire le vecchie fonti documentarie di materiali nuovi, riorganizzandole su basi scientifiche.

In questo contesto va letta la recente ed importantissima iniziativa dell'Accademia Nazionale di S. Luca di cui è attualmente presidente Mario Riboldi che ha aperto presso il suo Archivio Storico una sezione dedicata all'Architettura Moderna primo concreto passo per il recupero e la sistemazione di tutti quei materiali del recente passato (soprattutto nazionale) più immediatamente sottoposti al pericolo di dispersione, specialmente in questo momento in cui si assiste alla tendenza generalizzata di inserire i documenti (disegni, autografi etc.) sul mercato d'arte.

E qui siamo all'altro aspetto cruciale della questione: l'accessibilità per il più vasto pubblico a questi materiali, il fatto che essi non siano solo privilegio di pochi a « accreditati » studiosi.

Parallelamente quindi il problema delle strutture di consultazione.

Su questa linea l'Accademia di S. Luca si è mossa istituendo un « Centro di Documentazione » per la consultazione dell'intero « corpus » del materiale a sua disposizione, di cui abbiamo recentemente assistito alla pregevole pubblicazione in doppio volume dei disegni della « sezione storica » (P. Marconi, A. Cipriani, E. Valeriani *I disegni di architettura dell'Archivio Storico dell'Accademia di S. Luca*, Roma, 1974) che restituisce una immagine fedele e continua delle scelte culturali dell'Ac-

## INFORMAZIONE

### I

## INFORMAZIONE

Accademia dalla fine del XVII Sec. fino ai primi anni del '900.

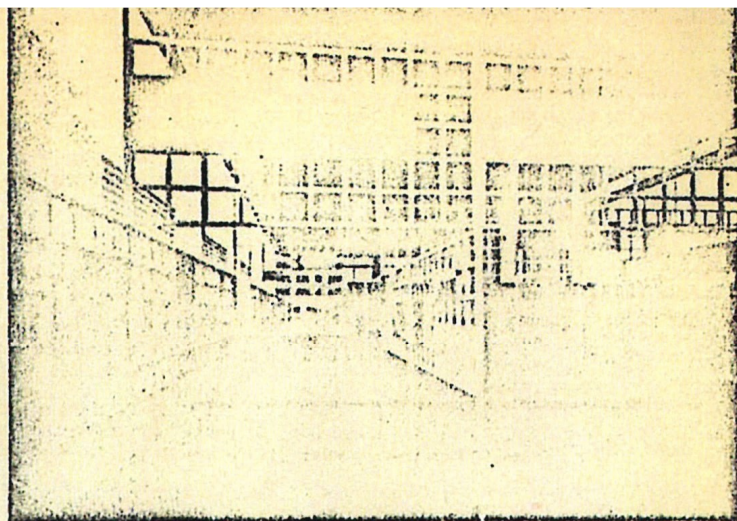
Fra le recenti acquisizioni dell'« Archivio di AM » vanno segnalate la presenza presso la Accademia dei disegni di Riboldi, di Libera, di Capponi e Aschieri.

Nella linea tradizionale della Architettura, che si è posta nei momenti di maggiore impegno come un vero e proprio centro attivo di elaborazione, la politica dei responsabili di settore non è solo quella del semplice reperimento di materiale di architetti ormai scomparsi, ma — sotto la formula della « donazione » — di gettare le premesse per un rapporto attivo e privilegiato con gli artisti.

## Un Maestro da romanzo giallo

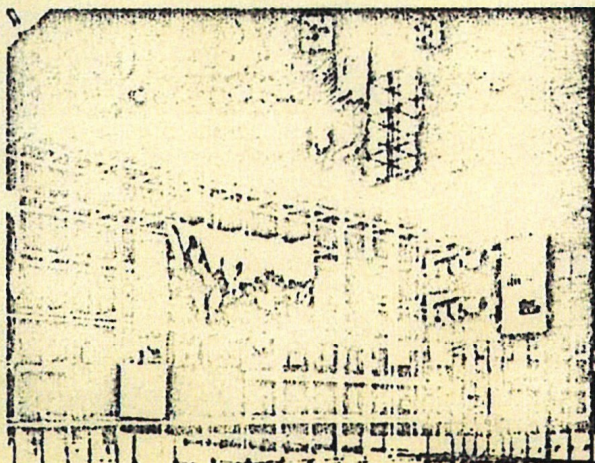
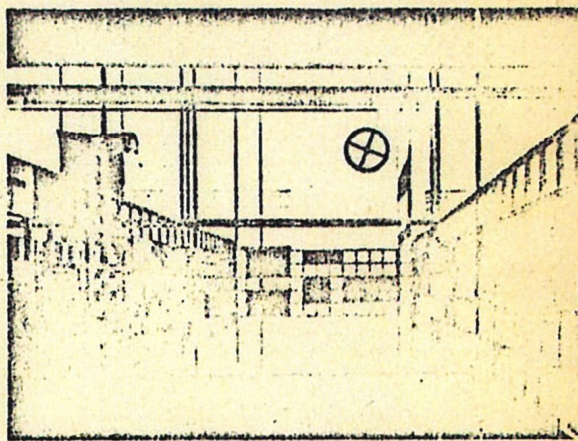
S'inaugura a Roma, in via del Vantaggio, la "AAM", una galleria di tipo inedito in Italia, dedicata ad esposizioni e ricerche sull'architettura antica e contemporanea. Ne illustra gli obiettivi Maurizio di Puolo: «Dalle grotte di Altamira alle elaborazioni progettuali con il computer, dal design all'urbanistica, dalla gestaltica alla politica del territorio e dell'energia. Ci siamo accorti che le arcadie felici non sono mai esistite: dietro la carta patinata c'è parecchia carta da pacchi e talvolta molta carta igienica. Quindi meno estasi e più "retour à la raison", con particolare attenzione alle cose ovvie e alle etichette di tenacissima colla. Del resto, la scelta iniziale è sintomatica. Ci siamo chiesti perché Edoardo Persico, il maggiore critico del periodo razionalista, non abbia scritto una storia dell'architettura moderna. Ebbene, l'occasione ha voluto che la nostra prima mostra riguardasse proprio l'enigma Persico».

Fra disegni, foto, schizzi e autografi, la rassegna comprende circa 350 documenti e, nel suo ambito, sarà presentato il libro curato da Riccardo Mariani per Feltrinelli, "Oltre l'architettura", raccolta di saggi, articoli e lettere che attestano il dramma di un intellettuale nell'asfissia degli anni Trenta. «Sono non sfiduciato, avvilito, scrittura. Mi vedo chiuso in questo paese senza possibilità di uscirne e tremo se penso che corro il rischio di diventare un uomo mancato... Uscire uscire uscire... ecco il problema amletico che mi tormenta». Personalità singolare e disperata, irta di contraddizioni brucianti e di tenaci eresie, amava Gandhi e Sorel, Maritain e Prou-



CULTURA

Qui accanto e in alto, due immagini della sala delle medaglie d'oro alla mostra milanese del 1934, progettata da Edoardo Persico e Marcello Nizzoli; in basso, costruzione pubblicitaria nella Galleria Vittorio Emanuele a Milano, progettata nel 1934 dagli stessi autori.



dhom, San Francesco d'Assisi e Lenin. Cattolico convinto, sentiva in quell'epoca «il dovere di essere laico».

Nato a Napoli nel 1900, decide di emigrare quando, alla facoltà di legge, gli viene rifiutata la tesi di laurea sul

"diritto alla libertà di sciopero". Dopo un viaggio sfortunato a Parigi, ritorna e, quale aderente al partito democratico sociale, viene sottoposto ad una stretta vigilanza; i fascisti lo aggrediscono per impedirgli di parlare in pubblico.

Dal 1924 comincia a frequentare Piero Gobetti, collaborando sia a "Rivoluzione Liberale" che a "Il Baretto"; si trasferisce a Torino, entra come operaio nella Fiat, tenta cento altre strade, viene a contatto con i pittori, stringe amicizia con Carlo Levi, Gigi Chessa, Enrico Paulucci e fonda il gruppo dei "Sei"; poi, sempre in condizioni di assoluta miseria, si rifugia a Milano per dirigere la galleria Bardi e il suo periodico "Belvedere", incontra Giuseppe Pagano che lo immette nella redazione di "Casabella". S'apre la stagione dell'"architettura come profetia", degli allestimenti levitanti e kafkiani realizzati con Marcello Nizzoli, delle virulente polemiche contro la volgarità e l'incultura, per un rigore sti-

## Architettura

listico ad intransigente carica ideologica. Invasi arcani ed ermetici, delineati da ingabbiate metalliche filiformi, segni indecifrabili e immagini allusive nel vuoto, nel deserto dei contenuti ("Cronache di architettura", nn. 562, 777). Osserva di Puolo: «La febbre editoriale lo divora, e s'inimica tutti. Costantemente mortificato dalla povertà, la sua vita privata è travolta e schiacciata da un'attività frenetica, senza respiro. Durante la notte tra il 10 e l'11 gennaio del 1936, nella solitudine straziata di quell'appartamento milanese di corso XXII Marzo, si conclude il dramma di un uomo scomodo a sé e agli altri, e forse ormai pericoloso per molti».

Per cercare di impossessarsi di questa figura polivalente, convulsa, avvolta nella nebbia, occorrevano due detectives lanciati in una surreale caccia al tesoro. «Ad un certo momento, mentre ciascuno di noi, senza sapere dell'altro, accumulava reperti, le nostre piste si sono incrociate. E siamo rimasti intrappolati in un giallo tuttora impossibile da risolvere». Emerge l'interrogativo angoscioso: come è morto Persico?

Fu trovato riverso nel gabinetto della sua abitazione, al buio perché la corrente elettrica era stata tagliata per morosità; abiti in disordine, stanze sottosopra, asciugamani bagnati sparsi ovunque, e la candela usata abitualmente per aggirarsi in casa ancora intatta, al suo posto, vicino alla porta. Cinque giorni all'obitorio, in attesa di autopsia. Il referto medico decreta una miocardite, pur accertando lo spappolamento del fegato, che alcuni ascrivono alle percosse ricevute a San Vittore dopo l'arresto nell'estate del 1935. Ma il rapporto di polizia della procura ignora le tre pagine della relazione necroscopica, ed archivia la pratica con una sentenza di decesso per causa "indefinita".

Nel libro, Mariani riporta voci di «morte misteriosa» e di «Persico rinvenuto col collo spezzato». C'è chi sospetta un «incidente sul lavoro» dell'Ovra, nel corso di una perquisizione per scoprire carte e indirizzi compromettenti. «Esistono gravi e inspiegabili carenze di informazione... la cortina di omertà che ancora circonda la sua fine inevitabilmente pone dubbi inquietanti». Il giallo, anche se, con ogni probabilità, fantasioso, richiama sul nuovo centro di via del Vantaggio un interesse che appunto va "oltre l'architettura".

# Ottagono

Rivista trimestrale  
di architettura arredamento  
industrial design

C.O.P.I.N.A.  
Via Melzi d'Eril 28, Milano  
Spedizione in abbonamento postale  
gruppo IV / anno 13 / giugno 1978  
Lire 2.000

# 49



## Il disegno di Persico

di Maria Luisa Madonna

Illustrazioni a cura di Marcello Fagiolo

### La croce e le coordinate spaziali

1. E. Persico, schizzo per la Sala delle Medaglie d'Oro (1934). Sublimazione astratta della croce cristiana?
2. T. Van Doesburg, Composizione in bianco e nero (1918). La griglia teosofica delle verticali (maschili) e delle orizzontali (femminili) che compongono la croce spaziale di De Stijl.
3. O. Schlemmer, Uomo e figura artistica (da « Die Bühne im Bauhaus »). La croce e il simbolo dell'infinito come « espressione metafisica » della danza spaziale.
4. G.T. Rietveld, Hanglamp (1920).
5. W. Gropius, Lampada nell'ufficio del Direttore nel Bauhaus di Weimar (1923).
6. E. Persico, M. Nizzoli, Negozio Parker a Milano (1934).
7. El Lissitzky, Proun (prima del 1924).
8. L. Moholy-Nagy, Composizione Z VIII (1924).

Nel clima generale di revival più o meno critico del Razionalismo italiano (mostre, dibattiti, libri, numeri speciali di riviste, riprese architettoniche) l'ultima convergenza di interessi sulla figura di Persico segna un momento di particolare importanza.

Il libro curato da Riccardo Mariani (Edoardo Persico, *Oltre l'architettura. Scritti scelti e lettere*, Feltrinelli, Milano 1977) ripropone accanto agli scritti sull'architettura, già pubblicati da Giulia Veronesi, i carteggi epistolari con Gobetti, Rosai, Carlo Curcio, Dino Garrone, Berto Ricci, Vero Montebugnoli.

In una appassionata introduzione viene lumeggiata la formazione culturale di Persico: gli studi di legge, i viaggi per l'Europa (soprattutto Parigi), l'attività politica e di promozione editoriale a Napoli (tentativi, frustrati, di fondare prima un giornale e poi un periodico cattolici), la prima attività pittorica e letteraria. E poi la lunga serie di avventure e insuccessi tra il 1924 e il 1929: il rapporto entusiastico e sfortunato con Gobetti (che gli rifiuta la direzione al « Baretto », supplemento letterario della « Rivoluzione liberale »), il soggiorno a Roma (gli negano per motivi politici la tessera da giornalista), la povertà disperata e l'umile lavoro alla FIAT (1927), le nuove esperienze editoriali (redattore di « Motor Italia », direttore della casa dei fratelli Ribet, fondatore della collana « Biblioteca di Edoardo Persico »), l'impulso dato alla formazione del gruppo dei « Sei » di Torino. Ma è soltanto a Milano, a partire dal 1929 (e per sette intensissimi anni) che si realizza il destino di Persico.

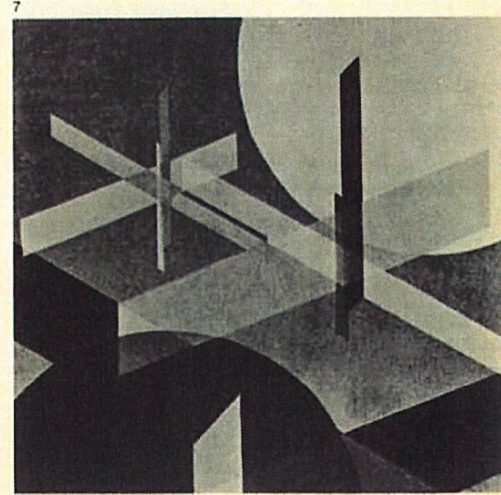
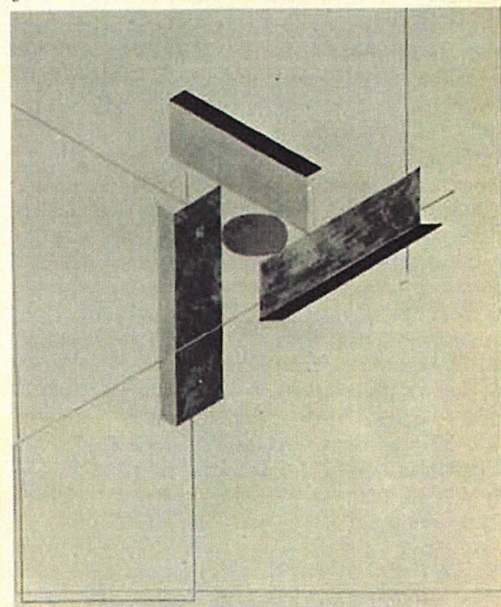
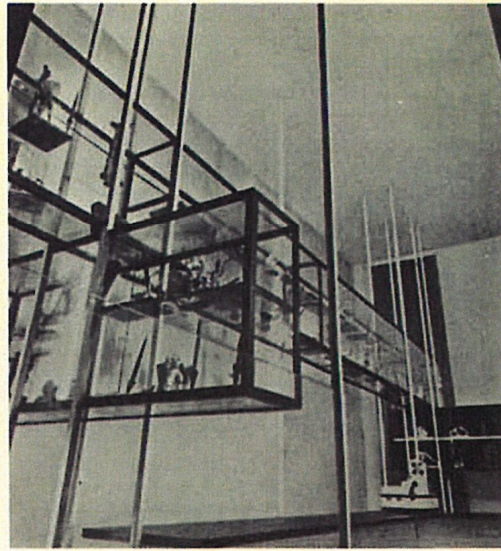
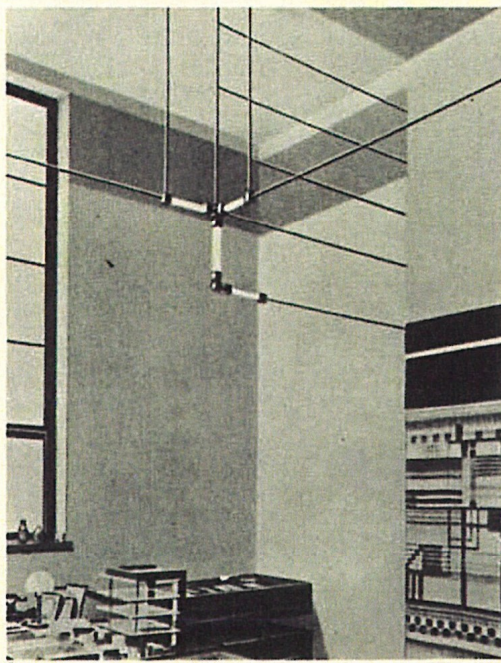
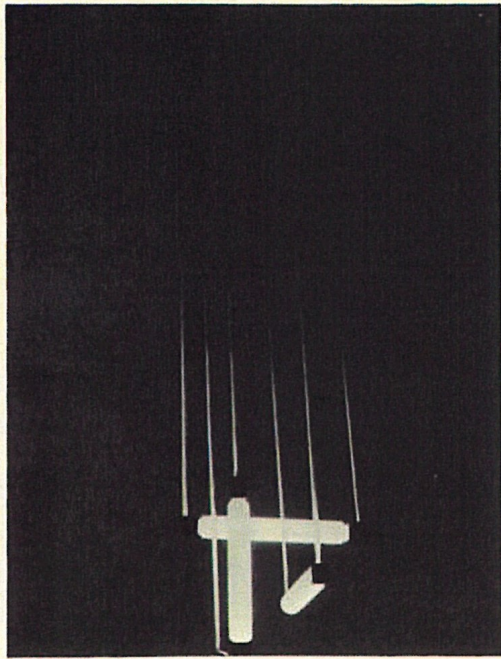
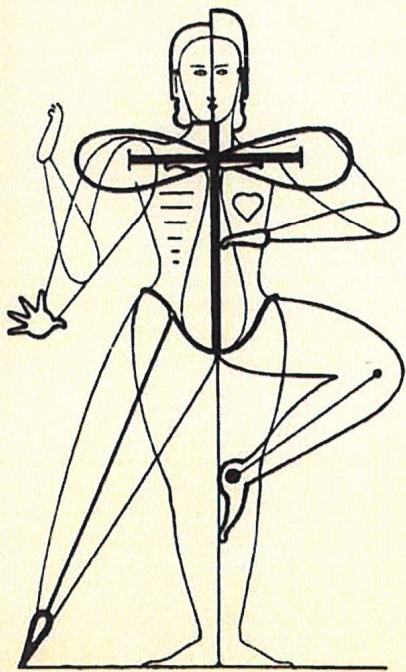
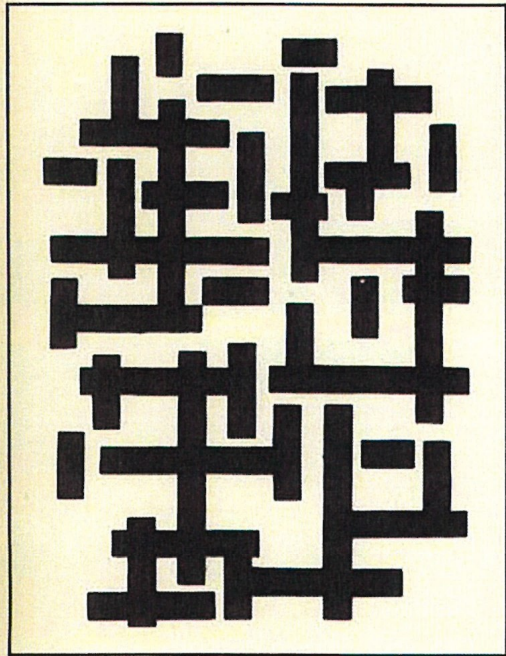
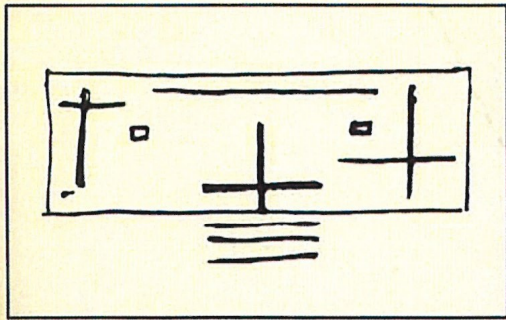
Fino ad oggi, stranamente, è stata soprattutto approfondita la personalità di Persico critico: è stato scritto che i suoi giudizi costituiscono potenzialmente la più spietata *Storia dell'architettura moderna* fino ad allora scritta, e che insieme si pongono *Oltre l'architettura*. Meno indagato è il suo formidabile, anche se interrotto, contributo all'architettura moderna; un contributo che, come ha scritto ultimamente Zevi, costituisce « l'unico apporto linguistico originale prodotto dall'Italia fra le due guerre ». A Roma il 10 gennaio, a quarantadue anni esatti dalla morte di Persico, una nuova galleria — AAM Architettura Antica e Moderna — si è inaugurata nel segno di Persico (il catalogo, *Autografi, scritti e disegni dal 1926 al 1936*, è stato curato da Maurizio di Puolo). L'aspetto più sconcertante, avanzato nell'ultima pagina della introduzione a *Oltre l'architettura* e rilanciato nella intervista allo stesso Mariani che si può leggere nelle pagine del catalogo) è quello legato alla morte di Persico. Un autentico giallo, ricco di colpi di scena? C'è già chi ha preso le distanze da una versione che appare romanzesca.

Il catalogo della mostra presenta, oltre a una intervista a Anna Maria Mazzucchelli sui giorni di « Casa bella », una serie di materiali forniti

per la maggior parte da Renato Persico, figlio di Edoardo. Testi dattiloscritti (interessanti a volte per le correzioni autografe), disegni di stands, arredi, allestimenti, bozzetti pubblicitari e abbozzi di copertine, scenografie.

Rimandando ad altra occasione e a una riflessione più matura un discorso critico sull'opera di Persico, possiamo qui riassumere i lineamenti della sua idea del design attraverso la sua critica del design contemporaneo, che a sua volta si poneva come « storia degli ultimi anni della vita italiana », secondo una tipica visione che intendeva integrare l'arte nella società (resta peraltro irrisolto in Persico il dualismo tra la lettura idealistica e lo studio del background socio-economico). Innanzitutto, le parole sul concetto di « industria artistica », un concetto ripreso dalla fondamentale opera del Riegl: « Una *industria d'arte* — per quanto possa sembrare contraddittorio — non ha fini estetici; ma realizza cose utili, cioè nell'ordine sociale. La creazione di nuovi modelli è una conseguenza di bisogni nuovi: sarà, quindi, necessario trarre le conseguenze più rigorose dal rapporto fra l'arte applicata e i tempi » (1930).

Vediamo, così, che i mobili in ferro « mostrano un nuovo criterio economico, la possibilità di una standardizzazione precisa, e perciò di un diffuso benessere specie nelle classi medie. Alle nuove situazioni sociali debbono necessariamente corrispondere criteri nuovi di arredamento » (1930). Di estrema attualità sono ancora le pagine sui massimi esempi degli anni Venti. « La sedia di metallo di Mies (Barcelona) è il simbolo più vivo che il gusto moderno ha compiuto verso la creazione di forme di bellezza nuova. Domina la logica del costruttore moderno, che non risolve soltanto un problema del gusto o della tecnica, ma che è influenzato da molteplici correnti della vita nuova... E' lo sviluppo infinitamente armonioso di un motivo naturale: il ramo che si flette, o il ruscello che si incurva... ». I mobili in ferro di Le Corbusier non sono soltanto « una lezione di stile, ma soprattutto un invito a un'esistenza viva, non melanconica, antisentimentale, dove l'uomo si sente d'accordo col suo tempo, senza la tragedia romantica del nido in cui si sfugge ai mali del mondo. Ecco un esempio di quello che saranno le nostre case quando architettura e arredamento andranno ovunque d'accordo. Le obiezioni sono previste: ospedale, rigidità, partito preso... Noi consigliamo questo arredamento a quel lettore che, fra pochi anni, ricevendo un nipotino si scuserà press'a poco così: 'Questi mobili sono del buon tempo antico, nobili, solidi, confortevoli, come non se ne vedono più... Mobili del 1930'. In quell'epoca bisognerà cercarli dagli antiquari per la mania dei collezionisti e del 'ritorni del 1960', quando si rimpiangerà la 'squisitezza' e il 'lirismo' di Le Corbusier... » (1931).



2

4

5

6

7

8

## Mostre

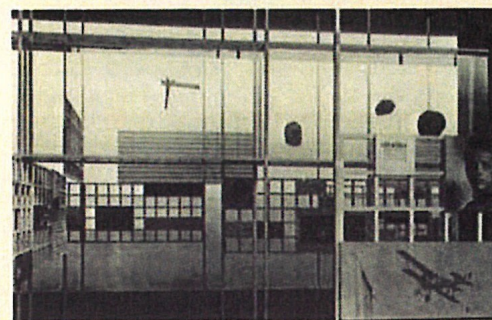
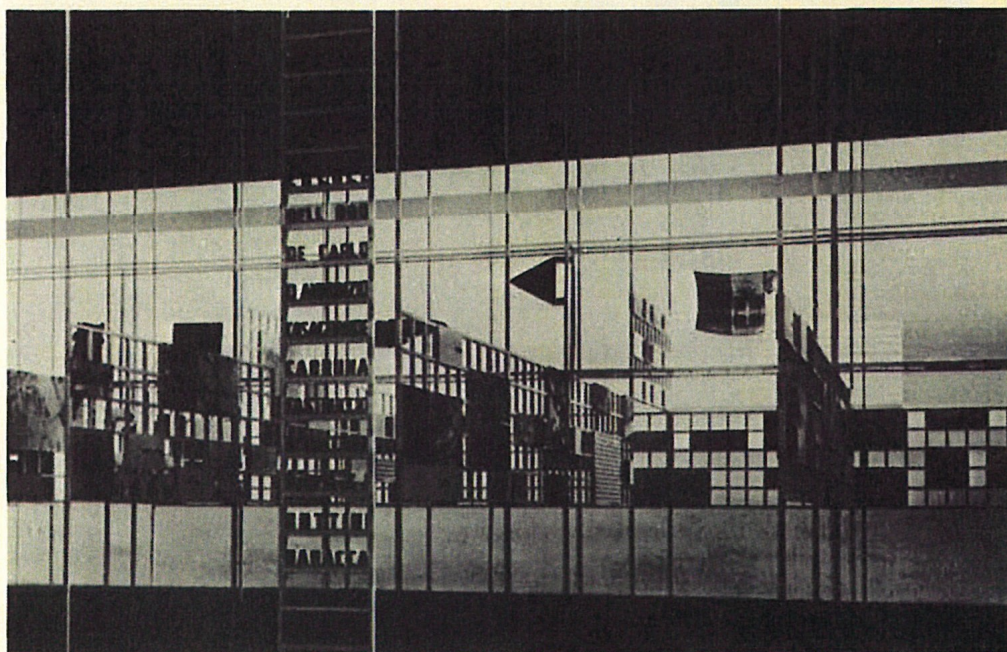
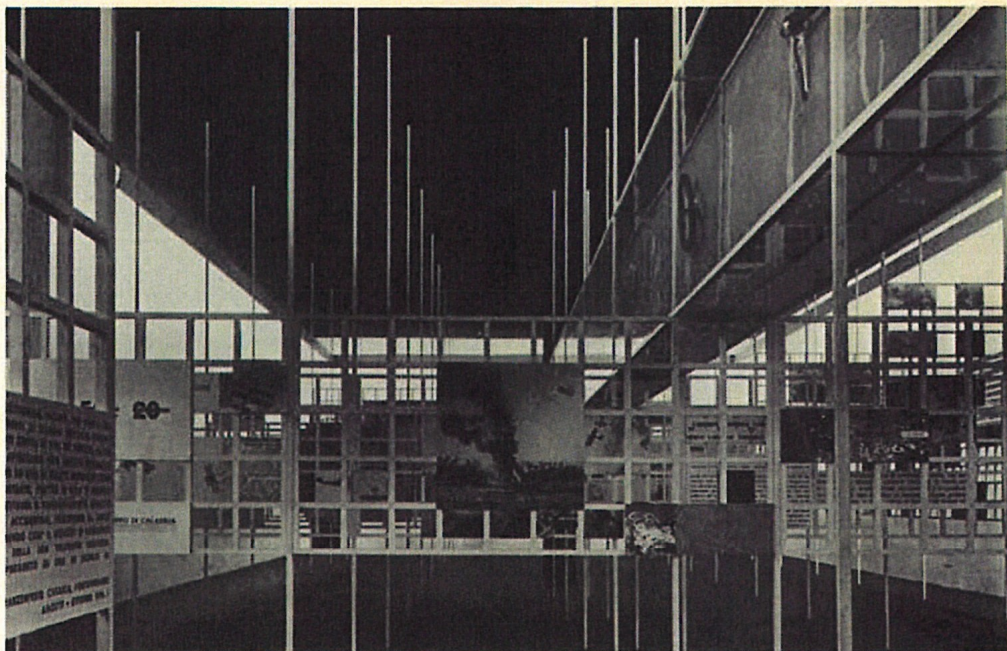
Quali erano gli esperimenti che Persico incoraggiava dalle colonne della «Casa Bella»? Il Bar Craja di Baldessari, Figini e Pollini, è senz'altro un incunabulo del nuovo stile italiano: « un luogo in cui la precisione delle forme si accorda a una fantasia contenuta e impassibile: qui pare che la ruota del tempo debba girare in un'atmosfera di sogni astrali e di splendori incantati » (1931). Il palazzo Gualino di Pagano e Levi-Montalcini « ha raggiunto, forse senza prefiggerselo, il risultato dell'armonia. In questo appartamento sarà sempre consentito, per esempio, disporre altri mobili senza che il valore dell'insieme debba andar disperso, ma creando anzi nuovi accordi imprevisi » (1931).

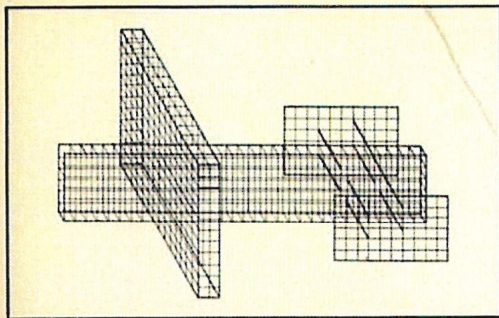
« L'arredamento è soprattutto architettura » scrive nel 1932; « sono alcuni anni che andiamo diffondendo questo criterio, e vederlo adottato da tutti, nei termini stessi della nostra propaganda, ci fa piacere ». Ma Persico faceva insinuare nei suoi lettori anche il sospetto che l'arredamento potesse avere le *chances* di una pittura o di una sottile opera letteraria: leggiamo, ad esempio, che « l'arredamento di Deabate crea la stessa atmosfera sospesa e un poco inquietante, come in un quadro metafisico, che regna nell'opera letteraria di Giacomo Debenedetti ». (1932).

E' proprio Persico a individuare nel design quel filone del « realismo magico » che nella sua opera si sarebbe intrecciato con un più sottile *astrattismo magico*: « lo stile di questo negozio (di Xanti Schawinsky) è quello della *Neue Sachlichkeit*, cioè della più elevata concezione delle forme pure, a cui l'autore ha saputo dare un senso vivissimo della *realtà magica*, come un Breuer o un Lissitzky. I dispositivi escogitati per fare di questo negozio una perfetta 'macchina per vendere' non hanno bisogno di commento: tanto ci paiono opportuni, e aderenti a una viva intuizione psicologica » (1935).

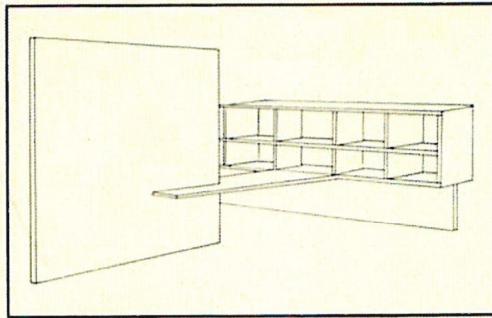
Le contraddizioni di Persico risultano peraltro impietosamente dai polemici, ripetuti attacchi contro la lecorbusiana *estetica delle macchine*: « Nessuno penserà mai che la bellezza di una casa di Le Corbusier abbia a che fare con l'estetica della macchina. Un poeta, Blaise Cendrars, ha cantato la Fiat: nave ancorata nel sobborgo della città; noi ammiriamo l'intuizione dei poeti, ma nel giudicare di architettura usiamo un altro metro. Sotto una fotografia del 'Conte di Savoia' potremmo anche mettere la stessa didascalia di Le Corbusier per l'«Aquitania», ma questo non vorrebbe mai dire che antepriamo l'utilità alla bellezza. A guardare nel vivo della questione si capisce che c'è solo l'arte; e dalle navi, come dagli aeroplani, come dalle macchine prendiamo soltanto indicazioni di gusto » (1933).

Maria Luisa Madonna

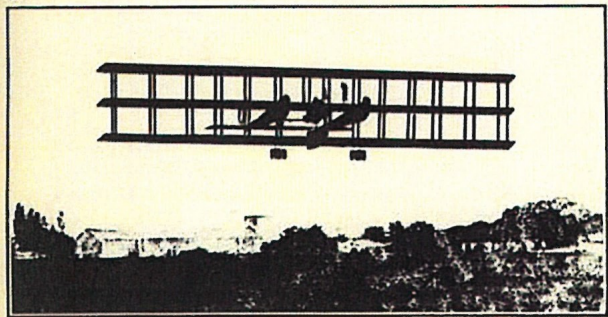




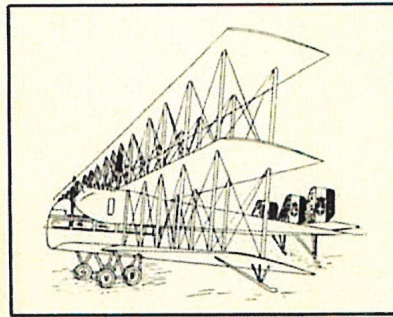
12



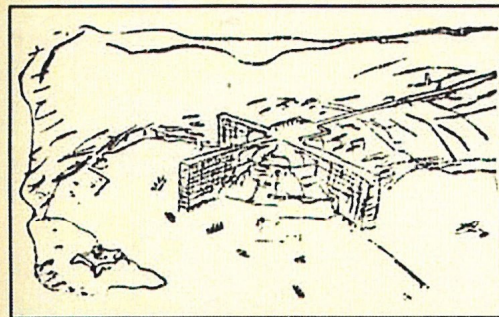
13



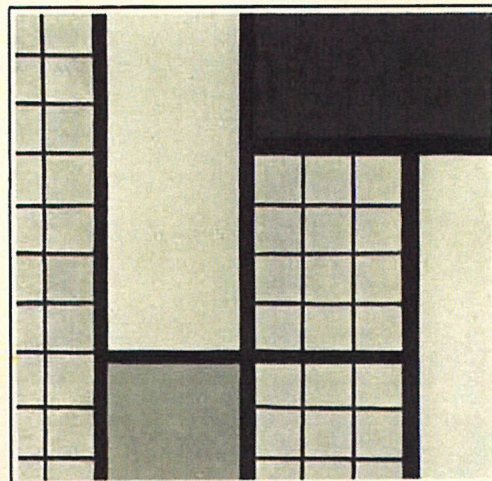
14



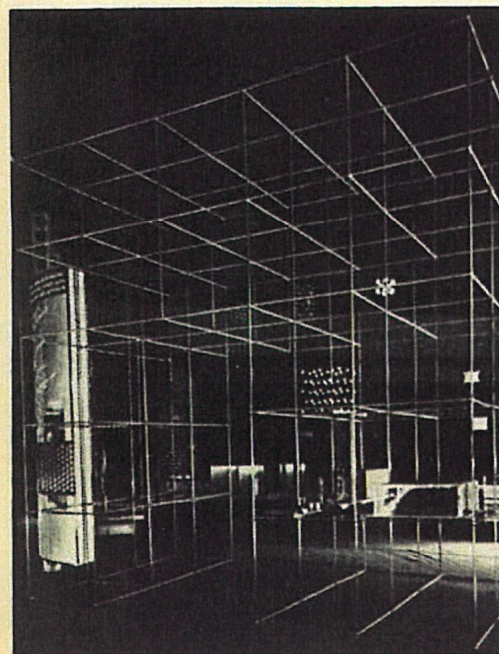
15



16



17



18



19

### La griglia spaziale, la sospensione « aerea », l'incrocio

9-10. E. Persico, M. Nizzoli, Sala delle Medaglie d'Oro alla Mostra dell'Aeronautica italiana a Milano (1934). « Dal pavimento e dal soffitto neri » ha scritto Giulia Veronesi « si staccava, come scendente dal cielo, la bianca struttura metallica filiforme sulla quale le grate bianche sostenevano il materiale celebrativo. Una luce azzurra dissimulata fasciava la sala di un'atmosfera irreale, in cui la suggestione eroica era immediatamente raggiunta ».

« L'intervento » ha scritto ancora Zevi « non porta a un'immagine sostitutiva di uno spazio inesistente, che sarebbe atto evasivo, ma a un ritmo dissonante attraverso il quale la rarefazione diviene deserto ». Ma il deserto è un incubo silenzioso che accusa la guerra: nella luce azzurra galleggiano come reliquie in urna di vetro frammenti di aereo, resti di bandiere, perfino una maschera funebre. Come su una scala di Giacobbe salgono al cielo ventisei nomi...

11. E. Persico, M. Nizzoli, Sala delle Medaglie d'Oro (1934). Il senso di galleggiamento e di « sospensione » trova una sorprendente conferma nella affinità tra i piloni della mostra e l'impalcatura a tiranti dei biplani e triplani italiani.

12. E. Persico, M. Nizzoli, Castello pubblicitario nella Galleria di Milano (1934). L'impianto delle impalcature richiama la sagoma di un aeroplano.

13. E. Persico, progetto per lo stand di « Domus » e « Casabella » alla Fiera del Levante (1935). L'incrocio e la compenetrazione delle superfici sembrano riflettere le esperienze neoplastiche e costruttiviste.

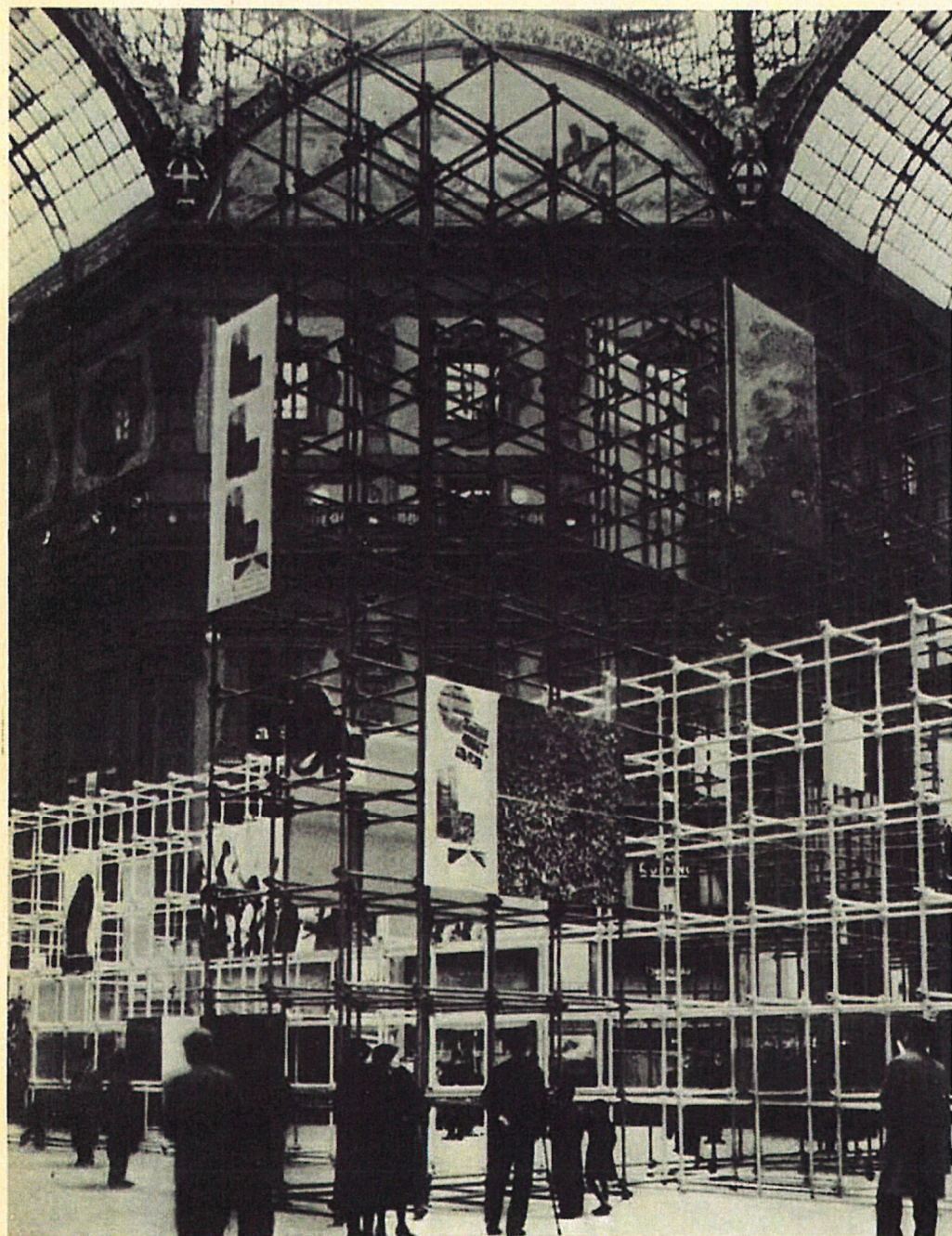
14-15. Due triplani italiani (1925 circa).

16. Le Corbusier, progetto per Montevideo (1929).

17. T. Van Doesburg, Composizione in semivettori (1928).

18. W. Gropius, J. Schmidt, Mostra dei materiali non ferrosi a Berlino (1934).

19. W. Gropius, M. Breuer, Sala all'Esposizione del Werkbund a Parigi (1930).



20-22. E. Persico, M. Nizzoli, Castello pubblicitario in tubi Mannesmann nella Galleria di Milano (1934). Il rivoluzionario apparato « aereo » di Persico e Nizzoli si colloca non a caso nel tradizionale salotto milanese, riprendendo con azzardata semplicità il discorso dell'architettura in ferro e delle sue stimolanti virtualità. Aveva scritto Persico che la struttura della Torre Eiffel era « trasparente e pubblicitaria come nessun'altra »; e poi, sulla scia delle grandi esposizioni in ferro, sembra collocarsi nel filone che conduce agli esperimenti (« pure esibizioni ») di Wachsmann. La croce asimmetrica dell'impalcatura e la libera impaginazione delle fotografie entrano in vivace colloquio con la rigidità eclettica della decorazione ottocentesca. Di contro alla stasi della croce greca mengoniana librata nel cielo, ecco la dinamica « aerea » di questo modello spaziale appoggiato al suolo. La « macchina per esporre » (« esposizione dell'esposizione »?) si contrappone infine alla Galleria come macchina per esporsi » della società milanese.



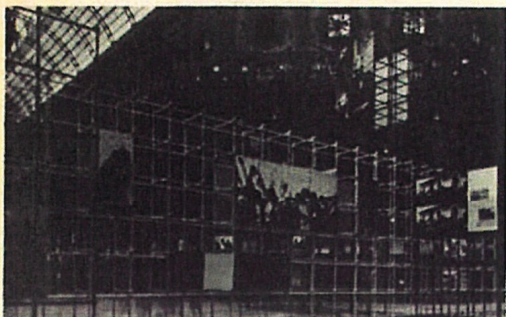
23

Nello stesso 1934, Gardella progettava una torre per piazza Duomo, vero e proprio castello pubblicitario, e venivano realizzate due sale con tubi Mannesmann alla Mostra dell'Aeronautica.

23. Pagano, Albini, Camus, Mazzoleni, Minoletti, Palanti, Casa a struttura d'acciaio alla Triennale di Milano (1933). Immagine-manifesto della griglia strutturale d'acciaio, in parte esibita nel suo scheletro e in parte campita dai pannelli di riempimento. « Poetica dell'austerità, della funzione contro il consumo, della collettività contro l'individualismo borghese » (Menna).

**Dalla scenografia barocca al realismo magico**

24-25. E. Persico, L. Fontana, M. Nizzoli, G. Palanti, Salone d'Onore alla VI Triennale di Milano (1936, progetto del 1935). Di fronte a un assurdo bando di concorso (« decorazione » del Salone) Persico non soltanto rinuncia alla « decorazione » ma rifiuta il sordo Salone, sigillandolo come un sarcofago (una « scatola nera » come nemesi per la « casa di vetro » del Fascismo),



28

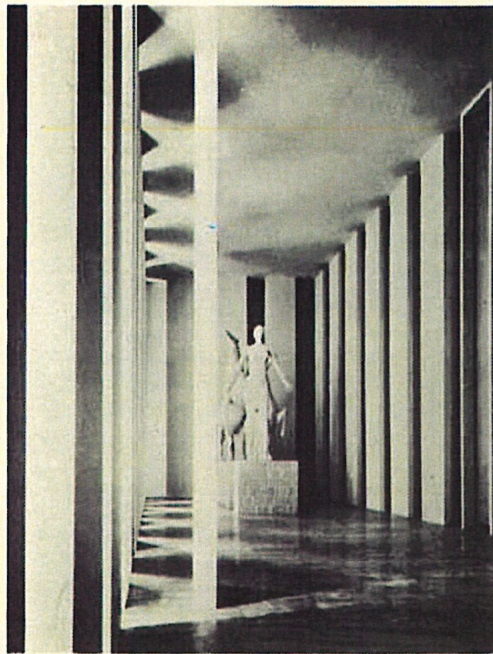


22





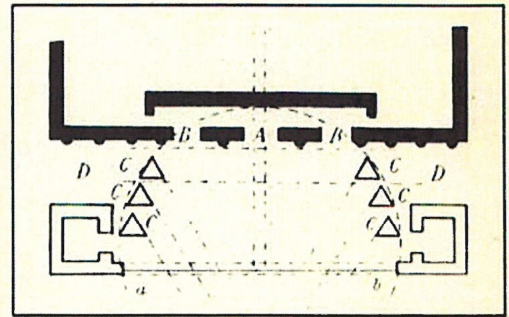
24



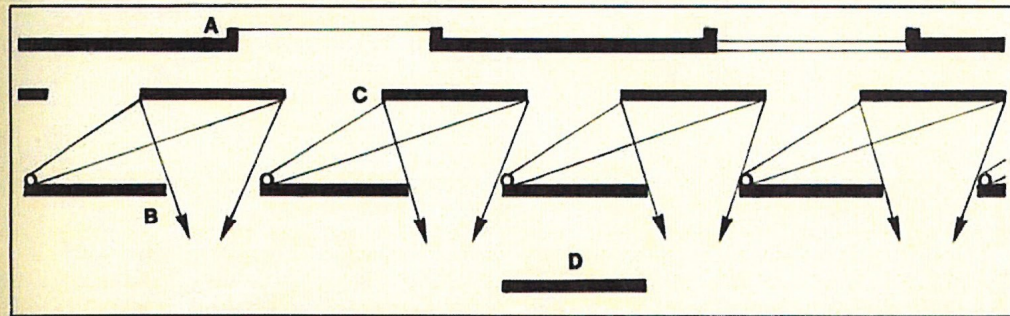
25

e occultandolo per poi esporre la sua creatura. La larvata esaltazione del regime (che si prenderà una rivincita dedicando il Salone alla Vittoria del 1936) va letta forse non tanto come magico tempio quanto come scena della vanità imperiale (i ritratti dei duci romani sono posti su una funebre « stele »). E poi la bianca scenografia artificiale si pone come pura contraddizione nei confronti dell'apparenza classicista.

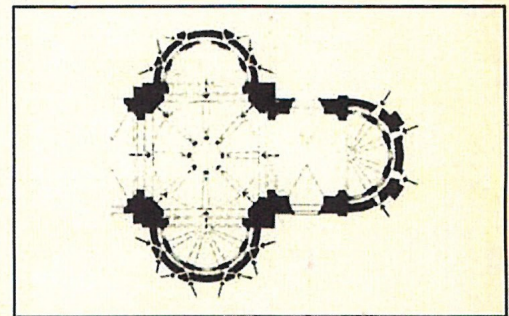
26. Schema dell'illuminazione indiretta del Salone. A) Parete di fondo, interamente dipinta



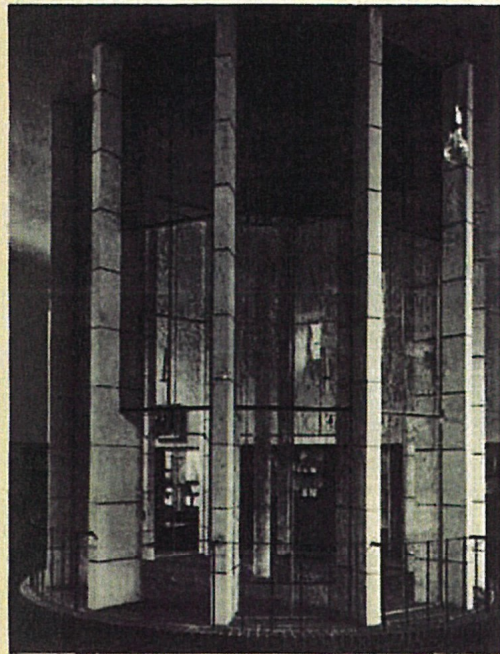
27



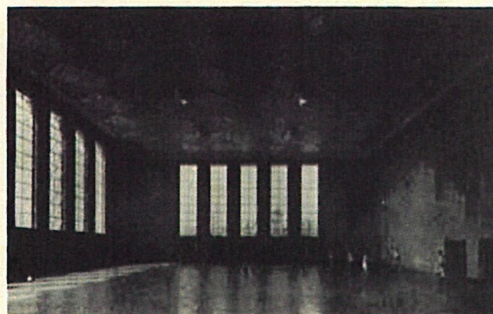
26



28



30



29



31

di nero, con finestre schermate. B) Pannelli bianchi con lari che si rifrangono sui pannelli C. D) Pannello isolato con immagini di condottieri e imperatori romani. Lo spazio viene fruito attraverso colpi di scena e colpi di luce. Ma l'entrare e l'uscire dalla scena doveva paradossalmente commemorare, nel 1936, la definitiva uscita di Persico dalla scena del mondo e insieme la sua profetica presenza.

27. Pianta schematica del palcoscenico di un teatro antico.

28. Ferdinando e Antonio Bibbiena, S. Antonio a Villa Pasquali. Schema delle fonti esterne di luce che illuminano indirettamente gli affreschi nelle calotte interne (disegno di V. Comoli Mandracci).

29. W. March, Sportforum a Berlino (1928). Impostazione classicista di un insulso spazio templare.

30. D. Böhm, Cappella dell'Immacolata alla Mostra della Stampa a Colonia (1928).

31. A. Bordoni, L.M. Caneva, A. Carminati, Palazzo dei Sindacati a Milano (1933). Contestazione del classicismo attraverso « fasci » convergenti.