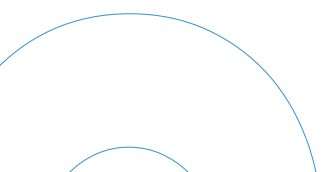
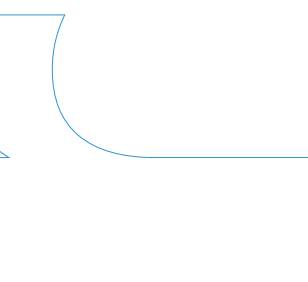
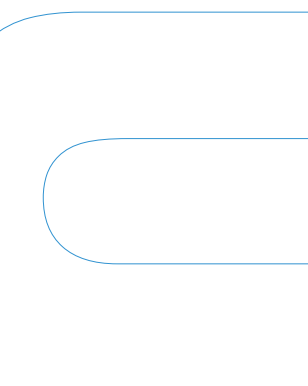
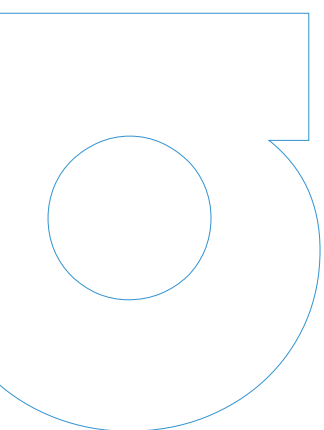
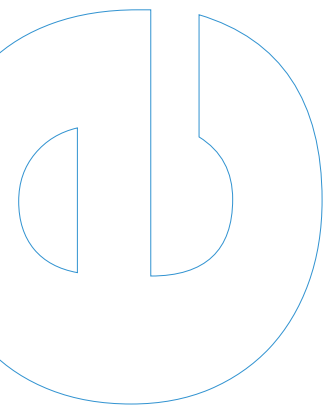


Spazi con/ temporanei: interni, allestimenti, esposizioni

a cura di Gioconda Cafiero e Andrea Canziani



do.co.mo.mo. Italia

Associazione italiana per la documentazione e la conservazione degli edifici e dei complessi urbani moderni

do.co.mo.mo Italia giornale

anno II, n. 36 - dicembre 2023

Spazi con/temporanei: interni, allestimenti, esposizioni

(a cura di Gioconda Cafiero e Andrea Canziani)

Responsabile scientifico

Ugo Carughi

Comitato scientifico/Consiglio direttivo

Antonello Alici

Paola Ascione (*vicepresidente*)

Sara Di Resta

Paolo Sanjust

Maria Margarita Segarra Lagunes (*presidente*)

Emma Tagliacollo (*segretario*)

Alessandra Tosone (*tesoriere*)

Comitato di redazione

Cristiana Chiorino, Alessandro Colombo, Alessandra Marin, Massimo Visone

Sito web: www.docomomoitalia.it a cura di Renato Piccirillo

E-mail: segreteria@docomomoitalia.it

Facebook, Twitter, Instagram: Francesca Rosa

Grafica: Studioata

Il Giornale dell'Architettura.com

ISSN 2284-1369

E-mail: ilgiornaledellarchitettura.com@docomomoitalia.it

Direttore: Luca Gibello

Gli autori degli articoli sono autonomamente responsabili delle opinioni ivi espresse a titolo personale, non necessariamente coincidenti con quelle del responsabile e del comitato scientifico.

Indice

Editoriale — 4

Gioconda Cafiero e Andrea Canziani

Interni musealizzati

**“Fantasie di un quotidiano possibile”.
La musealizzazione dell'appartamento di Carlo Mollino in via Napione** — 8

Martina Russo

**Oltre la demolizione.
L'acquisizione e l'allestimento dell'alloggio e delle street in the sky dei Robin Hood Gardens di Alison e Peter Smithson** — 13

Viviana Saitto

**Anastilosi del domestico.
Restauro e allestimento di Casa Lana di Ettore Sottsass presso la Triennale di Milano** — 19

Annunziata Ambrosino

Interni trasformati

Personalizzazione o incomprensione? Il caso di Villa Fontana e Villa Carlevaro — 25

Carola D'Ambros

Antologia di una costante rimozione del moderno. L'ex Europa Palace ad Anacapri di Gianfranco Frattini — 31

Luca Esposito

Restauro, allestimento e identità dell'architettura. Dal Circolo della Stampa al Darwin Dohrn Museum di Napoli — 36

Francesco Viola e Flavia Zelli

Il Museo Monumento al deportato politico e razziale nei campi di sterminio nazisti. Tra conservazione e aggiornamento — 41

Elena Montanari

New York, Breuer Building vendesi: un progetto di datamuseo — 47

Ciro Priore

Editoriale

di Gioconda Cafiero
e Andrea Canziani

La modernità ha concepito il progetto dello spazio interno come parte di una filiera unitaria che comprende tutte le dimensioni dell'architettura e ha posto l'analisi e il riconoscimento dei bisogni alla base dell'azione progettuale. Una parte significativa del senso dell'architettura moderna risiede proprio nella misura più prossima all'uomo, nel modo in cui, attraverso la relazione indagata tra società, persone, oggetti e spazi, ha dato le sue risposte al tema dell'abitare e, per estensione, dell'allestire.

Il design d'interni si presenta senza dubbio come una parte molto fragile del progetto moderno, in bilico tra due estremi: a volte 'opera d'arte totale' in cui l'alterazione o l'eliminazione di una singola parte può compromettere il funzionamento, il senso e il valore della composizione, ma anche sistema aperto, molto suscettibile ai cambiamenti e molto influenzato dal tempo. Di fatto, potremmo anche intenderlo come sottoposto a un processo continuo di adeguamento all'uso. In questo contesto, come dovremmo gestire il patrimonio rappresentato dalla architettura degli interni? Come dovremmo affrontare le sfide poste dalla documentazione e conservazione di questo tipo di opere, alla cui fragilità si oppone una chiara attuale consapevolezza dell'importanza di conservarne il messaggio nella contemporaneità e per la contemporaneità?

Indagare e comprendere tale dimensione è di fondamentale importanza, non solo ai fini della conoscenza, ma per affrontare i problemi posti dalla sua conservazione, restauro e adeguamento a istanze contemporanee.

Molte e diverse sono le variabili che intervengono nelle sorti di queste architetture fragili, compromettendo a volte progettazioni molto accurate o consentendo contaminazioni positive durante il tempo del loro uso. Il concetto di comfort ha subito significative trasformazioni, mettendo in discussione la concezione degli spazi domestici, così come quelli destinati alla vita pubblica e culturale, e ridefinendo il modo in cui gli abitanti vivono in essi. Questo rivela l'evoluzione delle principali trasformazioni socioculturali che hanno influenzato le modifiche dello spazio interno dell'architettura e come gli abitanti contemporanei hanno risposto alle mutevoli percezioni dell'abitare. Si pensi inoltre alla miriade di trasformazioni che gli interni subiscono anche indipendentemente dalla presenza di un progettista, grazie al solo intervento degli abitanti, alla diversa consistenza materiale rispetto al costruito ed infine anche ad una quasi totale assenza di controllo normativo.

In questo numero del Giornale abbiamo raccolto una serie di contributi che affrontano la documentazione e conservazione degli interni attraverso casi finora meno indagati dalla riflessione sul tema, che si è spesso concentrata a buona ragione sugli allestimenti dei grandi maestri della museografia italiana del secondo Novecento. Sono proprio quei capolavori - perennemente a rischio, difficoltosamente conservati e irragionevolmente perduti - ad aver stimolato una attenzione che qui vediamo estendersi ad altri casi. Attraverso questi, i nostri autori propongono nuovi punti di vista su un tema che si polarizza su due

declinazioni antitetiche ma possibili della conservazione: la musealizzazione e la trasformazione.

Emerge innanzitutto l'importanza della documentazione e della conoscenza per poter preservare il valore ed il significato degli spazi interni dell'architettura moderna, pur nei processi di adeguamento a nuovi usi (D'Ambros, Viola-Zelli, Priore). La costruzione di questa conoscenza deve sapersi basare anche su fonti anticonvenzionali che si rivelano di grande importanza per raccontare gli interni: sono infatti spesso gli archivi informali che mostrano lo spazio vissuto (Esposito, Priore, Saitto) e che arricchiscono di senso l'opera. Ci sono relazioni ermeneutiche tra il progetto di interni domestici e il vissuto, le circostanze della vita, i dettagli biografici dei committenti, così come c'è una relazione ermeneutica tra impianto generale e dettagli, fondativa nell'architettura moderna, che racconta l'importanza del rapporto tra spazio architettonico e sistema degli arredi. Queste relazioni sono quasi sempre negate nelle trasformazioni che non studiano e non riconoscono il progetto (Esposito, D'Ambros, Priore, Montanari, Saitto, Viola-Zelli). Emerge chiaro come il sorgere di una consapevolezza del valore e la capacità di comunicarlo siano elementi chiave della creazione di valore culturale e poi economico, che spesso decidono della sopravvivenza o meno di queste testimonianze. Una nuova conoscenza e consapevolezza è anche l'unico modo per contrastare un rinnovamento incessante e inconsapevole degli interni, soprattutto quando legati al commercio, al turismo che così facendo distrugge senza rendersene conto elementi di distinzione e riconoscibilità.

Quando la scelta è quella della musealizzazione di un frammento di interno paradigmatico, sorgono questioni legate alla necessità di raccontare il contesto dal quale è stato estrapolato per rendere comprensibili le ragioni alla base

del progetto (Ambrosino, Saitto). E lo stesso accade se il frammento è una intera casa che diventando museo cristallizza un assetto e assume su di sé il compito - bellissimo, difficilissimo e imprescindibile - di raccontare lo spazio vissuto. Rari e felici sono i casi di case autobiografiche, case manifesto che nascono già come allestimento, narrazione di una visione di vita, di una poetica (Russo). In questi casi al tema dell'abitare si affianca sempre il mostrare. Dove quest'ultimo è preponderante, come negli allestimenti museali, ci si confronta con altre fragilità, tra volontà di preservare spazi museali di particolare qualità e significato e adeguamento alle incessanti trasformazioni delle modalità della fruizione culturale cui necessariamente lo spazio per l'esposizione deve rispondere (Montanari, Priore). La cultura museografica ha subito negli ultimi anni un importante cambiamento concettuale, considerando il museo non solo come un custode del patrimonio, ma anche come parte integrante di esso. Il museo non è solo uno strumento per preservare la storia, ma è esso stesso un'espressione unica dello sviluppo culturale in un ambito specifico, rappresentando una ricchezza e un interesse collettivo per la sua unicità, qualità e capacità di riflettere la storia e l'identità di un contesto. Ciò ha portato a un approccio più critico nella conservazione e valorizzazione di alcuni allestimenti storici, ma non si è esteso ad altri ambiti dell'architettura degli interni.

Un tema comune a tutti si collega alla pregnanza della relazione tra interno ed esterno e tra funzione e forma, che la cultura della Modernità ha posto alla base del progetto, contro il valore ed il significato della forma in sé, quale espressione di un contesto e di un'epoca, che, come tale, deve essere preservata. È ancora possibile pensare di poter dire che la conservazione tout court tradisca l'assunto di base del Moderno, nella risposta franca alle istanze del tempo attuale? Se è vero, come

dice Gregotti (Gregotti, 1979), che la Modernità ha posto la nozione di interno al centro dell'architettura, ponendo i concetti di verità e necessità alla base del progetto, per mantenere vivo il senso di una architettura moderna è necessario comprendere la possibilità della sua trasformazione, pur fondandola sulla capacità di leggere e metabolizzare i valori spaziali e di linguaggio su cui si radica. Conservare la materia? Preservare la forma? Tutelare il senso che c'è dietro la relazione materia-forma? Mantenere il

senso e, per farlo, cambiare la relazione materia-forma per adeguarla a nuovi modi di abitare?

I casi qui raccolti ci aiutano a dire ancora una volta che il Moderno contempla in nuce la contingenza e non aspira, se non in pochi emblematici esempi, alla durata, ma che il bisogno della sua conservazione in quanto elemento materiale, generatore di memoria, ampiamente supera e ricomprende ogni falso paradosso relativo al diritto degli interni di far parte a pieno titolo del nostro patrimonio culturale.

BIOGRAFIE

Gioconda Cafiero. Architetto, professore di Architettura degli Interni e Allestimento presso il Diarc dell'Università degli Studi di Napoli Federico II. Dopo il Dottorato in Architettura degli Interni presso il Politecnico di Milano, ha concentrato la sua attività didattica e di ricerca sulla piccola scala dell'architettura, sulle diverse modalità dell'abitare l'interno architettonico, dallo spazio domestico all'exhibit design, nel cui ambito partecipa a concorsi e pubblica monografie, saggi e articoli, in Italia e all'estero.

Dal 2011 è membro del collegio dei docenti del Dottorato di Ricerca in Filosofia dell'Interno Architettonico presso l'Università degli Studi di Napoli Federico II.

Andrea Canziani. Architetto, specializzato in Restauro dei Monumenti (UniGe) con un dottorato in tutela dei beni culturali e economia della cultura (Polimi). Funzionario presso la Soprintendenza Abap Imperia e Savona, collabora con la Fondazione Scuola dei beni e delle attività culturali, per cui ha curato il corso Ereditare il presente: la cura dell'architettura contemporanea. Insegna Architectural Preservation al Politecnico di Milano. È socio della Società Italiana per il Restauro dell'Architettura e co-fondatore del think tank Dialoghi d'Arte.

È stato Segretario generale di Docomomo Italia. È presidente dell'International Specialist Committee on Education+Training (ISC/E+T) di Docomomo International.

BIBLIOGRAFIA

Gregotti, V. (1979). Editoriale. *Rassegna*, 1, dicembre: p. 5

do.co.mo.mo
italia

**Interni
musealizzati**

“Fantasie di un quotidiano possibile”.¹ La musealizzazione dell'appartamento di Carlo Mollino in via Napione

Martina Russo

Il Museo Casa Mollino di Torino, oggi visitabile come ultima abitazione dell'architetto torinese, è un'operazione di musealizzazione della vita di Carlo Mollino capace di restituirne il complesso ritratto. Per più di un decennio, dal 1960 fino alla sua morte nel 1973, Mollino ha progettato e arredato in segreto questo appartamento in affitto, in cui non ha mai abitato stabilmente. La scoperta di questa vicenda ha spinto il chimico Fulvio Ferrari verso la ricostruzione della dimenticata scenografia domestica, un riallestimento volto a preservare l'atmosfera enigmatica che avvolge l'appartamento. L'operazione filologica di Ferrari apre a una riflessione sulla conservazione degli interni domestici d'autore e sull'ambiguo rapporto che intercorre tra le vite (reali o presunte) che questi ospitavano e la loro musealizzazione



Fig.1 - La parete di fondo del salotto con il parato stampato, la boiserie rococò e il caminetto. Questa foto e le seguenti sono di M. Russo (2023)

Antefatti

Quando a metà degli anni ottanta Fulvio Ferrari, chimico di formazione che si dedicava al commercio di modernariato, visita per la prima volta l'appartamento al primo piano del villino sito in via Napione 2 a Torino, vi ci trova lo studio dell'ingegnere Aldo Vandoni. Ferrari era alla caccia per conto di un amico e cliente di alcuni rari oggetti di arredo disegnati da Carlo Mollino (la cui vita enigmatica ed eclettica già lo affascinava), e secondo le sue ricerche d'archivio questi potevano trovarsi proprio in quell'immobile. Nonostante degli arredi da lui ricercati non vi fosse alcuna traccia, gli insoliti apparati decorativi che ricoprivano le pareti dell'appartamento - parati, tessuti, cornici e specchi - che facevano capolino tra i tecnografi e gli scaffali di faldoni, non

¹ Così Carlo Mollino si riferiva alla trasfigurazione soggettiva operata nelle istantanee che scattava, nelle quali ricostruiva scene paradossali attraverso la moltiplicazione degli ambienti negli specchi o la composizione di elementi apparentemente sconnessi tra loro ma sapientemente giustapposti nel ricreare scene di vita verosimili. (Mollino, 1949).

lo lasciarono indifferente. Quegli ambienti, tanto enigmatici quanto coesi, non avevano mai contenuto gli arredi che stava ricercando ma erano senz'altro qualcosa di più interessante: erano stati progettati minuziosamente da Carlo Mollino stesso, che li aveva avuti in affitto dal 1960 fino al giorno della sua morte, il 28 agosto 1973, costituendo dunque l'ultimo progetto d'interni dell'architetto torinese, rimasto ignoto fino ad allora. L'immobile acquistato dall'ingegner Vandoni era stato infatti una delle numerose case di cui Mollino disponeva a Torino e in cui presumibilmente si recava quasi sempre da solo, per completarne la realizzazione. Con tutta probabilità nessuna delle persone vicine a Mollino ne era a conoscenza, a esclusione delle manovalanze di cantiere, alcune modelle da lui ritratte, una governante e un addetto alle pulizie.

A seguito della sua improvvisa morte, tutto quello che vi era contenuto divenne di proprietà dello Stato per assenza di eredi e successivamente venduto all'asta. Fortunatamente Vandoni, al momento dell'acquisto, ebbe a cuore di redigere una pianta inventariale di quanto era contenuto nell'appartamento, che si dimostrò fondamentale quando nel 1999, alla dismissione del suo studio, decise di vendere l'immobile e tutto ciò che vi era contenuto proprio a Fulvio Ferrari, che nel frattempo allo studio della figura di Mollino aveva dedicato la sua intera esistenza e che ne avrebbe fatto una casa-museo, dove l'oggetto in mostra sarebbe stata la vita stessa dell'architetto torinese.

Museo Casa Mollino

Al numero 2 di via Napione si accede attraverso un cancello in ferro battuto: di fronte un roseto schermo la vista del Po, mentre sulla destra un portoncino dà accesso al villino liberty a due piani. Percorse le prime due rampe della scala ellittica,



Fig.2 - L'ingresso con la sua porta a specchio e la parete divisoria

ad attenderci sul pianerottolo del primo piano c'è la nostra immagine: la porta vetrata in legno dipinto color crema, infatti, è caratterizzata da una membrana impenetrabile di vetro opaco ai bordi e specchiante al centro, che incornicia il nostro volto in un'ellisse. Superato il varco d'ingresso, prima ancora di sbirciare verso la casa o guardare verso l'angolo guardaroba finemente decorato alla nostra sinistra, immediatamente chiudiamo la porta alle nostre spalle, scoprendo che ancora una volta è la nostra immagine ad inseguirci: la porta si ripete infatti uguale a sé stessa verso l'interno e, come per Alice che attraversa lo specchio, l'universo in cui stiamo per addentrarci ci appare prima nella sua immagine ribaltata che nella sua realtà effettiva, quasi a suggerirci che per interpretarlo avremo bisogno di sovvertire i nostri parametri di giudizio. Volgendo finalmente lo sguardo verso l'interno della casa, la vista si perde immediatamente nel lungo corridoio, una galleria espositiva che ancora una volta culmina in una porta a specchio in cui scorgiamo il nostro riflesso. La luce che proviene dalle

aperture dell'ambiente alla nostra sinistra, tuttavia, ci invita a non incamminarci verso lo specchio ma a superare la parete in legno nero e pannelli traslucidi bianchi, di chiara ispirazione giapponese, che divide l'ingresso con il suo pavimento in maioliche blu e bianche dal sontuoso salone in moquette grigio-verde. Qui un tappeto di pelle di zebra ci spinge verso la grande apertura che dà sul balcone panoramico sul Po, dal quale gli alti alberi della sponda opposta ci fanno da quinta.

Una volta al centro del salone, la sua ampiezza si rivela finalmente nella sua totalità: riusciamo a scorgere sia il salotto alla nostra sinistra che la sala da pranzo alla nostra destra, con le loro pareti di fondo decorate da parati recanti antiche incisioni a soggetto naturale (boschi e foreste), quasi a voler replicare la vista dal balcone. Sulle stesse pareti scorgiamo un elemento ripetuto: delle antiche porte lignee rococò recuperate e utilizzate come boiserie, con al centro uno strano pannello in vetro grigiastro che a una più attenta analisi si dimostra essere uno specchio ormai ossidato. La boise-



Fig.3 - Vista della sala da pranzo dal salone centrale

rie del salotto è completata con un caminetto Luigi XVI in legno dipinto in finto marmo, mentre quella della sala da pranzo ospita una consolle. Quasi automaticamente guardiamo alle nostre spalle e scopriamo con sorpresa che anche l'ingresso che avevamo attraversato presenta la stessa boiserie specchiante, ormai anch'essa ossidata. Questa, insieme con le altre e con l'apertura del salone, forma una croce di riflessioni multiple di quinte alberate, reali o riprodotte. Un rapido sguardo verso le altre superfici del salone ci permette di scorgere un numero ancora maggiore di vecchi specchi ossidati. Alcuni di essi, quelli non colpiti costantemente dalla luce solare, restano riflettenti e ci restituiscono parte di quella che doveva essere l'atmosfera desiderata da Mollino per questa casa: un interno che appare contemporaneamente nella sua immagine reale e nel suo riflesso, una realtà moltiplicata n volte, fino a perdersi e confondersi con le superfici stampate. Oltre agli specchi, un considerevole numero di raffigurazioni femminili di ogni epoca è distribuito nell'intero appartamento.

La sala da pranzo sulla destra col suo enorme tavolo ellittico ricorda quasi un altare, un catafalco circondato da una corona di sedie Tulip di Knoll. Sulla parete principale, una consolle costituisce insieme ad alcune stampe e un guscio di tartaruga un'enigmatica composizione. Alla destra di questa, una porta vetrata ci conduce finalmente allo stretto corridoio galleria che, come una sorta di puzzle ricostruisce la vita e le opere di Carlo Mollino attraverso foto, oggetti, disegni e stampe. Sulla stessa parete tre porte conducono ad altrettanti locali: una cucina, un bagno di servizio e il bagno padronale maiolicato, al cui interno un piccolo varco ellittico con battente specchiato conduce alla camera da letto padronale, la stessa a cui si accede dalla porta sul fondo del corridoio, oscurata da pesanti tende in velluto e attualmente adibita a sala di proiezione del museo.

Un'ulteriore camera da letto è incastonata tra la camera padronale e la sala da pranzo. A questa si accede attraverso una porta, a specchio anch'essa, situata di fronte la porta

principale del bagno maiolicato. Essa, nella sua esigua dimensione, sembra custodire ciascuno dei misteri che aleggiano sull'intero appartamento, la ragione della sua segretezza. Accedendovi, la parete principale decorata da rappresentazioni tassidermiche di farfalle, incorniciate e inserite in una boiserie lignea, ci accoglie in un ambiente surreale. Le due pareti secondarie, interamente rivestite in carta da parati dipinta a effetto pelle di leopardo, fanno da supporto a una serie di simboli che sembrano suggerirci la soluzione al mistero molliniano: la parete di destra caratterizzata da specchi e sculture di volti e corpi femminili, sintetizza l'eterna ossessione di Mollino, la ricerca della perfezione assoluta nel corpo femminile, che per tutta la vita ha inseguito attraverso migliaia di scatti e che qui ricostruisce come simulacro di una sua metà ideale. La parete di sinistra invece fa da sfondo a un'alcova sollevata su di un gradino ellittico, parzialmente coperta da un pesante baldacchino in tessuti pregiati. Su di essa un letto singolo che ricorda le antiche raffigurazioni di barche traghettatrici nel Libro dei Morti egizio, è sormontato come il trono nella Pala di Brera, da un lampadario di carta a forma di uovo che pende da un controsoffitto su cui è stampata una foto della cupola della cappella della Sindone di Guarino Guarini. Un sepolcro, insomma, in cui la donna ideale e centinaia di farfalle lo accompagnano verso l'ascensione.

Quella che sembra essere un'elettica camera da letto, dunque, racchiude in sé l'enorme lascito testamentario di Mollino che, probabilmente, in quella casa su via Napione aveva scelto di costruire il proprio mausoleo nella forma di una casa manifesto. Nell'aprile del 1973, infatti, in una lettera indirizzata al sovrintendente del Teatro Regio Giuseppe Erba scrisse: "In questa... tarda mia maturità sto preparando, come il cinese di rango fa ornare in vita il suo mausoleo, in un corridoio della mia casa, una spe-



Fig.4 - La seconda camera con il parato stampato a pelle di leopardo, le farfalle e il letto che ricorda un'antica imbarcazione egizia



Fig.5 - Controcampo della camera, la parete leopardata riporta specchi e frammenti di corpi femminili

cie di viale del tramonto laddove in sequenza stanno le fotografie e quant'altri ricordi della mia vita: tutti belli o quasi" (Irace, 1989, p.274). Esattamente trent'anni prima della sua morte, però, nell'affidare alle

pagine di *Domus* la descrizione della sua casa ideale in collina scriveva: "Ho bisogno di una conchiglia armonica - sta bene - ma non deve dare il senso di definitivo e di bloccato ad una posizione menta-

le - questo il contenuto da risolvere in fatto plastico" (Mollino, 1943). Questo assunto, che contraddice la maniacale precisione simbolica del progetto decennale di via Napione, sembra confermarci dunque che quello che aveva costruito per sé negli ultimi anni di vita non era un interno domestico, ma piuttosto un interno funebre.

Anastilosi semantica

Le vicende che hanno interessato l'appartamento progettato da Carlo Mollino in via Napione 2, oggi Museo Casa Mollino di Torino, dalla sua genesi decennale, alla sua segretezza, fino alla sua dismissione, sono sempre avvolte in una densa nebbia fatta di suggestioni e narrazioni dissonanti, una coltre fumosa che respinge chi scetticamente approccia alla casa per sfatarne il mito, mentre attrae a sé chi ne è affascinato, costringendolo ad addentrarsi nel labirinto dei suoi simbolismi fino a perdersi. Di certo Fulvio Ferrari deve aver subito una fascinazione senza eguali nei confronti di tali vicende, così potente da spingerlo a scegliere di legare inesorabilmente la propria esistenza a quella dell'appartamento: il mix letale fatto di piccoli indizi e grandi dubbi che caratterizzavano quell'interno sconosciuto, ha funzionato come un potente filtro d'amore, rendendo Ferrari contemporaneamente vittima e responsabile della narrazione assuefacente che aleggia attorno alla figura di Mollino e a questo suo ultimo progetto.

Grazie alla pianta redatta da Vandoni, ad alcune ricevute di vendita e qualche istantanea scattata da Mollino, Ferrari, prima solo e poi insieme al figlio Napoleone, è stato in grado nel corso di oltre vent'anni di rintracciare e riacquistare tutti gli oggetti d'arredo mancanti all'appello, al fine di ricollocarli nella loro esatta posizione. Con sua somma sorpresa nessuno di questi era stato disegnato da Mollino, bensì si trat-

tava quasi esclusivamente di pezzi di antiquariato e oggetti di design contemporaneo, alcuni provenienti dalla casa paterna di Mollino, altri acquistati nel corso degli anni per comporre una sorta di messaggio cifrato, un manifesto di fine vita di cui Ferrari attraverso la sua ricostruzione ha provato a dare un'interpretazione. L'ambigua ecletticità che caratterizza gli interni della casa in via Napione e la sua (presunta) segretezza, seducono infatti in modo subdolo chiunque la visiti, al punto da spingerlo a domandarsi se il minuzioso progetto decennale di Mollino fosse intenzionalmente così enigmatico, o se quest'aura sia invece frutto della successiva ricostruzione operata dai Ferrari, che sovrappone alla narrazione della casa quella della complessa e interessante vita del suo autore.

A voler individuare una struttura metodologica sottesa alla coraggiosa operazione di Fulvio Ferrari e suo figlio Napoleone, possiamo forse ritrovarla in una volontà di

anastilosi semantica, una vera e propria impresa di interpretazione e ricostruzione dei simboli e dei significati, operata (e forse mai davvero conclusa) dai due depositari e custodi dell'ultima espressione progettuale di Carlo Mollino. Tale ricostruzione è stata intrapresa dai due alla stregua di una missione di vita totalizzante, un viaggio (sia metaforico che fisico) per il ritrovamento di parti, segni e frammenti disseminati in tutto il mondo e che, quasi a voler compiere un programma segreto di Mollino, si è trasformato ironicamente in un'epopea iniziatica verso la scoperta del presunto messaggio celato tra gli specchi sbiaditi dell'appartamento. Proprio negli specchi, che ormai non restituiscono più le immagini frammentate e capovolte dell'interno come da progetto, possiamo rinvenire una prova inequivocabile dell'ambiguità di questo intervento: la volontà tassidermica di preservare gli specchi ormai ossidati, contrapposta alla possibilità di un recupero

anche parziale, o di una sovrapposizione removibile e riconoscibile, di superfici riflettenti che avrebbe permesso di restituire la realtà percettiva dell'appartamento, sembra suggerirci che ciascun frammento simbolico presente in esso sia stato trattato come un vero e proprio feticcio. Come fossimo in un tempio animista, ciascun oggetto originale sembra strumentale alla ricostruzione di simboli e segni all'interno della casa.

Nonostante lo sforzo filologico operato dai Ferrari sia encomiabile, risulta impossibile non domandarsi quanto di questa ricostruzione sia viziata da una volontà figurativa che, più che a restituire l'integrità dell'interno architettonico, miri a sostenere la suggestiva narrazione della vita e gli interessi di Mollino esposta dai Ferrari durante le lunghe visite al museo. Quanto, insomma, sia la vita di Mollino più che la casa il vero soggetto in mostra nel Museo Casa Mollino.

BIOGRAFIA

Martina Russo è architetta e dottoranda in Architettura degli Interni e Allestimento presso l'Università degli Studi di Napoli Federico II-DiARC, dove collabora alla didattica. Laureata nel 2018 presso lo stesso Ateneo, è co-fondatrice del collettivo LAPS, del team di ricerca Materia Ordinaria e redattrice dell'audio-magazine Traccia.

BIBLIOGRAFIA

Mollino, C. (1943). La casa e l'ideale. Casa in collina. *Domus*, 182: pp. 50-54.

Mollino, C. (1949). *Il messaggio della camera oscura*. Torino: Chiantore.

Irace, F. (1989). *Carlo Mollino 1905 - 1973*.

Milano: Electa.

Tamagno, E. (1996). *Carlo Mollino. Esuberanze soft*. Torino: Testo&Immagine.

De Giorgi, M. (2004). *Carlo Mollino. Interni in piano-sequenza*. Milano: Abitare Segesta.

Barbetti, G. (2018). *Torino. Il Museo Casa Mollino è un rifugio magico d'eternità. Conversazione con Fulvio Ferrari alla scoperta di Carlo Mollino, anticonformista e inquieto genio solitario*, in *Domus Web* (> [link](#) 09/23).

Oltre la demolizione. L'acquisizione e l'allestimento dell'alloggio e delle street in the sky dei Robin Hood Gardens di Alison e Peter Smithson

Viviana Saitto

Architetti e intellettuali sottoscrivono petizioni per la tutela di architetture del Novecento, minacciate di demolizione o abbandonate all'incuria, ma le battaglie per proteggere importanti edifici di housing si sono rivelate spesso infruttuose: le campagne di sensibilizzazione e i progetti di riqualificazione proposti hanno semplicemente anticipato la demolizione. Uno dei casi più noti è l'abbattimento a Londra dei Robin Hood Gardens (1966-1972) di Alison e Peter Smithson. La perdita di questo edificio è grave, se si considera l'esiguo numero di opere firmate dai due architetti e il loro rilievo nell'ambito del brutalismo e del dibattito teorico del secondo dopoguerra. È forse questo il motivo che ha spinto il Victoria and Albert Museum, nel 2017, a immaginare di musealizzare una parte dell'edificio prima della demolizione. L'intervento ha previsto l'acquisizione di un *duplex*, con annessa *street in the sky*, e dei componenti necessari all'allestimento

Allestire un interno di valore per restituirlo alla collettività è un'operazione complessa: intervento delicato di interpretazione e ripristino di minuziose parti, step finale di articolati processi di conoscenza. L'allestimento ha l'obiettivo di trasmettere i valori di cui l'opera è portatrice, ricordare il lavoro di importanti progettisti e, soprattutto, rendere eloquente l'articolato sistema di relazioni che intercorre tra spazio, attrezzature e chi lo ha abitato.

Sebbene l'architettura degli interni continui spesso a essere considerata esclusivamente arredamento, è importante ricordare che il carattere e la struttura formale e logica degli spazi della modernità si sostanzia nell'interrelazione tra senso e significato, tra l'oggetto e il suo



Fig.1 - Robin Hood Garden. Sito in demolizione (dicembre 2017). ©Elio Di Pace

fruitore. I contenuti e i valori estetici sono indubbiamente espressione di dinamiche prestazionali, distributive, dimensionali, tettoniche, ma, soprattutto, sono esplicitivi del legame tra la forma e la cultura abitativa che li ha prodotti (Cafiero, Saitto, 2016). Se quindi lo spazio interno è la manifestazione fisica di gestualità, relazioni e azioni, restituirlo al pubblico con l'obiettivo di raccontarne la storia e l'evoluzione, per preservarne memorie e qualità costruttive, richiede particolare attenzione e invita a una riflessione su quali siano le modalità più efficaci affinché questo risulti un luogo ancora vivo.

A partire da queste rapide considerazioni è facile comprendere quanto sia controversa l'operazione di allestimento di spazi interni, privati del rapporto con il loro contenitore e con il luogo per cui sono stati pensati. È ciò che è accaduto alla *Living Room* (1912-1914) della Francis W. Little House a Wayzata in Minnesota di Frank Lloyd Wright, riallestita presso il Metropolitan Museum di New York; a uno dei duplex del tipo E2 dell'Unité d'Habitation (1947-1952) di Marsiglia di Le Corbusier; alla Cité de l'architecture et du patrimoine di Parigi; alla White U House (1976) a Tokyo di Toyo Ito, demolita nel 1997 e ricostruita per la mostra *The Japanese House. Architettura e vita dal 1945* al Maxxi di Roma; nonché alla recente ricostruzione del soggiorno di Casa Lana (1963) a Milano di Ettore Sottsass alla Triennale di Milano.

Le ragioni alla base di questi interventi sono differenti: se in alcuni la volontà è quella di mostrare il portato innovativo di architetture ancora abitate e fruibili (come nel caso dell'Unité d'Habitation), in altri rappresentano un modo per salvaguardare la scomparsa di spazi di particolare valore che rischiano di essere dimenticati, per progetti di riqualificazione dovuti all'obsolescenza dell'opera o a causa di processi di demolizione.

Questo è ciò che è accaduto ai Robin Hood Gardens (1966-1972) a Londra di Alison e Peter Smithson, un complesso residenziale ancora oggi in fase di demolizione, noto non solo perché considerato un fallimento per i due progettisti, quanto per la lunga campagna di sensibilizzazione portata avanti per la loro salvaguardia. La perdita di questo edificio è stata ritenuta particolarmente grave, se si considera il numero esiguo delle costruzioni firmate dai due architetti, il loro rilievo nell'ambito del movimento brutalista inglese e nel dibattito teorico del secondo dopoguerra. Motivo che ha indotto il Victoria and Albert Museum, nel dicembre 2017, a immaginare di musealizzare una parte dell'edificio poco prima dell'inizio della demolizione.

L'intervento di acquisizione di due duplex, con annessa *street in the sky*, è interessante da analizzare non solo per la funzione a cui l'edificio era destinato - case popolari con interni completamente liberi da attrezzature, fatta eccezione di servizi e cucina - per i materiali con cui era realizzato - pannelli di cemento prefabbricato -, quanto per il primo allestimento che ne è conseguito.

Questo caso particolare, in cui lo spazio interno è sufficientemente anonimo, perché libero di essere arredato e modificato secondo le esigenze della classe popolare londinese e dei gruppi multietnici che lo avrebbero abitato, invita a riflettere sulle ragioni alla base di questa tipologia di allestimenti.

Brevi cenni su un'icona fallita

I Robin Hood Gardens sono una delle più note e controverse proposte di residenze collettive del Novecento. L'idea abitativa alla base del progetto, dichiaratamente ispirata all'Unité d'Habitation di Marsiglia, ha un antecedente importante nel

piano del complesso Golden Lane che gli Smithson hanno progettato per l'East London. Le ipotesi elaborate per i Golden Lane, considerate da Reyner Banham emblema dell'architettura brutalista per la determinazione nel creare un'immagine visiva coerente e comprensibile (Banham, 1955, p. 361), retta su una composizione intuitiva e non formalista che mostra i collegamenti, rende riconoscibili le cellule abitative e pone l'essere umano al centro della scena, sono state rielaborate e perfezionate nel progetto dei Robin Hood Gardens.

Qui gli architetti hanno tentato di dare forma alle loro idee e riscattare l'identità di una comunità frammentata, mobile, proponendo un nuovo modo di abitare strutturato secondo differenti livelli di associazione. La casa, la strada, il quartiere e la città si trasformano nell'edificio in particolari elementi architettonici in grado di dare vita a nuove



Fig.2 - Il frammento della faccia dei Robin Hood Gardens, conservata dal Victoria and Albert Museum. ©designboom (> [link](#))

forme di socializzazione, evocando spazi collettivi, familiari e individuali. Il complesso si compone di due blocchi in cemento armato di sette e dieci piani, disposti l'uno di fronte all'altro e intervallati da ampie aree verdi, che ospitano un totale di 213 unità in grado di accogliere circa settecento residenti. Due tipologie abitative costituiscono i mattoni da costruzione dell'intero edificio: moduli singoli per persone anziane, posti al piano terra, si contrappongono ai duplex in grado di ospitare famiglie più numerose. Gli appartamenti, raggiungibili attraverso lunghi ballatoi, noti come *street in the sky*, rappresentano il vero punto di forza dell'intervento. Assecondando l'imprevedibile clima inglese, gli Smithson progettano strade interne in cui sostare, in cui stringere legami con il vicinato, stando al coperto e lontani dal caos urbano. La soglia delle singole abitazioni si relaziona con le 'strade' interne ai blocchi, manifestandosi nella sua essenza di luogo di attesa, transizione e incontro. L'identità di chi vi alloggia traspare alla collettività attraverso la personalizzazione dell'uscio ed è evocata dalle superfici opache che illuminano le scale interne ai duplex (Colombo, Saitto, 2018, pp. 38-39).

Il passare del tempo e la critica popolare non sono stati clementi con le linee idealiste del progetto: problemi legati alla criminalità e lo stato di abbandono degli spazi collettivi hanno contribuito a un sostanziale declino dell'opera. Lo stesso Peter Smithson, in un'intervista del 1990, considera il suo progetto fallito, non tanto per problemi di natura architettonica, quanto per ragioni sociopolitiche¹.

Nel 2008 il London Borough of Tower Hamlets Council ha deciso di demolire l'intero complesso. Sebbene l'indignazione di critici e professionisti abbia indotto la rivista *Building Design* e la XX Century Society a bandire un concorso di idee per la sua riqualificazione, l'amministrazione londinese non ha cambiato idea riguardo alle decisioni prese. Occorre anche dire che la campagna contro la demolizione dei Robin Hood Gardens ha avuto uno scarsissimo riscontro da parte dei suoi abitanti e solo pochi dei precedenti residenti si sono battuti per la conservazione.

All'alba dell'abbattimento del primo blocco il Victoria & Albert Museum ha deciso di salvarne una porzione a fini museali. È interessante segnalare che, nel 2008, il museo stesso aveva rifiutato la richiesta di *Building Design* di sostenere la petizione contro la demolizione evidenziando, solo pochi anni dopo, la necessità di salvaguardare almeno un piccolo frammento di un capolavoro dell'architettura (Thoburn, 2022, p. 239).

Obiettivi di musealizzazione, l'allestimento per la 16a Biennale di Architettura di Venezia

Nel 2008 il Victoria and Albert Museum prende parte alla 16a Mostra internazionale di architettura della Biennale di Venezia, *Freespace*, a cura di Yvonne Farrell e Shelley McNamara, con la mostra *Robin Hood*

Gardens: A Ruin in Reverse a cura di Christopher Turner and Olivia Horsfall Turner, accendendo i riflettori sul tema abitativo e sulla conservazione di edifici simbolo del Novecento, trasportando dall'East London alla laguna veneziana l'alloggio acquisito.

La mostra è parte di una ricerca più ampia del Museo che ambisce a sviluppare un dibattito sull'edilizia residenziale fra architetti, studiosi e abitanti e che, in generale, ha avviato da tempo la raccolta di numerosi frammenti architettonici recuperati da siti di demolizione².

Il frammento prelevato è entrato a fare parte della collezione nazionale di architettura del Museo (> [link](#) 11/2023) come esempio di Brutalismo di rilevanza internazionale, in quanto apice ed espressione costruita dei venti anni di ricerca degli Smithson sull'edilizia popolare. La volontà iniziale dei curatori della collezione e del Museo era di rendere fruibili le *street in the sky* e l'alloggio, corredato di arredi modulari degli anni sessanta, presenti nel progetto originario (Turner, 2018).

Un caso di ricostruzione, quindi, molto differente da tutti quelli citati all'apertura del presente saggio. Una scelta ardita, che induce a una riflessione sul ruolo dell'allestimento in riferimento ad alcuni elementi chiave del progetto. Come accennato nella breve descrizione dell'opera, i Robin Hood Gardens sono un sistema di infinite soglie abitabili in cui le *streets in the sky* giocano un ruolo fondamentale e di difficile comprensione se non fruite nel contesto urbano di riferimento. La linea

¹ "In other places you see doors painted and pot plants outside houses, the minor arts of occupation, which keep the place alive. In Robin Hood you don't see this because if someone were to put anything out it people will break it". L'intervista è andata in onda nel documentario *Rebuilding Britain for the Baby Boomers*, introdotto da una presentazione di M. Hutchinson, BBC Radio 4, 26 novembre 2011.

² Questi includono la facciata cinquecentesca della casa di Sir Paul Pindar a Bishopsgate, demolita nel 1890, e la sala da musica del XVIII secolo salvata dalla demolizione del 1938 della Norfolk House a St James's Square.

spezzata, necessaria per rendere percettivamente sereno il percorso e per dimezzarne la lunghezza, animata dalla presenza degli abitanti e dei loro oggetti personali, risulta difficile da descrivere se estrapolata dal contesto e, soprattutto, se privata della ripetizione degli alloggi. L'interno, progettato per accogliere gli arredi degli inquilini, fatta eccezione della cucina e dei servizi, pur diventano luogo espositivo di interessanti frammenti arredativi, stanza espositiva del Victoria and Albert Museum (una *period room* dell'edilizia popolare del tempo), non riuscirebbe a restituire la comunità mobile e multiculturale che ha abitato questi luoghi per lungo tempo, come testimoniano numerosi reportage fotografici e documentari.

La Biennale di Venezia del 2018, in tal senso, è stata una occasione espositiva interessante. Non solo perché ha consentito l'allestimento del frammento della facciata, ma perché grazie alla collaborazione con l'artista Do Ho Suh e attraverso immagini di repertorio ha restituito con efficacia la vita di questo luogo ai fruitori.

Non era la prima volta che i Robin Hood Garden venivano esposti alla Biennale di Venezia. Nel 1976, nell'ambito della 37a Esposizione Internazionale d'Arte e in particolare della mostra *Sticks and Stones*, a cura degli stessi Smithson, una gigantografia dell'edificio era già stata allestita, in adiacenza a una panchina³ che ne favoriva la contemplazione, accompagnata dalle parole "A building under assembly is a ruin in reverse" (Smithson, 2001, p. 393), celebre frase che ha evidentemente ispirato il titolo della mostra.



Fig.3 - Robin Hood Garden. Le *street in the sky* (dicembre 2017). ©Elio Di Pace



Fig.4 - Robin Hood Garden. L'alloggio e gli arredi in dotazione (dicembre 2017). ©Elio Di Pace

³La panchina era un ingrandimento del 50% di una delle pinne di cemento dei Robin Hood Gardens.



Fig.5 - Robin Hood Garden. Sito in demolizione (dicembre 2017). ©Elio Di Pace

All'esterno del Padiglione delle Arti Applicate, tre piani della facciata originale sono stati riasssemblati su un'impalcatura progettata da Arup e da muf architecture/art, che ha permesso ai visitatori di passeggiare all'interno di una sezione originale delle *streets in the sky*. Un elemento spettacolare e allo stesso tempo controverso, perché estetizza un frammento dell'edificio trasformandolo in una sorta di scultura, priva del valore comunitario di cui l'opera era portatrice, che è invece ben rappresentato nelle altre due parti dell'esposizione.

La prima, interna al padiglione, racconta la storia dell'edificio e della sua demolizione attraverso foto, filmati e interviste a critici e residenti. Qui tutte le fasi della storia dell'edificio possono essere approfondite con testimonianze che ne evidenziano il portato rivoluzionario e

descrivono le ragioni del suo fallimento. La seconda è caratterizzata dal film panoramico di 34 minuti, commissionato dal Victoria and Albert Museum all'artista coreano Do Ho Suh, impegnato in una ricerca sul significato della casa e sul valore dei ricordi. Il suo film è una monumentale installazione che, avvalendosi delle più avanzate tecnologie di scansione 3D e fotogrammetria, proiettata su uno schermo largo 13 metri gli interni dei due edifici. La videocamera procede lungo i percorsi e sembra sezionare l'edificio, raffigurando e rivelando la vita racchiusa nella griglia modulare immaginata dagli Smithson. Un'interessante installazione, se si considera la relazione che corre tra la struttura del padiglione e il sistema di proiezioni pensato, in cui il confine tra interno psichico ed esterno oggettivo si fa labile.

Se la facciata ricostruita, ingabbiata nella grande impalcatura metallica⁴, desta alcune perplessità, perché assimilabile a un cadavere impagliato, trofeo di una battuta di caccia, il sistema narrativo e visivo costruito per celebrare l'opera e il lavoro dei due architetti è di sicuro interesse e apre a una riflessione sulla possibilità/necessità di conservare opere di questo tipo e su come comunicarle al pubblico. Non va dimenticato, che la demolizione dei Robin Hood Gardens non è avvenuta tanto per questioni connesse alla criminalità o alla cattiva fama dell'opera, quanto a logiche di mercato connesse alla riqualificazione del quartiere Poplar, oggi molto diverso da quello in cui gli Smithson avevano immaginato la loro opera. Motivo per cui l'operazione di mettere in mostra il frammento di un edificio al momento del suo abbandono, come fosse un intervento artistico, ha suscitato non poche polemiche.

L'eco delle prime proteste, manifestate al momento dell'acquisizione a Londra, dove il progetto è stato etichettato come "feticismo estetico" (Lella, 2018), è giunta a Venezia e ha trovato sostegno nelle associazioni locali impegnate nella lotta alla turistificazione e gentrificazione della città storica. Il giorno precedente l'apertura della mostra, un gruppo di manifestanti si è riunito contemporaneamente davanti all'Arsenale di Venezia e al Victoria and Albert Museum. L'obiettivo della protesta a Venezia era quello di catturare l'attenzione della comunità internazionale di architetti presenti in città, evidenziando le gravi conseguenze della speculazione immobiliare e dell'espulsione di vaste fasce di popolazione dalle zone centrali delle città. Una temati-

⁴ Gli interni non sono allestiti. Il corpo scala, chiaramente visibile lungo le *street in the sky* attraverso le aperture triangolari è simulato da un pannello di OSB.

ca che accomuna Venezia a Londra e a molte città europee e assente nella Biennale di Architettura, nonostante le numerose e diversificate interpretazioni del concetto di *freespace*. I manifestanti si sono interrogati sul perché il Victoria and Albert Museum e l'opinione pubblica britannica, pur considerando l'edificio meritevole di essere esposto in un museo, non siano stati dispo-

sti a impegnarsi attivamente per la sua conservazione e il suo recupero, riflettendo sull'appropriatezza della celebrazione di un'utopia, che in Italia, nel tempo, ha generato risultati discutibili.

È importante che la memoria di due architetti così importanti sia tutelata, così come sono fondamentali le operazioni che il Victoria and Albert

Museum promuove per preservare importati frammenti della storia dell'architettura e delle arti della seconda metà del Novecento. Quale sia il modo più giusto per restituire al pubblico contenuti come questo, richiede tuttavia una riflessione che, superando questo caso specifico, deve fare chiarezza su cosa valga davvero la pena conservare e mostrare e su come vada fatto.

BIOGRAFIA

Viviana Saitto è ricercatore in Architettura degli Interni e Allestimento presso l'Università degli Studi di Napoli Federico II, tutor del master di Restauro e Progetto per l'Archeologia e ha collaborato con la Fondazione Adriano Olivetti (2012-2015) per l'applicazione del programma Nuovi Committenti al Carcere di Milano Bollate.

BIBLIOGRAFIA

Banham, R. (1955). *The New Brutalism*. *The Architectural Review*, 118: p. 361.

Smithson, A. & P. (2001). "Sticks and Stones" Exhibition. In Id., *The Charged Void: Architecture* (393). New York: Monacelli Press.

Cafiero, G., Saitto, V. (2016). Recognizing the Constituent Values of Modern Interiors. In A. Tostões, Z. Ferreira, a cura di, *Adaptive Re-*

use. The Modern Movement Towards Future (706-712). Lisboa: Casa de Arquitectura.

Colombo, C.F., Saitto, V. (2018). *Utopia srl. Icone sconfitte dell'housing sociale*. Siracusa: LetteraVentidue.

Lella, L. (2018). Politiche abitative. Grandi assenti alla Biennale di Architettura di Venezia, in *Artribune* (> [link](#) 27/09).

Turner, C. (2018). *A Small Segment of a Masterpiece*, in *V&A Blog* (> [link](#) 27/09).

Thoburn, N. (2022). Salvage Brutalism: Class, Culture and Dispossession in the Victoria and Albert Museum's Fragment of Robin Hood Gardens. *Oxford Art Journal*, 45: pp. 233-251.

Anastilosi del domestico. Restauro e allestimento di Casa Lana di Ettore Sottsass presso la Triennale di Milano

Annunziata
Ambrosino

Il macroarredo contenuto all'interno del salone principale di Casa Lana, progettata da Ettore Sottsass per l'amico litografo Giovanni Lana, è stato di recente oggetto di una ricostruzione filologicamente corretta che ne ha comportato lo smontaggio dall'appartamento della famiglia Lana, il restauro delle parti e il rimontaggio presso la Sala Sottsass dalla Triennale di Milano, dove è attualmente in mostra attraverso un'operazione allestitiva che rispetta la vocazione pubblica di quella che è stata definita una "piazzetta nella quale si gira e ci si incontra" (Sottsass, 1967, p.34). Rimarcando il principio base dell'opera, ossia il concetto di scatola-nella-scatoletta, l'allestimento rivela gradualmente gli ambienti della casa. Attraverso l'uso sapiente delle soglie e la rottura parziale della scatola interna, coinvolge il visitatore in un gioco di progressivo vedo-non-vedo. La ricostruzione diventa così un medium narrativo, in cui gli oggetti esposti si fondono con la narrazione



Fig.1 - Accesso a Sala Sottsass
(Dario Manzo, 2023)

Casa Lana: Sintesi eloquente tra vita e spazio

"Però ad ogni modo ho fatto la mostra. Così adesso mi sento tutto bello pulito e non ci penso più e mi sembra di essere stato un bravo ragazzo che ha fatto il compito e che adesso finalmente può andare a giocare. Ed è quello che farò: cercherò di ricominciare da capo, per quello che è possibile ricominciare da capo dopo aver guardato le cose fatte, con una certa melanconia, e dopo aver constatato ancora una volta che tutte le cose che si fanno sono sempre un po' giuste e un po' sbagliate, sono sempre e

senza pietà legate ai tempi e alle condizioni nelle quali si immagina di farle e poi che tutti i pensieri e tutte le azioni sono sempre fragili, senza pietà. Basta toccare le memorie con mani appena appena un po' pesanti che si rompono da tutte le parti. O forse il problema è che non si dovrebbe mai girarsi indietro."¹ (Sottsass, 2021, p. 7).

L'architettura degli interni si contraddistingue tra gli ambiti progettuali per la sua intrinseca connessione con la vita di chi la abita e per il dialogo che instaura con la struttura che ne costituisce il guscio. Tale disciplina si configura sul-

¹ Il testo originale appare per la prima volta nel 1967 con il titolo *L'angoscia di fare una mostra*, sul periodico *G.O. Informazioni. Periodico di cultura, economia, tecnica*, la conclusione del testo, qui riportata, sembra quasi profetizzare le questioni che emergeranno quando, più di cinquant'anni dopo, sarà messa in mostra un suo interno realizzato pochi anni prima.



Fig.2 - Accesso a Casa Lana ricostruita (Annunziata Ambrosino, 2023)

la necessità di adattarsi alla vita di chi ospita, plasmandosi in risposta alle sue abitudini e conformandosi alle sue esigenze, mutevoli nel tempo. L'importanza di preservare l'originalità di un ambiente interno di pregio emerge come un imperativo quando si verificano nuove evoluzioni linguistiche e/o sorgono nuove esigenze domestiche che richiedono una modifica dell'impianto originario.

Questo è il caso rappresentato da Casa Lana, progettata da Ettore Sottsass nel 1967, un'opera innovativa dalla capacità di raccontare come la vita possa emergere dallo spazio stesso e viceversa. Attraverso la particolare articolazione della struttura vengono a generarsi una serie di coreografie quotidiane che interagiscono con l'organismo della casa e creano un sistema di interrelazioni bidirezionali profondamente intrecciate.

La parte principale dell'unità abitativa, ossia il macroarredo che attrezzava la zona giorno, è stato

attualmente esposto all'interno della Sala Sottsass della Triennale di Milano, a partire dalla sua collocazione originale in via Cola di Rienzo 57. L'unità immobiliare, poi divenuta Casa Lana, situata a breve distanza dal centro di Milano, era caratterizzata da uno spazio ridotto e superfici limitate rispetto al numero di persone che avrebbe poi ospitato. La compressione degli spazi abitativi negli immobili del tempo rappresentava un problema molto frequente e per l'architetto era da attribuirsi a un sistema in cui "tutto è calcolato sulla base dei redditi e degli ammortamenti, e per via degli ammortamenti del denaro c'è anche l'ammortamento della gente" (Sottsass, 1967, p.29). Inoltre, la dimensione ristretta e intima dell'unità in questione entrava in conflitto con lo stile di vita estroverso e dinamico della famiglia, materializzando un paradosso che necessitava di soluzioni creative.

I limiti spaziali hanno rappresentato il punto di partenza per la sperimentazione di soluzioni innovative,

tanto di frammentazione dello spazio che di integrazione delle funzioni. Il locale d'ingresso (attualmente in mostra presso la Triennale), che diverrà poi il cuore pulsante della casa, è stato virtualmente suddiviso in ulteriori sotto-stanze attraverso "una costruzione di legno (come fosse una casetta dentro alla stanza o un'altra stanza dentro alla stanza)" (*Ibidem*). Questo macroarredo con pianta a C si stacca dalle pareti circostanti per generare nuovi margini che entrano in dialogo con le pareti della casa e trasformano le zone di passaggio in ambiti attrezzati. Lo spazio è, così, suddiviso in due percorsi, ognuno dei quali stabilisce un differente grado di intimità con la casa e con i suoi abitanti, per poi condurre al centro, in uno spazio multifunzionale che ospita nicchie e divani. All'interno della struttura lineare sono stati inseriti una serie di graticci rimovibili che intervallano i pannelli pieni, una soluzione costruttiva, già sperimentata all'interno dello showroom Poltronova, che permette alla luce filtrata dalla finestra adiacente alla porta di raggiungere il centro della stanza. I motivi dei pannelli rievocano "le *mashrabija* dell'architettura islamica, o ancora più precisamente le variazioni indiane di queste, ben note a Sottsass" (Thomé, 2014, p.227), un filtro visivo che permette a chi è all'interno di intravedere il visitatore e a chi accede di percepire la presenza di persone all'interno della stanza.

La zona notte è in contrasto con le vivaci cromie e con l'articolazione della stanza principale, ideata principalmente per ospitare eventi e mostrare agli ospiti il lavoro del litografo. Al contrario, la camera da letto padronale che non è presente all'interno dell'esposizione della Triennale perché bandita all'asta il 2 novembre presso la galleria Phillips di Londra, è stata concepita con toni di bianco e in totale sobrietà. Sarà proprio Sottsass a precisare che: "la stanza da letto di due che si vogliono molto bene per davvero, uno la immagina molto casta, al massimo con fiori e frutti dato che

per l'amore occorre molto poco - proprio poco, pochissimo: è la rabbia che fa la gente insaziabile" (Ivi, p.35).

L'operazione progettuale, sebbene a un primo sguardo appaia incoerente, raccoglie invece la profonda capacità dell'architetto di fare di questo spazio una vera e propria esternazione della personalità del committente, suo intimo amico.

Casa Lana alla Triennale: Restauro e allestimento

Nel 2017, Donatella Lana e suo padre Giovanni, allora 92enne, visitano, presso la Triennale di Milano, la mostra *Ettore Sottsass. There is a Planet*. Donatella, Storica dell'Arte, dall'incontro con l'opera dell'architetto comprende il valore di uno dei luoghi che ospitava la sua quotidianità, l'abitazione della famiglia, e avvia un percorso di donazione alla Triennale di Milano di quella che è parte più importante dell'opera, la struttura della sala principale, al fine di garantirne la salvaguardia e la trasmissione.

L'operazione confluisce in un primo sopralluogo tenutosi nel 2021 ad opera delle restauratrici della Triennale Alessandra Vannini e Raffaella Trevisan. Considerato il particolare carattere dell'opera, dato dalla complessità dei suoi sistemi costruttivi perfettamente occultati, le operazioni di recupero hanno comportato valutazioni critiche. Data l'assenza di grafici esecutivi, il team, superate le difficoltà iniziali, ha proceduto alla metodica catalogazione di ogni componente e alla produzione di renderings dettagliati, utili a rappresentare con precisione la loro posizione.

L'intervento ha richiesto l'adozione

di soluzioni non invasive per preservare l'integrità della struttura. I dettagli tecnici, strutturali e impiantistici, perfettamente camuffati, sono emersi dalla scomposizione dei pannelli, come i numerosi bulloni nascosti da tasselli in legno. Queste soluzioni oltre ad offrire valore estetico al sistema di attrezzature, hanno evitato danni potenziali durante la rimozione delle parti, contribuendo a mantenere l'opera inalterata per il grande pubblico della Triennale.

A partire dal 3 dicembre 2021 la celebre *Stanza nella stanza* ha aperto le sue porte ai visitatori della Triennale di Milano all'interno di quella che oggi conosciamo come Sala Sottsass. Le pareti che cingevano il soggiorno sono state ricostruite all'interno della sala espositiva secondo le dimensioni originali, realizzando una sorta di scatola bianca introversa, visibile accedendovi dalla porta d'ingresso.

L'ingresso alla stanza non è immediatamente riconoscibile essendo stato traslato rispetto a quello della sala. In un primo momento il visitatore è immerso nella sala esterna, che lo porta a conoscere aspetti specifici dell'opera dell'architetto: una fascia esterna che funge da percorso preparatorio, al cui interno si combinano narrazione visiva ed esplorazione architettonica.

Il sistema di spazi così concepito attraversa i margini della Sala Sottsass e prosegue gradualmente verso l'interno della casa ricostruita. Questa sovrapposizione di passaggi crea un *continuum* tra il pensiero dell'architetto e l'esperienza del visitatore, in un gioco di progressiva scoperta e avvicinamento ottenuto con lo sfalsamento mirato delle soglie e l'utilizzo degli spazi di collegamento come supporto per collezioni tematiche sull'operato di Sottsass e del gruppo Memphis. Un



Fig.3 - Particolare del giradischi e delle mensole ricostruiti (Dario Manzo, 2023)

espedito efficace e innovativo che consente al visitatore di scoprire ogni volta un aspetto differente della produzione dell'architetto grazie a mostre temporanee dedicate al suo operato².

Casa Lana rappresenta un affascinante esempio di come un sistema di allestimento possa diventare un *medium* narrativo a sé stante: gli elementi espositivi si fondono in modo armonioso con il suo racconto e l'allestimento si fa linguaggio visivo aggiungendo ulteriori strati di significato all'opera.

² A partire dalla sua inaugurazione nel 2021 la sala ha ospitato le seguenti mostre temporanee: *Ettore Sottsass. Struttura e colore*, *Ettore Sottsass. Il calcolo ed Ettore Sottsass. La Parola*.

L'utilizzo di alcuni oggetti di design originali, tra cui la radiosveglia Brionvega di Richard Sapper e Marco Zanuso e la Sedia Tulip di Eero Saarinen, uniti al *trompe l'oeil* ricreato dai pannelli retroilluminati, posti in corrispondenza delle finestre e della soglia che un tempo conduceva alle altre stanze, accentuano il carattere di domesticità di questo spazio ricostruito. L'esplorazione di questa opera iconica genera la sensazione di entrare in un'ambiente tutt'ora abitato quasi percependone l'atmosfera familiare, tanto che chi entra non si limita soltanto a osservarla ma viene mosso dal desiderio di abitarla e di fruire dell'arredo. Questa sensazione si scontra con la consapevolezza che l'utilizzo degli oggetti non è consentito, privando lo spazio della sua funzione di accoglienza.

L'allestimento degli interni come sineddoche spaziale

Casa Lana oggi si mostra integra e perfettamente ricostruita in tutte le sue parti, ma nella sua fuga dall'oblio del tempo ha perso il suo carattere di "piazzetta in cui si gira e ci si incontra" (Ivi, p.34); non è più sfondo di tutte le attività che consentiva in simultanea e che mettevano in luce il suo particolare valore.

Nello specifico, la ricostruzione di Casa Lana alla Triennale di Milano costituisce parte della serie di operazioni dai paradigmi consolidati, volte a ricreare un ambiente interno storico, dapprima restaurato e successivamente musealizzato. Appartengono a questo tipo di pratica, definita *Period Room*, le sale tematiche del Metropolitan Museum of Art di New York, nel quale tra le diverse stanze è possibile visitare il soggiorno della Francis W. Little House ad opera di Frank Lloyd Wright e del Museum für Angewandte Kunst (MAK) di Vienna che raccoglie all'interno della sua collezione

la camera da letto di Adolf e Lili Loos (1903), esposta al pubblico con l'espedito della scatola-nella-scatola analoga a quello utilizzato dalla Triennale di Milano. Questo tipo di operazione rimarca perfettamente le parole dell'architetto Stefano Boeri, utilizzata per descrivere l'allestimento milanese in una sua intervista, ossia "una macchina del tempo" (Triennale Milano, 2022), si ha infatti l'impressione, una volta varcata la soglia, di abbandonare il proprio tempo per immergersi nel passato. L'espedito messo in opera dalle *Period Room* è sì utile ad abbattere la distanza storica tra l'osservatore e l'oggetto osservato ma allo stesso tempo, al fine di rendere visitabile una sala nella sua interezza, unisce in un solo ambiente arredi tra loro contemporanei ma provenienti da diverse abitazioni. Ciò che accomuna il varcare la soglia del salone di Casa Lana e della camera di Adolf e Lina Loos è la sensazione di violazione dell'intimità di uno spazio tutt'ora abitato, un'impressione immediata che viene poi attenuata dalla presenza di altri visitatori.

È necessario interrogarsi su quale sia la strada più appropriata per allestire questo tipo di spazi interni il cui valore si manifesta principalmente attraverso l'utilizzo. La presentazione al pubblico dell'opera ne consente sì la divulgazione, ma la salvaguardia dell'oggetto spesso ne rimuove il suo valore primario, quello d'uso. Casa Lana evidenzia uno dei limiti di questo tipo di allestimenti, ossia la scelta operata dagli enti espositori di mettere in scena soltanto una stanza dell'opera in questione, necessità spesso riscontrata in interventi analoghi e dettata da differenti circostanze (limiti spaziali, impossibilità di acquisire l'opera nella sua interezza). Nello specifico quindi l'opera conservata alla Triennale si mostra al pubblico come una sineddoche, figura retorica che sostituisce la denominazione della parte al tutto, rimandando l'associazione (parte-tutto) ai processi psichici

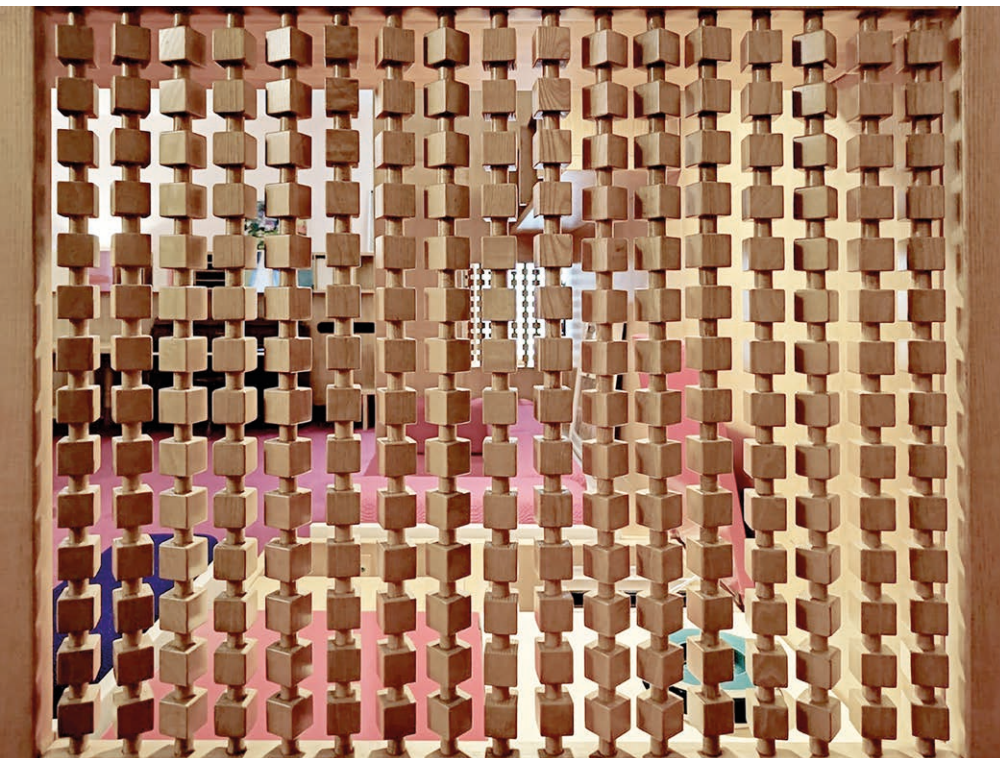


Fig.4 - Particolare del graticcio restaurato (Annunziata Ambrosino, 2023)

(o linguistici) che sussistono tra le parti. Allo stesso modo Casa Lana alla Triennale, pur attraverso la sola zona giorno, mira a raccontare il progetto dell'abitazione nella sua totalità. Analogamente, se l'allestimento di un nucleo dell'intera opera può apparire parziale, anche casi come quello della Umbrella House di Kazuō Shinohara, ricostruita per intero all'interno del Vitra Campus, deprivano l'opera del suo contesto, indispensabile per una lettura *in toto* dell'oggetto. L'allestimento degli interni resta un campo in cui le sperimentazioni in atto permettono la ricerca di soluzioni sempre più rispettose verso l'opera e sempre più complete per il processo conoscitivo del fruitore. In ogni caso, attraverso le operazioni di smontaggio, fondamentali per il suo restauro, è stata offerta la possibilità di rendere Casa Lana nota a un ampio pubblico ma, soprattutto, di portare alla luce l'universo di sofisticati particolari costruttivi, di sistemi meccanici ed elettronici occultati con eleganza all'interno dell'opera. Grazie alla scoperta di questi innovativi det-



Fig.5 - Interno della struttura lignea ricostruita (Annunziata Ambrosino, 2023)

tagli, nascosti con precisione tra i pannelli lignei, l'opera ha rivelato ancor più il suo valore, permetten-

doci di comprendere le sfumature dell'ingegno di Ettore Sottsass.

BIOGRAFIA

Annunziata Ambrosino è architetto e dottoranda del XXXVIII ciclo del curriculum di Filosofia dell'Interno Architettonico presso il Dottorato in Scienze Filosofiche dell'Università degli studi di Napoli Federico II. Dal 2020 è Cultore della materia in Architettura degli Interni e Allestimento presso il Dipartimento di Architettura (DIARC).

SITOGRAFIA

Furey H.; Smith R., *Representing the Complicated History of American Interior*, Metropolitan Museum (> [link](#)).

Lloyd J., *A room within a room*, in *Disegno online* (> [link](#)).

Scalco C., *Casa Lana, il progetto di Ettore Sottsass in Triennale*, in *Area online* (> [link](#) 09/2023).

Casa Lana di Ettore Sottsass, video di Mario Toyoshima, canale YouTube di Triennale di Milano (> [link](#) 09/2023).

BIBLIOGRAFIA

Sottsass, E. (1967), Una stanza nella stanza. *Domus*, 457: pp. 28-35.

Harris, N. (2012), Period Rooms and the American Art Museum. *Winterthur Portfolio*, 46: 117-138 (> [link](#)).

Thomé, P. (2014), *Sottsass*. Milano: Mondadori Electa.

Sottsass, E. (2021), *Di chi sono le case vuote?* Milano: Adelphi edizioni.

Bérard E. (2023), *Ettore Sottsass*. Milano: Johan & Levi.

do.co.mo.mo
italia

DOSSIERE

**Interni
trasformati**

Personalizzazione o incomprensione? Il caso di Villa Fontana e Villa Carlevaro

Carola D'Ambros

Nel contesto di due esempi di architettura italiana del Novecento che nel corso degli anni sono stati deturpati da invadenti modifiche, Villa Fontana di Ico Parisi (Lenno, 1967-1968) e Villa Carlevaro di Bruno Morassutti (Segrate, 1965-1972), il saggio si pone l'obiettivo di analizzare le alterazioni subite e di indagare se le motivazioni di tali trasformazioni siano derivate da un'effettiva volontà di aggiornamento e personalizzazione o se siano frutto di una incapacità nella lettura del valore artistico, architettonico e culturale delle opere. Lo scopo è dimostrare come una comprensione più approfondita dei progetti avrebbe potuto documentare e preservare queste architetture come parte integrante del patrimonio culturale italiano

La conoscenza dell'interno

La maggior parte degli studi contemporanei affronta il progetto d'architettura d'interni con un approccio che sovente si limita a scalfirne la superficie. I progetti vengono spesso analizzati tenendone in considerazione una o poco più delle tante sfaccettature: dal punto di vista dei designer vengono analizzati gli oggetti d'uso che li caratterizzano, dalla prospettiva degli storici viene esaminata l'evoluzione dello spazio che li connota, dall'angolazione degli architetti vengono indagati i metodi compositivi che hanno condotto alla loro creazione. Raramente questi approcci sono interrelati l'uno all'altro, con il risultato di scorporare l'interno architettonico, rendendolo come un'entità astratta, avulsa dal contesto e svincolata dal rapporto con l'abitante.

Il rischio che tali progetti corrono è quello di subire una condizione di museificazione ed essere osservati da una 'certa distanza', oppure essere misconosciuti e conseguentemente trasformati o, ancor peggio,

distrutti. Quest'ultimo caso è quanto accaduto a Villa Fontana di Ico Parisi e Villa Carlevaro di Bruno Morassutti.

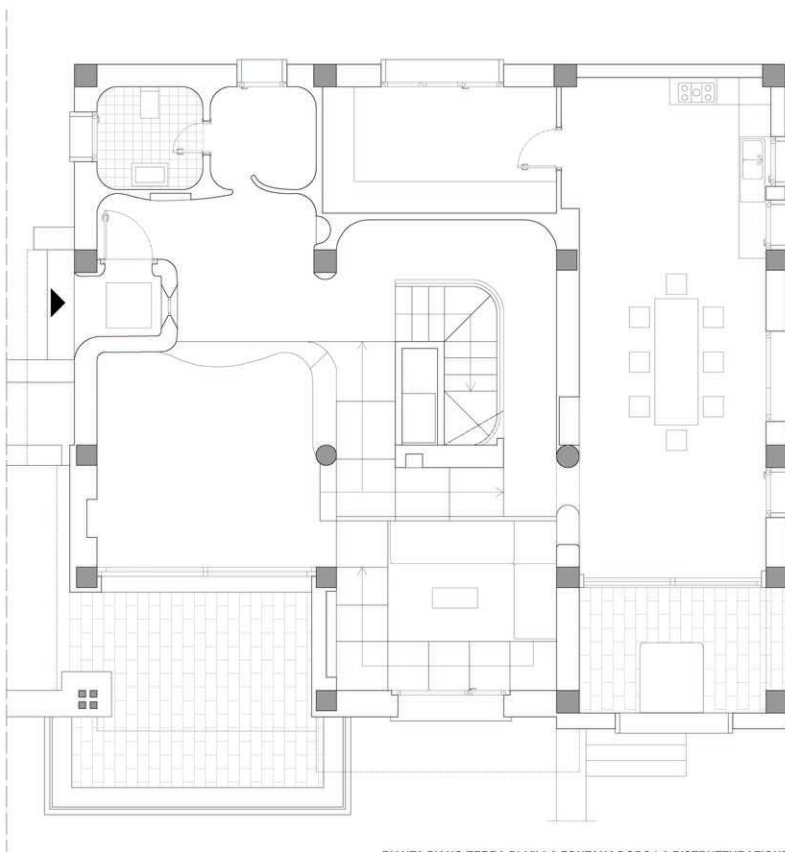
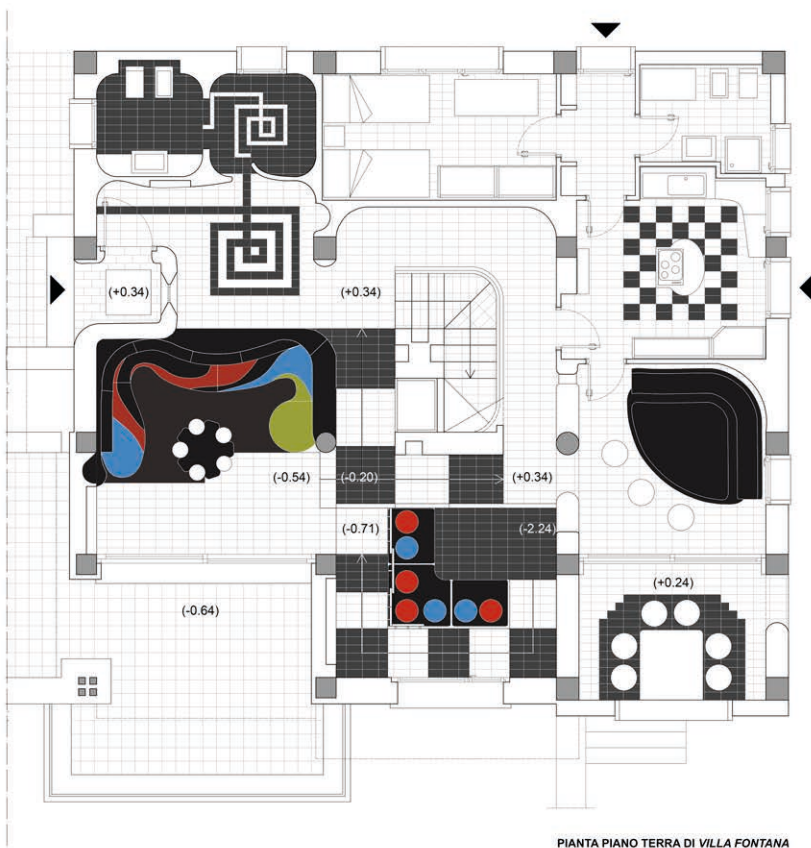
Villa Fontana

Villa Fontana (1967-1968) è un'abitazione realizzata sul Lago di Como, commissionata dall'imprenditore Felice Fontana ad Ico Parisi e alla moglie Luisa Aiani. È divisa in tre livelli collegati da un vano scale centrale attorno al quale si sviluppa un distributivo a spirale che connette tutti gli ambienti. Il piano seminterrato ospita la darsena, una dispensa, una taverna e un soggiorno. Il piano terra contiene una fascia di servizi e gli ambienti del convivio, come soggiorno, pranzo e veranda. Il primo piano è destinato alla zona notte con due camere matrimoniali, una per i bambini e un ambiente polifunzionale (fig. 1).

Osservando gli interni, la percezione è quella di un ambiente unico, una forma organica, dove il candore del materiale di rivestimento

- intonaco e ceramica – ricopre in maniera omogenea le superfici. Per caratterizzare le diverse aree funzionali, Parisi effettua specifiche scelte cromatiche, compositive e d'arredo, ispirandosi a temi cari agli artisti programmati. Le più emblematiche sono un vortice nero di piastrelle a pavimento nell'atrio, così come un disegno geometrico nell'ambiente polifunzionale. La sollecitazione percettiva degli interni è acuita dalla presenza di opere d'arte programmata che svolgono un ruolo cruciale nel definire lo spazio. All'esterno, la *Rosa dei Venti* di Gabriele Devecchi è un segnale dall'accesso su strada e dal lago. All'interno, la scenografia dell'ingresso è composta da *Proiezione Caleidoscopica* di Grazia Varisco, *La Polenta* di Ico e Luisa, la *Donna Bianca* di Rod Dudley e il *Poeta* di Raymond Guidot. L'atmosfera dell'ambiente è poi arricchita dal sistema di illuminazione costituito da 'colonne' di punti luce nelle tinte dei colori primari.

L'identità iconico-formale della villa è riconducibile a una integrazione



tra arte e architettura che garantisce un coinvolgimento sinestesico dell'abitante attraverso l'interazione con l'ambiente. La 'fragilità' dell'abitazione è insita proprio in una essenzialità determinata dall'esperienza percettiva complessiva. È bene allora capire come e se quest'ultima sia stata trasmessa da critici e studiosi dell'opera.

Dopo la prima apparizione della villa risalente al 1970, si susseguono negli anni diversi articoli pubblicati su riviste del settore (Anonymous, 1971b; Conti, 1972; Rabbi, 1973; Anonymous, 1980). Le illustrazioni sono le principali comunicatrici del progetto. I seppur minimi apparati scritti rivelano una lettura critica dell'opera incentrata sul sapiente utilizzo delle cromie e sull'inserimento di interventi artistici (fig. 2). Tali fattori garantiscono alla villa di acquisire notorietà a livello internazionale (Anonymous, 1972b; Moody, 1972; Anonymous, 1974). Negli anni seguenti l'eco mediatica si affievolisce e le ultime apparizioni risalgono ai testi monografici sui coniugi Parisi (Parisi et al., 1978; Gualdoni, 1990; Gualdoni, 1999; Lietti, 2017). Nonostante siano scritti da differenti autori e pubblicati in luoghi e tempi diversi, gli articoli propongono ripetutamente la stessa interpretazione della villa che si riduce a brevi e superficiali descrizioni.

Sull'abitazione cala il sipario e, sull'onda dell'incompetenza e/o dell'inconsapevolezza, sono due i principali eventi che ne snaturano l'essenza: nel 2006 essa viene privata di tutti gli arredi e pezzi d'arte venduti alla gallerista Rossella Colombari che mette tutto all'asta da Camard, a Parigi. Circa due anni dopo, la villa è acquistata da un nuovo proprietario che con alcuni lavori di manutenzione ne muta i connotati¹ (fig. 1). Al piano terra, cu-

¹ Il proprietario di origine belga si rivolge all'architetto Antonio Carlo Solano, titolare di uno studio di architettura nel vicino comune di Menaggio.

Fig. 1 - Piano terra di Villa Fontana, prima e dopo la ristrutturazione. Disegno dell'autrice



Fig.2 - Carola D'Ambros ph., Villa Fontana presentata sulla rivista *La mia casa*. Anonymous. (1980). Il bianco, il nero alternati. *La mia casa*, 125: 54-55

cina e zona pranzo vengono collegate a creare un ambiente unico più informale e il disimpegno che affaccia sul seminterrato è sostituito da un soppalco destinato a soggiorno. Al primo piano, l'ambiente polifunzionale è trasformato in camera da letto ed è inserita una parete che lo separa nettamente dal corridoio. Inoltre, la stanza dei bambini viene divisa per creare un'ulteriore camera matrimoniale. Per ciò che concerne i materiali, la variazione più invadente riguarda il rivestimento. Le piastrelle di ceramica sono sostituite dal marmo, eliminando quindi tutti i disegni grafici proposti da Parisi a pavimento. Passando in rassegna i mutamenti cromatici, il bianco domina ancora gli spazi interni ma si è preferito ridurre la tavolozza di sfumature che caratterizzano l'arredo, senza rispettare la predilezione per i colori primari e i contrasti bianco-nero. Oltre a ciò, è bene sottolineare che il sistema di illuminazione è stato completamente modificato e che dell'intero corpus di opere d'arte restano solo l'intervento di Varisco e la composizione grafica di Parisi nell'ambiente polifunzionale. Quest'ultima, collo-

cata ora in una stanza matrimoniale, è completamente deturpata dalla spalliera del letto a essa addossata. Se alcuni adeguamenti sono stati eseguiti per nuove necessità funzionali, altri vengono realizzati conformemente alle preferenze dell'attuale abitante. Nonostante sia ancora leggibile l'utilizzo della cur-

va, l'organicità degli spazi e il loro candore, l'insieme dei vari cambiamenti va a minare tutti i punti nodali che definivano l'identità della villa. L'aggiunta di pareti e la creazione di nuove stanze ha modificato la percezione, la permeabilità e la luminosità degli spazi. Il cambio di materiali ha eliminato gli effetti grafici e il rapporto dialogico che le pavimentazioni intrattenevano con le pareti. I contrasti cromatici non sono stati rispettati privando la villa del suo carattere. Questo totale sventramento dell'abitazione non può essere semplicemente segno di una volontà di rinnovamento. Esso è l'evidente dimostrazione di un'attuale mancanza di sensibilità in coloro che hanno interagito con l'opera e non ne hanno riconosciuto il valore.

Villa Carlevaro

Sorte ancor più tragica è quella subita da Villa Carlevaro (1965-1972). L'abitazione, realizzata a Segrate, nasce come dimora del medico Gianfranco Carlevaro e della propria famiglia. Essa è suddivisa in due piani: un seminterrato destinato a garage e vani tecnici e un pia-

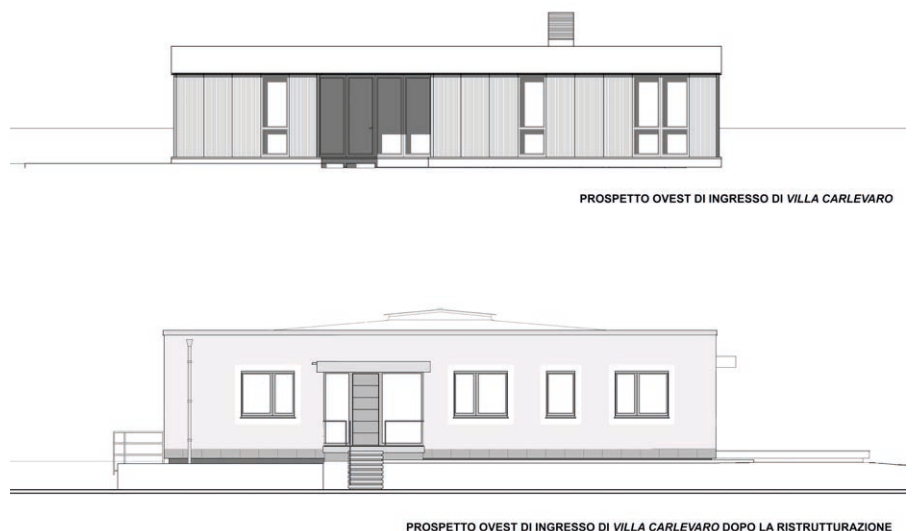


Fig.3 - Prospetto ovest di ingresso di Villa Carlevaro, prima e dopo la ristrutturazione. Disegno dell'autrice

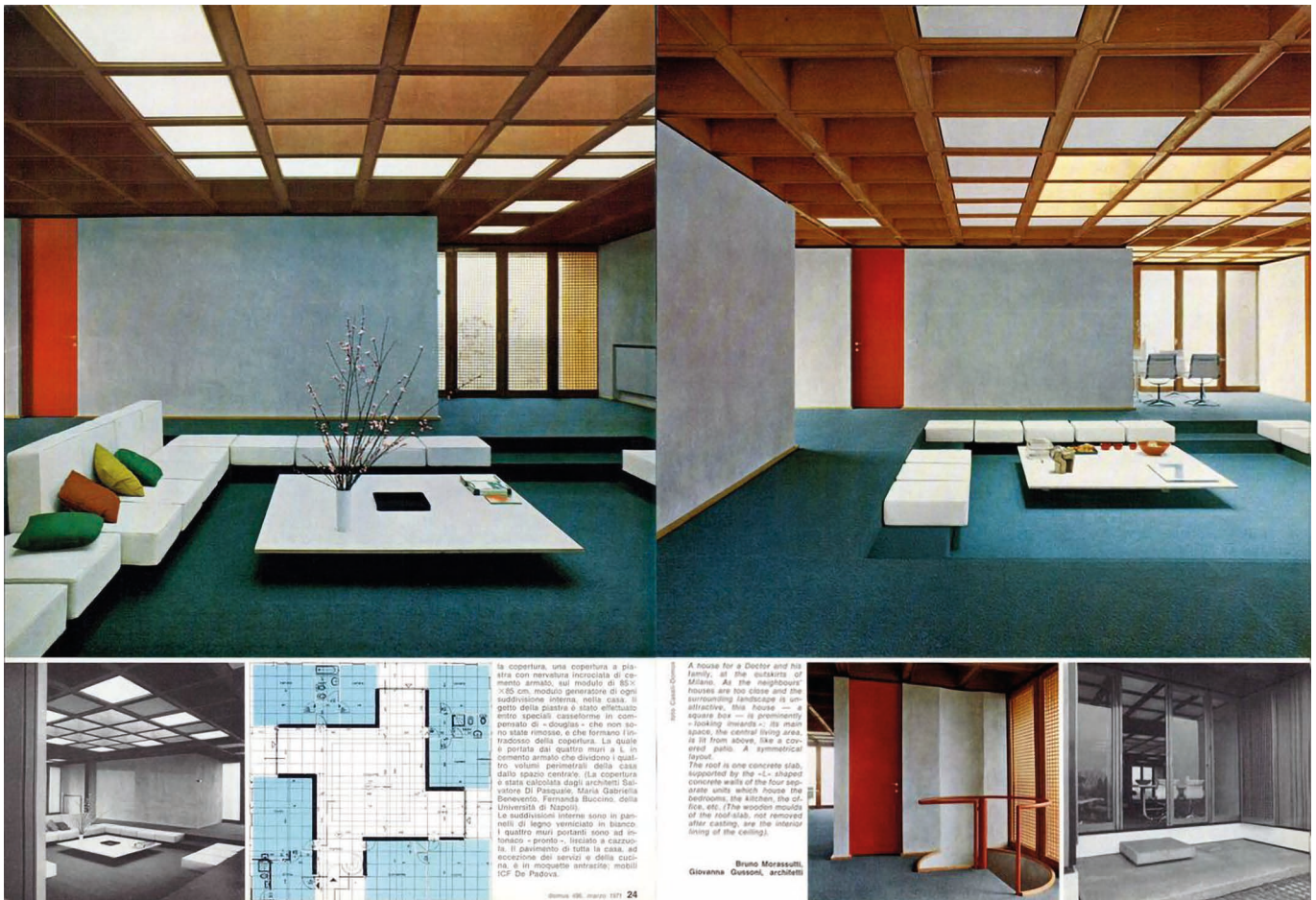


Fig.4 - Carola D'Ambros ph., Villa Carlevaro presentata sulla rivista *Domus*. Anonymous. (1971a). Alla periferia di Milano. *Domus*, 496: 23-24

no terra, impostato su una pianta quadrata con uno spazio centrale adibito a soggiorno e quattro volumi rettangolari disposti a spirale sul perimetro, ognuno riservato a una funzione specifica: due moduli costituenti la zona notte, ciascuno con due stanze da letto e un bagno; un modulo utilizzato per la cucina e il guardaroba e un modulo assegnato allo studio medico. La dinamica compositiva della villa è concepita prendendo in considerazione un sistema di assi prospettici indirizzati a focus visivi sul giardino esterno che attraversano l'ambiente del soggiorno e collegano tra loro gli accessi su ciascun lato.

La villa all'esterno si presenta come

un volume compatto, dall'accentuata orizzontalità, suddiviso in tre fasce di cui quella centrale corrisponde all'altezza degli ambienti interni ed è scansionata dalla successione di pannelli scorrevoli in perlinato e vetrati (fig. 3). Fedele al principio di integrazione tra architettura e arredo e incline allo studio del dettaglio, Morassutti concepisce anche l'arredamento della casa e tutto il sistema di illuminazione. Le fonti di luce, sia naturale che artificiale, non sono mai dirette ma filtrate da tessuti o da pannelli lavorati che creano nell'ambiente un effetto opalescente. Un'atmosfera penetrante generata anche dal candore degli interni. Tanto i setti portanti quanto

le partizioni sono bianchi così come il resto dell'arredo, mobile e fisso. Le uniche note di colore sono i cuscini a complemento delle sedute del soggiorno e le porte di ingresso a ciascun modulo che, di colore rosso carminio, risaltano sul nitore delle superfici.

Al momento delle sue prime pubblicazioni (Anonymous, 1971a; Anonymous, 1972a), la villa è da poco conclusa. I disegni tecnici presentati non sono i più aggiornati², tuttavia riescono a inquadrare i concetti chiave del progetto: un volume apparentemente monolitico organizzato in quattro moduli funzionali che perimetrano lo spazio centrale (fig. 4). Le foto che cor-

² Le piante pubblicate su *Domus* nel 1971 non mostrano le modifiche per quanto riguarda il vano scala che conduce al seminterrato e il modulo relativo allo studio medico.

redano gli articoli mostrano spesso l'esterno dell'edificio con tutti i pannelli chiusi donandone un'immagine piuttosto ermetica. In realtà, la villa intrattiene un rapporto dialogico con l'esterno e, studiando gli schizzi, gli assi visivi e i disegni del giardino, si coglie la volontà di relazionarsi anche con lo spazio verde. Anche le foto dell'interno ingannano: la saturazione con cui sono proposte modifica l'effettiva tonalità delle finiture deformando l'atmosfera interna.

Dell'identità della villa non viene sicuramente tenuto conto nel 2013, quando la nuova proprietà decide di procedere con lavori di ristrutturazione³. Il più stravolto è il piano terra: scompare la suddivisione nei quattro moduli con la conseguente perdita di centralità del soggiorno; la parete vetrata dell'ingresso a ovest viene fatta avanzare fino al filo della facciata perdendo lo spazio porticato d'ingresso; l'accesso a nord scompare e viene occupato da un locale lavanderia; l'entrata sud si amplifica fino ad inglobare metà di quello che era il modulo notte. Il soggiorno si estende quindi verso questa nuova area e verso il giardino, espandendosi all'esterno con una zona terrazzo-solarium; lo studio medico è riorganizzato per creare una camera matrimoniale e una camera singola; le funzioni sono spazialmente ribaltate senza tenere conto dei probabili problemi di rumore a cui va incontro la zona notte spostata nei lati verso strada e garage. L'effetto di tali modifiche si ripercuote anche sui prospetti che vedono un quasi totale rinnovo nella scansione delle aperture e una sostituzione dei serramenti originali (fig. 3). A concludere questa operazione di completo stravolgimento della villa, un

rivestimento a cappotto dell'involucro con rasatura color grigio chiaro. Non si possiedono foto dell'interno che registrino lo stato attuale ma è possibile ipotizzare che anche tutto il sistema di finiture, cromie e arredo sia stato modificato.

Nonostante al momento di presentazione del progetto venga dichiarato che quest'ultimo "incide soltanto parzialmente sui caratteri tipologici originali"⁴, il risultato è a dir poco sconcertante. Alcuni adattamenti sono sicuramente dovuti a obblighi normativi, altri per la risoluzione di problemi tecnologici a cui la villa è incorsa in corso d'opera e altri ancora per soddisfare le necessità dei nuovi proprietari, ad esempio la rifunzionalizzazione dello spazio riservato a studio. Certo è che la villa, in questo suo stadio evolutivo, non è più riconoscibile. Si è persa la logica dell'impianto, il ruolo preponderante del soggiorno come cuore dell'abitazione, sono stati cancellati gli assi visivi che collegavano interno ed esterno ed è stata eliminata la scansione modulare dei prospetti.

Per un approccio transdisciplinare

La conoscenza dei due progetti è in gran parte limitata a stralci in pubblicazioni monografiche degli architetti o a brevi articoli su riviste specializzate. Il loro studio risulta ancor più intricato se si tiene conto del fatto che il materiale archivistico a disposizione è carente o lacunoso⁵. Emerge quindi con chiarezza la necessità di un approccio transdisciplinare che, incrociando elaborati grafici e scritti, approfondisca gli spazi interni in modo esaustivo: stu-

diando il processo di maturazione, mettendo a confronto le intenzioni iniziali dell'architetto, il progetto concepito, quello realizzato e la sua evoluzione nel tempo, decifrando le forme di interferenza e assimilazione delle fonti, analizzando la struttura dello spazio e ipotizzando l'effetto che produce sull'abitante.

In questi casi sarebbe di grande efficacia una metodologia d'analisi che esamini il progetto architettonico attraverso l'applicazione sinergica di una serie di strumenti critici presi in prestito anche da discipline extra architettoniche, quali l'ermeneutica, la critica d'arte e letteraria, le scienze cognitive e le neuroscienze. In dettaglio: *Analisi genetica*, effettuata ripercorrendo le fasi di elaborazione del progetto, atta ad indagare le invarianti progettuali per poi esaminare cronologicamente le trasformazioni e i cambiamenti che esse hanno subito al fine di comprendere come e quando determinati eventi hanno influito nel processo progettuale, quali elementi sono stati introdotti nell'opera e come si sono evoluti fino ad acquisire la forma finale; *Analisi intertestuale*, ossia un'operazione di diagnosi che parte dall'indagine di tracce e riflessi che evidenziano connessioni inattese o parallelismi con opere precedenti e contemporanee dello stesso autore e di autori coevi con cui il progettista è entrato in contatto e la loro fusione durante il processo creativo; *Analisi percettiva*, che analizza i 'dispositivi percettivi' e gli *escamotage* architettonici utilizzati dal progettista per mettere in relazione l'abitante con lo spazio circostante. L'esame del coinvolgimento sensoriale e immersivo dell'abitante connesso alla situazione affettiva ed emozionale e alla serie di compor-

³ L'incarico è affidato all'architetto Andrea Maria Fiorentini.

⁴ Istanza di valutazione di impatto paesistico del progetto presentata al comune di Segrate il 7 marzo 2013.

⁵ Nel caso di Villa Fontana, il Fondo Ico Parisi conservato nella pinacoteca Civica di Como è ancora in fase di catalogazione e quindi consultabile solo in minima parte; il Fondo Bruno Morassutti, nell'Archivio Progetti IUAV, possiede una ricca quantità di documenti ma con un ridotto apparato iconografico che non consente di avere testimonianza di gran parte degli spazi interni di Villa Carlevaro.

tamenti che conseguentemente si innescano nell'abitante stesso mira a comprendere quella dimensione dell'interno architettonico, spesso trascurata, legata alla sua esperienza; *Analisi spaziale*, che indaga l'interrelazione e la sequenzialità dei vari ambienti, anche in rapporto con l'esterno e si incentra soprattutto sul 'sentimento della spazialità'; *Analisi ricettiva*, condotta su testi e immagini della pubblicistica dell'epoca e successiva, che studia l'approccio critico all'opera e l'immagine che di questa si è consolidata

nella letteratura specialistica. Dall'analisi poi della ricezione da parte degli abitanti è possibile conoscere le modifiche apportate all'opera e indagare i motivi per cui determinate trasformazioni sono state realizzate.

Un'articolazione dei saperi così delineata sarebbe in grado di creare uno stretto rapporto tra lo studio del progetto e la sua conoscenza e diffusione anche in vista di una eventuale prassi architettonica di salvaguardia e valorizzazione.

Spesso, infatti, in occasione di progetti di restauro e rifunzionalizzazione di edifici di un certo rilievo, ma che non sono considerati quali architetture iconiche o manifesto, si tende a soffermarsi sulle apparenze - nell'accezione positiva del termine -, tralasciando con negligenza tutti quegli aspetti che costituiscono l'esperienza sensibile dell'opera, con il risultato di apportare modifiche irreversibili che cancellano le intenzioni originali dell'architetto, il carattere del progetto e il suo valore testimoniale.

BIOGRAFIA

Carola D'Ambros è architetta e Ph.D. in Architectural, Urban and Interior Design (Joint Ph.D. Politecnico di Milano/Université Paris-Saclay). Ha partecipato a convegni internazionali e scritto numerosi saggi e articoli, in particolare sulla sintesi delle arti nell'ambito architettonico italiano e le influenze con i coevi movimenti artistici in Italia e Francia.

BIBLIOGRAFIA

Anonymous. (1971a). Alla periferia di Milano. *Domus*, 496: pp. 21-25.

Anonymous. (1971b). Idee. *Domus*, 499: p. 30.

Anonymous. (1972a). Morassutti & Gussoni, Carlevaro House, Milano, Italy. *GI-Global Interiors. Houses in Southern Europe*, 4: pp. 154-157.

Anonymous (1972b). L'art cinétique domestique. *Maison & Jardin*, 185: pp. 82-87.

[Conti, F.]. (1972). Spazi complessi nell'occhio di pesce. *Interni*, 65: pp. 22-23.

Moody, E. (1972). The Lenno House on Lake Como. In E. Moody, a cura di, *Decorative Art in Modern Interiors* (pp. 38-42). New York: Littlehampton Book Services Ltd.

Rabbi, M. (1973) Recenti Lavori di Ico e Luisa Parisi. *L'architettura. Cronache e storia*, 207: pp. 598-599.

Anonymous. (1973). 5 idee di colore. *Milano casa*, 2: pp. 72-73.

Anonymous. (1974). Ico e Luisa Parisi- Lenno (Lake Como) Italy. *GI-Global Interiors. Houses in Southern Europe* 2, 8: pp. 108-113.

Morassutti, B. et al. a cura di, (1975). *Morassutti & Associati, Arch.tti. 1968-1974*. Milano: La Tipocromo.

Parisi, I. et al. a cura di, (1978). *Ico Parisi. Utopia realizzabile attraverso l'integrazione delle arti*. Milano: Franco Angeli.

Anonymous. (1980). Il bianco, il nero alterna-

ti. *La mia casa*, 125: pp. 54-59.

Gualdoni, F. (1990). *Ico Parisi: & architetture*. Bologna: Nuova Alfa.

Gualdoni, F. (1999). *Ico Parisi: La casa*. Milano: Electa.

Anonymous, (2006). Ico Parisi (Palermo, 1916-1996). In Camard et Associés, a cura di, *Arts Décoratifs 1950-2000* (pp. 2-32). Paris: Camard et Associés.

Lietti, R. (2017). *Ico Parisi Design: Catalogo ragionato 1936-1960*. Cinisello Balsamo: Silvana Editoriale.

Antologia di una costante rimozione del moderno. L'ex Europa Palace di Gianfranco Frattini ad Anacapri

Luca Esposito

L'ex Europa Palace di Anacapri, progettato da Gianfranco Frattini negli anni sessanta, è stato il primo contract hotel made in Italy, in cui gli interni esprimevano tutta l'ambizione di modernità di quel tempo, unitamente al lavoro attento e colto dell'architetto allievo di Gio Ponti. Lentamente, però, assecondando i continui aggiornamenti, richiesti dalla struttura, azioni progressive di trasformazione hanno rimosso i caratteri di modernità dello spazio originario. Oggi di questa architettura moderna non resta che qualche leggera traccia, vittima di una crescente accelerazione nella trasformazione del linguaggio, verso quel costante rinnovamento dell'immagine di cui sono vittima specialmente le strutture alberghiere e del retail



Fig.1 - Europa Palace Hotel, vista generale della hall di ingresso, 1960.
Courtesy Studio/Archivio Architetto Gianfranco Frattini

L'isola di Capri ha sempre dimostrato di essere parte di una fitta rete di relazioni internazionali. Vi sono stati anni in cui, parimenti alle grandi città, l'isola è stata protagonista di una vita intensa sul piano della politica, della moda, della cultura e, ovviamente, anche dell'architettura, per cui questi anni, gli anni sessanta, segnano un significativo passaggio da una cultura vernacolare e in stile, a una affermazione del moderno. Seppur la storia attuale ha consacrato solo una parte della produzione architettonica caprese, quella più decorativa e menzognera, l'isola ha avuto un suo momento moderno, con esempi notevoli di produzione architettonica come la *Casa Cernia* di Luigi Cosenza o i rifugi di Piero Bottoni (Cantone, D'Amato, 2008), o, ancora, i cubi bianchi di Eduardo Vittoria. Ma anche progetti mai realizzati, come *l'Albergo nel bosco di San Michele* ad Anacapri di Gio Ponti e Bernard Rudofsky, che segnerà una svolta importante per

l'interpretazione di quel *genius loci* dell'isola, in cui le case e il paesaggio, al di là dei muri tra gli alberi di ulivo, dialogano felicemente.

In questo momento di produzione e di speculazione, negli anni sessanta le grandi costruzioni finalizzate all'accoglienza turistica¹, e il progetto dell'architettura degli interni vede sull'isola esponenti di rilievo del design e dell'architettura alla piccola scala, come Ettore Sottsass impegnato negli interni di *Casa Tufarelli* di Vittoria o ancora i fratelli Castiglioni per il progetto illuminotecnico di una piscina. Un momento fertile, questo, per l'isola che vedrà un susseguirsi di trasformazioni, fino a raggiungere l'immagine attuale.

È in questo clima positivo ed economicamente favorevole che una coppia di imprenditori locali, insieme all'architetto Gianfranco Frattini, pose in essere l'operazione più importante sotto il profilo economico e di cambiamento per Anacapri: la costruzione di quello che al tempo si chiamava Europa Palace Hotel. Già nel nome emergeva chiaramente una spinta propulsiva a intessere dialoghi e relazioni internazionali, capace di attrarre investimenti e turisti, un progetto moderno per un'isola che voleva avvicinarsi tanto all'Europa quanto all'America, senza però dimenticare le radici che la rendevano mitica. Gianfranco Frattini, Mario Cacace e Rita Canale strinsero un profondo e stabile sodalizio, comune a quei tempi tra architetti, mecenati e industria. Un sodalizio lavorativo che portò ripetutamente Frattini ad Anacapri,

per la definizione di diversi progetti quali, oltre all'hotel, il restyling della boutique *Mariorita* (1966) e alcune abitazioni private. Dal punto di vista storiografico è interessante rilevare immediatamente l'assenza di questo intervento nella letteratura sull'architettura locale: il lavoro di Frattini, allievo diretto² e poi stretto amico e collega di Gio Ponti, non viene quasi mai citato, eppure la sua attenzione ai dettagli, anche quelli più minuti, unitamente ad una visione innovativa e poetica degli interni, sia pubblici che privati, erano i tratti riconoscibili propri di un linguaggio (Gramigna, Monetti, 2007) che riconoscerà il ruolo spaziale e generativo dell'architettura degli interni. Come sostenuto da Giuliana Gramigna e Federica Monetti, Frattini considerava la formazione del gusto come un atto di continua educazione, trasferita nel vivere quotidiano, attraverso scelte d'arredo puntuali, che gli permettevano di avvicinarsi alla committenza

con semplicità e schiettezza. È possibile misurare l'ampia attività del progettista attraverso le riviste di settore come *Domus*, che già dagli anni cinquanta, pubblicava periodicamente i progetti che Frattini realizzava, che possono distinguersi in due grandi famiglie: la produzione industriale di elementi d'arredo e di illuminazione e la realizzazione di interni, sia pubblici che privati. Ciò è significativo di quanto l'architetto Frattini fosse perfettamente calato nel suo tempo, nel rapporto stretto tra committente e architetto, e tra imprenditore e architetto. È noto, ad esempio, il suo rapporto amichevole e familiare con Cesare Cassina con cui produsse il tavolo *Anacapri* e la sedia *Capri*. A stretto contatto con industria e artigiani, Frattini non sfuggì mai da questa prossimità per rifugiarsi in una dimensione esclusivamente teorica e concettuale.

Eppure il nome Gianfranco Frattini è indiscutibilmente legato all'Euro-

¹ È del 1969 il servizio di TV7, dal titolo *Assalto a Capri*, in cui viene mostrata l'isola di Capri assaltata da numerosi turisti su barche in partenza da Napoli verso Capri. Una denuncia della massificazione turistica e delle truffe e speculazioni nel settore dell'edilizia, soprattutto residenziale e alberghiera.

² Frattini è stato allievo di Gio Ponti, titolare, in quegli anni, della cattedra di Architettura degli interni presso il Politecnico di Milano.



Fig.2 - Europa Palace Hotel, vista dall'ingresso verso la scala che conduce ai piani superiori con il doppio sistema di banco ricettivo per gli ospiti e il sistema di arredi a definire degli ambiti, 1960. Courtesy Studio/Archivio Architetto Gianfranco Frattini

pa Palace Hotel di Anacapri: foto d'archivio³ e siti aziendali di oggetti d'arredo⁴ ne rendicontano l'attività e presentano questo progetto come primo caso di *contract made in Italy*, in cui era possibile leggere una precisa corrispondenza tra sistema strutturale (hardware) e sistema di arredo (software), per la creazione di una spazialità sofisticata e un'atmosfera contemporanea. L'Europa Palace rappresentava un insieme dove architettura e arredo dialogavano intimamente e in cui il progetto degli interni si faceva portavoce di un'esigenza di modernità.

Rimozione progressiva della modernità

L'Europa Palace era una struttura moderna dai dettagli colti, con un'atmosfera internazionale pur senza rinunciare alla dimensione locale. Da allievo di Ponti, Frattini immaginò uno spazio aperto e per ambiti, concependo il volume interno alla scala umana. Ed è così che la grande hall dell'hotel viene disegnata come un esteso soggiorno domestico, pensata per accogliere molti clienti contemporaneamente, (in questo momento erano abituali i viaggi di gruppo), sotto un cielo blu trapunto di luci: uno spazio costituito da ambienti conclusi, ma non chiusi (Gramigna, Monetti, 2007, p.15) con gli elementi portanti che assumevano un carattere

³ Si fa riferimento al fondo archivistico del fotografo Paolo Monti, attualmente conservato presso il Civico Archivio Fotografico di Milano, il quale ha documentato gli interni dell'Europa Palace tra il 1961 e il 1963.

⁴ In particolare l'azienda Tacchini ha iniziato un percorso di riedizione di arredi iconici di Frattini, come la poltrona n. 849, denominata *Agnese*, del 1956 per Cassina e riprodotta da Tacchini dal 2014, o anche l'azienda Ceccotti Collezioni che dal 2022 ha rieditato il celebre scrittoio Modello 530, originariamente disegnato per Bernini. Queste riedizioni confermano la flessibilità degli oggetti nel tempo e la maestria dell'autore.

connotativo, come i grandi setti in pietra costituenti la facciata vetrata. Lo spazio costretto tra il pavimento maiolicato azzurro e il soffitto blu era un susseguirsi di ambiti senza soluzione di continuità dove ogni arredo, su progetto di Frattini, prendeva una precisa collocazione. Questo era il *punctum* fondamentale del progetto: come è possibile osservare dai suoi disegni preparatori, oggi conservati presso il CSAC di Parma, vi era una precisa e fondamentale relazione tra il sistema complesso degli arredi e lo spazio in cui erano accolti. È ben visibile la mutua corrispondenza di valori tra il progetto architettonico e il progetto di interni, in cui spazio architettonico e arredo stringevano profonde relazioni e la luce, mutevole e variabile, contribuiva alla costruzione di una intensa domesticità. Un lavoro preciso, quello di Frattini, elaborato su tassonomie che si legano al concetto di prossimità tra ambiti e sequenze spaziali. La hall era concepita come uno spazio aperto, flui-



Fig.3 - Europa Palace Hotel, stanza tipo con il diaframma mobile di *Modernfold* e in primo piano la poltrona mod. 849, 1960. Courtesy Studio/Archivio Architetto Gianfranco Frattini



Fig.4 - Europa Palace Hotel, stanza tipo, vista verso la finestra e il soggiorno privato, 1960. Courtesy Studio/Archivio Architetto Gianfranco Frattini

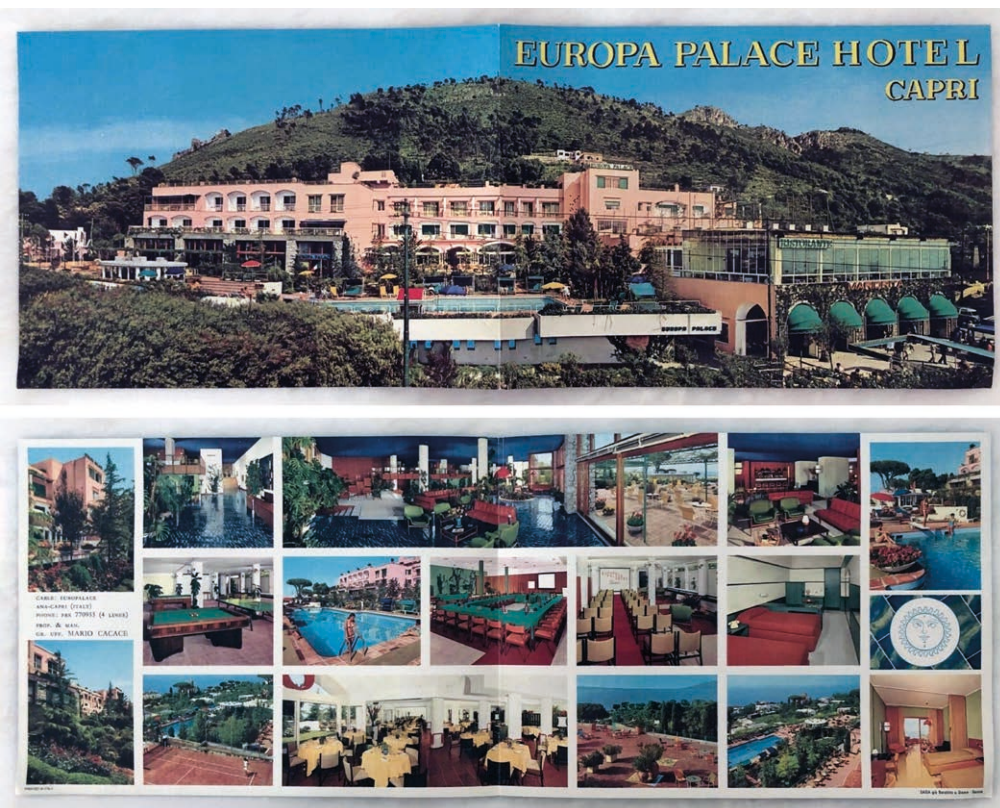


Fig.5 - Brochure turistica e promozionale dell'Europa Palace Hotel, in uso dagli anni settanta

do, che dialogava direttamente con l'esterno attraverso grandi vetrate, registrando le variazioni atmosferiche attraverso le superfici. La luce riverberava sul pavimento lucido e la parete in vetrocemento colorato diffondeva note policrome nello spazio, lasciando anche comprendere una spazialità più ampia. Le immagini di archivio restituiscono la precisa atmosfera di quel tempo e sono di fatto l'unico strumento su cui poter radicare questa lettura di uno spazio onesto e chiaro perché, da un certo momento in poi, l'architettura dell'Europa Palace di Frattini è stata pian piano eliminata, smontata, occultata. Già sotto la guida di Frattini il progetto originario era stato adeguato sul piano illuminotecnico, con l'aggiunta delle lampade Arco dei fratelli Castiglioni, e con Livio Castiglioni approdò poi alla progettazione della lampada *Boalum*, così come ricordato da Frattini stesso: "qualche anno dopo, a Capri bisognava trovare una soluzione per illuminare la piscina di

un albergo; stavamo discutendo quando mi cadde l'occhio su un addetto alle pulizie che stava raccogliendo le foglie con una specie di aspiratore dotato di un lungo tubo flessibile" (Frattini, 1999).

Oggi di questa architettura moderna non resta che qualche piccola traccia nei dettagli strutturali, vittima di una crescente trasformazione del linguaggio, a causa del costante rinnovamento dell'immagine di cui sono vittima particolarmente le strutture alberghiere e del retail.

Seguendo gli ovi aggiornamenti di categoria alberghiera, il cambio di gusto e assecondando una clientela via via trasformata, l'Europa Palace è stato lentamente smontato: via le boiserie di legno, le poltrone mod. 849, le scrivanie mod. 530 e le lampade mod. 597, i paraventi disegnati per Ghianda, tutto archiviato in qualche deposito. Soggiace qui l'idea di una sorta di stratificazione, l'idea di palinsesto del progetto iniziale, che è stata perpetrata sotto

metri quadrati di cartongesso, fino a mutarlo e renderlo non più riconoscibile. Il progetto degli anni sessanta, prima del suo definitivo oblio con l'occultamento dei pavimenti, la partizione degli ambiti, fino alla sostituzione delle grandi vetrate panoramiche, vedrà altri momenti di ulteriore modificazione. Anche le stanze dell'hotel sono state aggiornate per assecondare sempre più la clientela e lo standard internazionale, ma è singolare ricordare l'analogia tra la stanza degli anni sessanta e il progetto della casa di Gio Ponti a Milano, per la stessa sequenza di ambiti e l'utilizzo delle pareti mobili in *Modernfold*.

La fragilità di questa architettura, legata soprattutto all'uso costante nel tempo, ha consegnato lentamente l'Europa Palace ad una serie di irreversibili trasformazioni, fino agli inizi degli anni duemila, quando l'hotel disegnato da Frattini viene completamente cancellato dalla memoria, a favore di un'immagine e di un nome - Capri Palace - meno internazionali, con l'intento di recuperare la dimensione stereotipata del palazzo mediterraneo. Sono di questo periodo le grandi trasformazioni che altereranno la spazialità interna: da grandi spazi con lunghe prospettive verso il paesaggio esterno, a spazi più contenuti per includere nuove funzioni, fino all'eliminazione di valori consegnati dalla modernità, come l'atrio a doppia altezza, a favore di una ricostruzione più stilistica che ricalca, attraverso l'uso del cartongesso, lo stile caprese incarnato dalla colonna e dall'arco ellittico già emancipato a stile da Edwin Cerio (Cerio, s.d.).

Ciò che è stato lentamente realizzato è un processo di demolizione e rimozione progressiva dei caratteri di modernità degli spazi originari, senza preservare quei valori che il progetto era stato capace di tradurre in forma costruita, una modernità degli interni che incarnava un nuovo modo di vedere le cose.

Gli interni non (r)esistono

Il lavoro di progettazione degli interni più dinamico si lega ad ambiti produttivi specifici proprio come il retail e l'alberghiero, due attività che hanno come elemento centrale la costruzione di un'identità chiara attraverso la consistenza degli interni e la qualità degli arredi. Ma proprio per la natura transitoria di questi spazi in relazione all'uso, gli interni sono facilmente erodibili sotto l'azione perpetrata nel tempo dall'uso e questa precarietà risulta essere una sua precisa caratteristica: scomparire con l'uso significa essere stati utili alla vita, quindi all'azione dell'abitare.

Se è vero che gli interni, come *unicum*, non resistono perché sono la parte duttile e più malleabile dell'architettura, ciò che invece resiste al tempo, e quindi all'oblio della memoria, sono gli arredi che ritrovano nuove e felici collocazioni in altri luoghi. Come dimostrano

le foto, attraverso gli archivi digitali tra cui quelli dei social network, che costantemente riportano alla luce un passato prossimo da cui possiamo recuperare tracce flebili di una modernità dimenticata. Gli oggetti d'arredo, in ultimo, hanno una sorte diversa: vivono nuove vite, migrando informalmente da un contenitore all'altro, spesso ritrovando felici ragioni di una nuova esistenza domestica. Se l'atmosfera viene rinnovata spesso a discapito dei valori da tutelare, come è avvenuto per gli spazi interni dell'hotel, gli arredi, prima stipati in qualche deposito, sono stati lentamente recuperati e riadattati in nuovi e eterogeni spazi. Ovviamente la nuova storia di questi arredi è svincolata sia dal contesto iniziale di provenienza e anche dall'autorialità del progettista, conquistando la loro ragione di essere cose, oggetti d'uso, verso cui si riconoscono dei valori funzionali e qualitativi. Ecco allora comparire, in modeste case anacapresi, le poltro-

ne mod. 849, le scrivanie mod. 530, le lampade Megaron, recuperati e salvati da un totale abbandono, sono ora utilizzati per ciò che servono: nuove vite ma anche nuove storie, che porteranno sempre con loro frammenti sparsi di una storia dimenticata. Il caso Europa Palace Hotel di Frattini è eloquente per sottolineare, da un lato, la fragilità degli interni e la necessità di documentare lo spazio vissuto per valutarne gli usi plurali nel riuso adattivo, monitorandone gli usi ma anche gli abusi; dall'altro lato, verificare come l'esperienza del moderno, così progressista nel lavoro sugli interni architettonici, è stata mal compresa e condannata ad un lento processo di eliminazione e decontestualizzazione, complice una scarsa attenzione alla documentazione reperibile attraverso gli archivi ma anche attraverso quell'insieme eterogeneo di oggetti che raccontano, nel migliore dei modi, come lo spazio era abitato.

BIOGRAFIA

Luca Esposito, dottorando in Filosofia dell'interno architettonico presso il Dipartimento di Studi Umanistici dell'Università degli Studi di Napoli Federico II, con una tesi dal titolo *Artigianato digitale per un abitare flessibile*. Principalmente impegnato nello studio dell'architettura degli interni e della fenomenologia dell'abitare, nel rapporto tra riuso del patrimonio architettonico esistente, arredamento e percezione multisensoriale. Nella stessa Università, presso il Dipartimento di Architettura, è cultore della materia nei corsi di Architettura di Interni, in cui svolge attività di supporto alla didattica.

BIBLIOGRAFIA

Cerio, E. s.d. (1922). *La casa nel paesaggio di Capri*. Roma: Editori Alfieri & Lacroix - Roma - Milano - Firenze - Napoli.

Santini, P. C. a cura di, (1988). *Gianfranco Frattini*. Pordenone: Edizioni Biblioteca

dell'Immagine.

Frattini, G. (1999). Ricordi di Livio Castiglioni. *Flare*, 22, dicembre: p. 86.

Gramigna, G., Monetti, F. (2007). *Gianfranco*

Frattini. Architetto d'interni e designer. Milano: Franco Angeli Editore.

Cantone, G., D'Amato, G. (2008). *Dolce agli occhi è la casa di Capri*. Capri: Edizioni La Conchiglia.

Restauro, allestimento e identità dell'architettura: dal Circolo della Stampa al Darwin Dohrn Museum di Napoli

Francesco Viola
e Flavia Zelli

L'inaugurazione nel 2021 del Museo Darwin-Dohrn nell'ex Circolo della Stampa di Napoli, opera di Luigi Cosenza e Marcello Canino, ha restituito alla città un'opera importante moderna, dopo più di un ventennio di abbandono. Far convivere le esigenze della tutela e quelle della musealizzazione non è facile, ma se si vuole evitare che, da un lato, l'edificio tutelato diventi un muto monumento di sé stesso e che, dall'altro, il valore del museo si esaurisca in una narrazione autoreferenziale dei suoi contenuti, è sempre auspicabile individuare un punto di equilibrio tra le due esigenze. In questo caso, però, le modifiche introdotte dall'allestimento hanno alterato sensibilmente l'originaria percezione degli spazi e il rapporto dell'edificio con l'ambiente, sollecitando alcune considerazioni sul tema della temporalità e reversibilità delle trasformazioni



Fig.1 - Luigi Cosenza, il Circolo della Stampa in Villa Comunale a Napoli, 1948, prospetto sul lungomare (foto degli autori, 2023)

Vi era più di una ragione per salutare con favore l'inaugurazione nel dicembre del 2021 del Museo Darwin-Dohrn (DaDoM) nell'ex Circolo della Stampa in Villa Comunale a Napoli. Anzitutto perché veniva restituito alla città, dopo un ventennio di abbandono, un edificio moderno di valore, opera di Luigi Cosenza e Marcello Canino, già tutelato dal Ministero dei Beni e delle Attività Culturali. Nasceva, inoltre, un nuovo museo scientifico e didattico di cui si avvertiva la mancanza in città.

Far convivere tutela e musealizzazione non è però facile, perché ciascuna ha le proprie esigenze, talvolta conflittuali, e sono necessari dei compromessi se si vuole evitare che, da un lato, l'edificio diventi un muto monumento di sé stesso e che, dall'altro, il valore del museo si esaurisca nella narrazione auto-

referenziale dei propri contenuti. Peraltro, è necessaria un'attenzione costante affinché le ragioni dell'architettura non vengano trascurate nel tempo in favore di quelle del museo. È più facile, infatti, che l'identità dell'edificio sia rispettata nelle fasi iniziali del progetto, quando i vincoli della tutela determinano un controllo sulle trasformazioni, ben più difficile nella successiva gestione del museo, quando è necessario affrontare quotidianamente i problemi che nascono per la frequentazione degli spazi, per la conservazione delle opere esposte, per la manutenzione dell'edificio. Allora l'architettura è più vulnerabile, esposta all'azione di una serie di interventi minori che, se non condotti con scrupolo, ne possono cambiare lentamente la fisionomia.

I caratteri d'identità dell'edificio moderno

Nel caso dell'ex Circolo della Stampa di Napoli i caratteri dell'identità architettonica appaiono già definiti nel progetto iniziale, quando Cosenza e Canino furono incaricati nel 1948 dall'Associazione Napoletana della Stampa di trasformare un preesistente caffè ottocentesco, danneggiato dalla guerra, nella nuova sede dell'associazione (dai documenti d'archivio la paternità dell'opera risulta, in realtà, del solo Luigi Cosenza). Il vecchio caffè era un punto di riferimento della borghesia napoletana che qui si riuniva per ascoltare i concerti bandistici nella vicina Cassa Armonica e divenne famoso anche al di fuori della città, perché scelto per ambientarvi alcune pellicole di successo nell'epoca d'oro del cinema muto.

Cosenza conserva l'originario carattere di luogo di svago e d'intrattenimento dell'edificio, ingloba le preesistenti strutture in muratura nella zona dell'ingresso e nel vano scale, ma ne cambia radicalmente l'aspetto trasformando il caffè della Belle Époque in una rigorosa architetture



Fig.2-3 - Museo Darwin-Dohrn (DaDoM) in Villa Comunale a Napoli, sale espositive (foto degli autori, 2023)

ra razionalista. Proprio immaginando un luogo dove fosse piacevole trattarsi, godendo dei giardini pubblici della Villa Comunale e del mare, Cosenza scelse la tipologia a patio, con riferimento ai vicini

esempi di Pompei e di Ercolano. L'antico peristilio della casa romana assume qui le forme del grande salone a doppia altezza, fulcro distributivo e spaziale dell'intera composizione, attraversato assialmente

dal percorso che dall'atrio d'ingresso conduce verso la grande vetrata con giardino d'inverno e il mare. Su questo fronte si sviluppa al primo piano un lungo ballatoio vetrato da cui era possibile assistere dall'alto agli eventi del Circolo e accedere all'ampia terrazza panoramica.

Intorno al fulcro del salone sono disposti simmetricamente altri ambienti più piccoli - da un lato sono due sale aperte con ampie vetrate sul verde, dall'altro un bar e locali di servizio - e un corpo più basso per il ristorante, collegato da un lungo corridoio vetrato dal quale era possibile ammirare il patio interno e il lungomare. All'esterno l'architettura di Cosenza appare di un'assoluta economia espressiva. Forme semplici ed essenziali, tecnicamente ineccepibili, le più economiche e logiche possibili, appropriate per la natura rigogliosa della Villa Comunale.

Il meccanismo spaziale ispirato all'antica tipologia a patio ha fun-

zionato egregiamente, tant'è che per oltre un trentennio il Circolo della Stampa è stato uno dei luoghi più animati della città. Il grande salone a doppia altezza si è dimostrato un vero luogo polifunzionale, uno spazio in grado di accogliere, senza snaturarsi, diversi generi di eventi, culturali e mondani, dai concerti musicali alle conferenze, dalle cene sociali alle sfilate di moda.

Il restauro e l'allestimento museale

L'inaugurazione del DaDoM nel 2021 ha posto finalmente termine a una lunga fase di lavori che si sono alternati in maniera sincopata ad altri periodi di abbandono durante i quali l'edificio è stato anche vandalizzato e impropriamente occupato. L'ultimo cantiere è stato esemplare per l'attenzione nei confronti dell'edificio originario, una qualità affatto scontata nel caso del restauro del moderno. I lavori, finanziati con fon-

di europei dal Comune di Napoli, sono stati progettati e diretti dall'architetto Andrea Cosenza, sulla base di un attento studio dei disegni di progetto che ha permesso di individuare le superfetazioni incongrue, di consolidare le strutture, di ripristinare le finiture e gli elementi di chiusura originari. Più problematico è risultato, invece, il rifacimento degli impianti tecnici in quanto, non essendo stata ancora decisa in fase progettuale la nuova destinazione dell'edificio, ci si è dovuto limitare a un generico adeguamento funzionale.

Sin dalle fasi iniziali del restauro, però, vi era la consapevolezza che, in assenza di un nuovo uso, l'edificio sarebbe stato destinato presto alla rovina. Secondo le aspettative del Comune, la futura destinazione non avrebbe dovuto garantire un'utilità economica - con l'idea che un bene culturale debba produrre un reddito per ricambiare la collettività degli investimenti sostenuti e per coprire nel tempo le spese per la sua manutenzione - quanto piuttosto avere un'utilità sociale e arricchire culturalmente la città. Finalmente nel 2015 l'edificio veniva concesso con comodato d'uso ventennale alla Stazione Zoologica Anton Dohrn, istituzione scientifica di prestigio internazionale, interessata a creare qui un nuovo museo con prevalente vocazione didattica, dedicato al tema dell'evoluzione della vita marina e alla biodiversità del Mediterraneo, un tema particolarmente caro al suo fondatore, Anton Dohrn.

Il gruppo di lavoro del DaDoM, coordinato da Ferdinando Boero - docente dell'Università degli Studi di Napoli Federico II e presidente della Fondazione Dohrn - e da Claudia Gili - direttrice del Dipartimento di Conservazione Animali Marini e Public Engagement -, si è trovato di fronte a un compito arduo che è riuscito ad assolvere con buoni risultati. Si trattava di trasformare un edificio storico, a cui la Soprintendenza aveva recentemente imposto il vincolo di tutela, in un museo



Fig.4 - Museo Darwin-Dohrn (DaDoM) in Villa Comunale a Napoli, galleria sul fronte del lungomare (foto degli autori, 2023)

scientifico moderno, con un programma complesso che prevedeva spazi espositivi, laboratori didattici, biblioteca, studi per i ricercatori, uffici. Nel 2018 veniva bandito un concorso per la progettazione degli spazi interni, prevedendo di utilizzare le collezioni già esistenti, composte da "reperti sia attuali che conservati o fossili, reperti originali delle strumentazioni scientifiche presenti e/o storiche, ricostruzioni e diorami, oltre che una parte delle collezioni storiche dell'archivio della Stazione Zoologica di Napoli". Il percorso museale sarebbe stato articolato "in modo da poter fornire spunti per differenti approcci, dall'evoluzione alla storia della scienza, dalla tecnologia al servizio della ricerca fino all'esplorazione dei fondali marini, mantenendo ovviamente l'attenzione su zoologia e biologia marina". Le attività avrebbero incluso, oltre alle visite guidate o libere, i laboratori didattici, le conferenze, le lezioni e altre forme di esperienze scientifiche dirette.

Nel *Documento preliminare* e nella planimetria allegati al bando era già illustrata una precisa ipotesi espositiva, analoga a quella che sarà poi realizzata. Era previsto che il nuovo percorso di visita partisse dall'originario ingresso in Villa Comunale, adeguato con una biglietteria e un bookshop, e proseguisse seguendo un itinerario diverso rispetto a quello dettato dall'impianto tipologico dell'edificio originario. Grazie all'installazione di pannelli rimovibili e porte a scomparsa sarebbero stati chiusi alcuni passaggi e il percorso avrebbe aggirato il grande salone centrale, attraversando alcuni ambienti laterali. Le nuove sale di esposizione si sarebbero susseguite seguendo la logica lineare dell'evoluzione della vita marina, con sezioni dedicate agli abissi e agli adattamenti ambientali. Il salone a doppia altezza, cuore dell'architettura di Cosenza, veniva così relegato in un ruolo marginale, accessibile dal corridoio vetrato sul mare solo al termine della visita o, occasionalmente, per consentire gli



Fig.5 - Museo Darwin-Dohrn (DaDoM) in Villa Comunale a Napoli, salone eventi (foto degli autori, 2023)

eventi organizzati nei giorni di chiusura del museo (ragioni di sicurezza impediscono, infatti, l'uso contemporaneo del museo e del salone).

Gli esiti del concorso, vinto dal gruppo composto da Maria Cristina Vigo Majello (capogruppo, coinvolta anche nelle fasi successive della realizzazione del museo), Paola Cislaghi, Adele Cerbasi, Bianca Maria Rodriguez, non hanno cambiato sostanzialmente questa organizzazione espositiva, a eccezione di alcune modifiche, come lo spostamento del bookshop nella galleria vetrata della mensa.

Le ragioni dell'architettura e del museo

A distanza di circa due anni dall'inaugurazione del museo è oggi possibile fare un primo bilancio di questa esperienza. Di positivo c'è che l'opera di Cosenza è stata finalmente recuperata e restituita alla

cittadinanza. Il DaDoM è oggi una risorsa scientifica e culturale importante per la città, vivace e molto attiva a livello locale e internazionale, ben gestita e con consistenti margini di crescita.

Tra gli aspetti problematici va segnalato, invece, il rapporto non del tutto convincente che si è instaurato tra l'allestimento museale e l'edificio storico. Il museo ha una propria logica espositiva che ignora le qualità dell'architettura che lo ospita e, in tal senso, l'edificio razionalista, con i suoi volumi elementari, le ampie superfici intonacate di bianco, con la deliberata rinuncia a un uso espressivo dei materiali costruttivi, si è dimostrato l'ambiente ideale in cui introdurre una narrazione del tutto autonoma. L'esposizione accompagna il visitatore in un viaggio a ritroso nel tempo nel quale ogni riferimento alla contemporaneità viene bandito, considerato fuorviante rispetto alle suggestioni che si intende creare. Una sorta di realtà virtuale in cui le relazioni con

l'ambiente circostante della Villa Comunale e con il mare, cui Cosenza tanto teneva, sono negate. La luce naturale è esclusa, sostituita da quella artificiale, più costante e affidabile nei suoi effetti suggestivi. Tutto ciò produce una smaterializzazione dello spazio interno: le pareti si trasformano in grandi illustrazioni avvolgenti, simulano le profondità marine e gli strati geologici. Gli spigoli, che scomponavano in piani i volumi dell'architettura razionalista, sono ora coperti da immagini e scritte continue che si sviluppano indifferenti da un lato all'altro degli ambienti. Molti vani sono stati chiusi, occupati da vetrine e pannelli illustrativi, così come accaduto nel corridoio vetrato di accesso al ristorante che ha perso il rapporto visivo con i patii esterni.

La grande vetrata del salone attraverso la quale si ammirava il panorama del mare è ora parte di un corridoio chiuso da tende a rullo, lungo il quale sono allineate grandi riproduzioni di animali marini e teche di cristallo che impediscono dal salone la vista verso l'esterno. Anche la qualità spaziale del bel ballatoio aereo da cui era possibile assistere dall'alto agli eventi e guardare dalla terrazza il lungomare si è persa per la chiusura della vetrata

trasparente con grandi teli su cui sono riprodotti disegni di animali marini. Tale trasformazione, realizzata in una fase successiva, è stata motivata dall'esigenza di oscurare la sala per consentire la proiezione di audiovisivi e la conservazione della collezione di animali sottovetro qui esposta. Ma la chiusura delle vetrate al primo piano ha cambiato anche la destinazione d'uso del ballatoio, ora occupato da una sequenza di postazioni di studio prospicienti la terrazza.

Reversibilità, temporalità e riconoscimento dell'opera

L'insieme delle modifiche introdotte dalla destinazione museale ha alterato in maniera sostanziale l'esperienza che un visitatore può avere oggi dell'architettura di Cosenza. Sono state consentite per la loro reversibilità e temporalità, due principi su cui vale la pena soffermarsi perché sollecitano alcune considerazioni di interesse più generale.

Mentre il principio della reversibilità è un punto fermo del restauro moderno ed è oramai acquisito che gli interventi sul patrimonio storico-artistico non debbano pro-

vocare danni, né lasciare tracce sui materiali, meno scontato è, invece, valutare la temporalità di una trasformazione. Che durata dovrà avere per essere considerata provvisoria? Un mese, un anno, un decennio? Ancora, è lecito modificare un'opera, seppure per poco tempo, alterando l'aspetto immaginato a suo tempo dall'autore? La reversibilità garantisce il diritto delle future generazioni di godere del bene nelle sue condizioni originarie, o quasi, ma è giusto che gli allestimenti provvisori neghino lo stesso diritto alla generazione contemporanea? Se è vero che, come hanno scritto John Dewey e Cesare Brandi, l'opera d'arte "viene ricreata ogni volta che viene sperimentata esteticamente" e "fino a quando tale *ricreazione* o *riconoscimento* non avviene, l'opera d'arte è opera d'arte solo potenzialmente" (Dewey, 1948, p. 133; Brandi, 1977, pp. 4-5), allora dovremmo concludere che nessuna modificazione, benché limitata nel tempo, che abbia come effetto l'alterazione della percezione di un'opera così come il suo autore l'aveva ideata, dovrebbe essere consentita perché impedisce, qui e ora, di apprezzarne appieno il valore artistico.

BIOGRAFIE

Francesco Viola è professore associato di Composizione architettonica e urbana presso l'Università degli Studi di Napoli Federico II. Ha svolto ricerche sul progetto della casa moderna, sul rapporto tra preesistenza e trasformazione, sul ruolo delle infrastrutture nel disegno della città contemporanea.

Flavia Zelli è professore associato di Progettazione architettonica presso la Escuela Técnica Superior de Arquitectura di Valladolid ed è specializzata in conservazione e musealizzazione del patrimonio architettonico e archeologico.

BIBLIOGRAFIA

Dewey, J. (1948). *Esperienza e natura*. Torino: Paravia.

Brandi, C. (1977). *Teoria del restauro*. Torino: Einaudi.

Cosenza, G., Moccia, F.D. a cura di (1987). *Luigi Cosenza. L'opera completa*. Napoli:

Electa-Clean.

Belfiore, P., Gravagnuolo, B. (1994). *Napoli. Architettura e urbanistica del Novecento*. Roma-Bari: Laterza.

De Fusco, R. (1994) *Napoli nel Novecento*. Napoli: Electa Napoli.

Stazione Zoologica Anton Dohrn Napoli, Concorso di Idee per il Darwin Dohrn Museum (2018) (> [link](#) 09/2023).

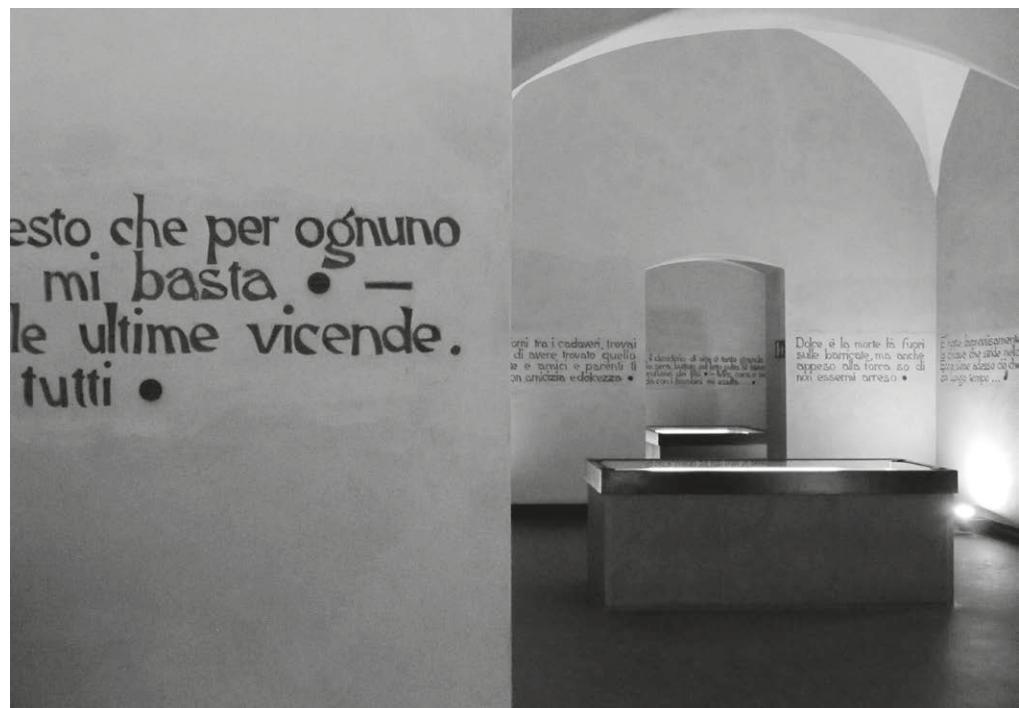
Viola, F. (2019). Il mito del Golfo di Napoli nell'architettura di Luigi Cosenza. *Città & Storia*, 1-2/2019: pp. 153-168.

Il Museo monumento al deportato politico e razziale nei campi di sterminio nazisti. Tra conservazione e aggiornamento

Elena Montanari

Cinquant'anni fa, il 14 ottobre 1973, veniva inaugurato a Carpi il Museo monumento al deportato politico e razziale nei campi di sterminio nazisti, progettato dai BBPR (e in particolare da Lodovico Barbiano di Belgiojoso) in collaborazione con Renato Guttuso. Prima protetta da molti anni di trascuranza, poi tutelata e valorizzata dalla Fondazione Fossoli, questa pietra miliare dell'architettura della memoria rappresenta un peculiare caso di studio per l'affinamento delle pratiche di conservazione e aggiornamento del patrimonio museografico

Negli ultimi anni, la cultura museografica ha gradualmente assorbito un importante aggiornamento ontologico, che ha portato a riconoscere il museo non solo come strumento a servizio del patrimonio, ma anche come patrimonio - cioè, come uno speciale tipo di manifestazione dello sviluppo culturale relativo a uno specifico ambito, che, per unicità, qualità o capacità di testimoniare la storia e l'identità di un contesto, costituisce una ricchezza e un interesse collettivo. Il riconoscimento del valore di alcuni allestimenti storici che sopravvivono all'interno di diversi musei ha sollecitato lo sviluppo di un approccio sempre più critico alla loro conservazione e valorizzazione. La questione nodale attorno a cui si articola la complessità di questo campo riguarda la convivenza tra la tutela di questo 'patrimonio museografico' e la natura evolutiva del museo, che



Le immagini sono state scattate nell'estate del 2018; l'uso è approvato dalla Fondazione Fossoli.

Fig.1 - Estratti dalle *Lettere di condannati a morte della Resistenza Europea*, visti dalla sala 6



Fig.2 - Sala 1 dopo l'inserimento della rampa nel 2003

per rimanere un rilevante strumento a servizio della società, e dunque rispondere al costante mutamento di linguaggi, interessi e standard, deve aggiornare i propri programmi, strumenti e spazi. Questo tipo di progetto pone, da un lato, nuove sfide ai principi e alle metodologie del restauro, e dall'altro sollecita la sperimentazione di soluzioni capaci di scongiurare il 'congelamento' di questi apparati e di integrarli nella vita presente del luogo (e del pubblico) che li accoglie.

In questo campo, sulla ricerca di un funambolico equilibrio tra conservazione e trasformazione è possibile sviluppare un pensiero teorico, ma è estremamente difficile costruire una prassi operativa, non solo per la convergenza di molte criticità, temi e discipline ma anche per l'unicità di ciascun progetto, dei suoi caratteri e dalla sua storia. Per questo motivo, un importante

avanzamento in questo ambito può derivare dall'analisi di esperienze significative, che possono rivelare potenzialità e criticità di strumenti, metodi e processi.

Questo contributo indaga in particolare la vicenda del Museo-monumento al Deportato Politico e Razziale nei Campi di Sterminio Nazisti, un'opera museografica paradigmatica, in cui sono state sperimentate strategie progettuali innovative che hanno fortemente contribuito al successivo sviluppo dell'architettura memoriale.

L'istituzione è situata in un'ala del Palazzo dei Pio (Armentano, Rossi, Garuti, 1999), nel cuore di Carpi; questa piccola città, nota nella Seconda Guerra Mondiale per la presenza del Campo di Fossoli (Ori, 2004), uno dei più importanti luoghi di internamento e deportazione sul territorio italiano, è diventata un epicentro dei progetti commemorativi che nel dopoguerra si sono diffusi in tutto il Paese (Luppi, Ruffini, 2005) e, nel 1973, la sede di uno dei primi spazi permanenti realizzati per commemorare le vittime

del conflitto (Luppi, 2016, 14). La ristrutturazione e l'allestimento degli spazi destinati a questo scopo sono stati curati dallo studio BBPR, uno dei sodalizi culturali più produttivi dell'architettura del XX secolo, fondato a Milano nel 1932 da Gian Luigi Banfi, Lodovico Barbiano di Belgiojoso, Enrico Peressutti e Ernesto Nathan Rogers. Alla loro proposta è stata subito riconosciuta la capacità di veicolare efficacemente i complessi contenuti del museo, di stabilire un dialogo creativo con l'architettura storica che li ospita, nonché di coinvolgere i visitatori in un percorso antiretorico e rigoroso, che fosse al tempo stesso commemorativo e educativo. La visita era organizzata secondo una logica circolare, lungo una sequenza di quattordici ambienti, l'ultimo dei quali permetteva di uscire dall'edificio ed entrare nel cortile. Questo spazio solenne, articolato da una composizione astratta di stele monumentali (sedici lastre di cemento alte sei metri, sulla cui superficie sono incisi i nomi dei principali campi di concentramento europei), doveva servire come 'camera di de-

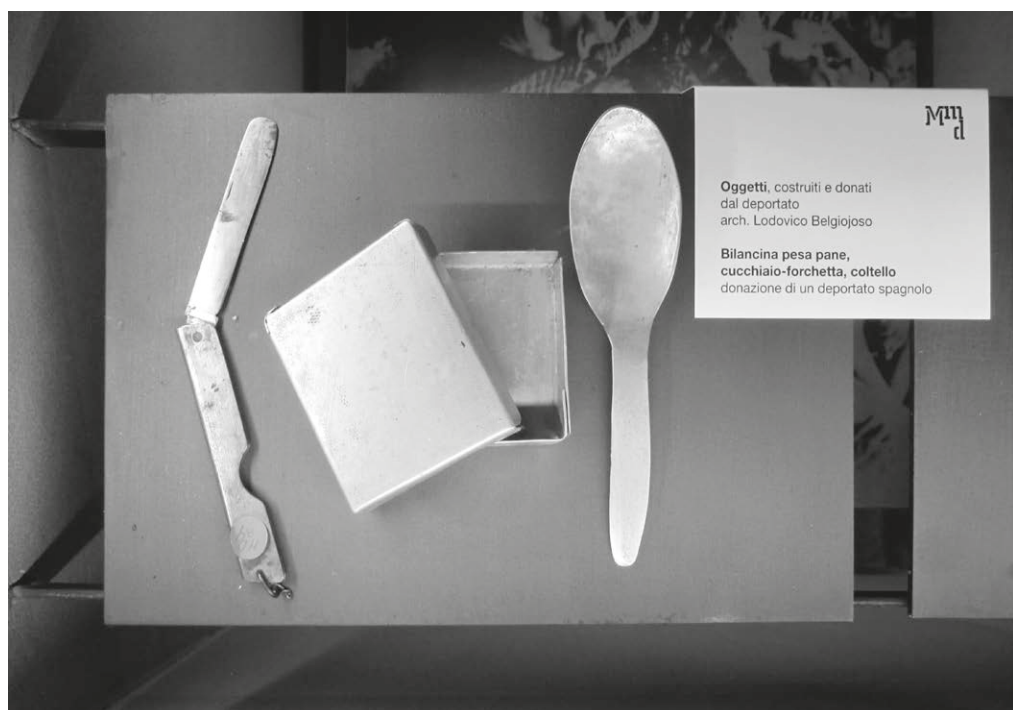


Fig.3 - Dettaglio degli oggetti conservati nella teca della sala 8

compressione', offrendo lo spazio e il tempo per meditare sull'esperienza prima di lasciare il museo. Questo allestimento era infatti stato pensato per immergere il pubblico in un percorso altamente evocativo, concepito non tanto per documentare la deportazione quanto per sollecitare un impegno intellettuale ed emotivo attorno a questa 'memoria indicibile' (Montanari, 2019). L'esposizione utilizza un numero limitato di oggetti¹, collocati all'interno di teche appositamente progettate - una serie di parallelepipedi modulari, chiusi sui bordi da lastre di Pietra Serena e aperti nella sommità, progettati per popolare il paesaggio interno di presenze simboliche (che richiamano l'immagine di tombe e sarcofagi), ma anche per 'seppellire' i materiali esposti². La funzione narrativa degli oggetti è integrata da un ricco apparato artistico, che include immagini (la riproduzione integrale o parziale di dipinti di Renato Guttuso, Alber-

to Longoni, Corrado Cagli, Pablo Picasso e Fernand Léger) e parole (la trascrizione di alcuni estratti di libri e lettere³), che contribuiscono a rievocare i drammatici eventi con immediatezza e forza comunicativa. Questi contributi iconografici e testuali sono graffiati sugli intonaci delle pareti, strategicamente posizionati per orientare il percorso dei visitatori - con la sola eccezione della penultima stanza, la Sala dei Nomi, dove l'incisione dei nomi di 14.314 tra le vittime della deportazione passate per il Campo di Fossoli invade tutte le superfici (tranne il pavimento).

Pur funzionando in modo indipendente, ognuno di questi elementi ha una relazione specifica con le altre parti e svolge un ruolo preciso all'interno del sistema museografico. Come altri musei progettati nel dopoguerra, questo spazio funziona come un'opera d'arte totale', in cui l'alterazione o l'eliminazione

di una singola parte può compromettere il funzionamento e il valore della composizione. Nel Museo-monumento questo problema si è presentato, non solo perché nel momento dell'inaugurazione la realizzazione del progetto dei BBPR non era ancora completata⁴, ma anche per gli interventi subiti nel corso degli anni.

La trasformazione più rilevante riguarda la perdita dell'organizzazione circolare della visita: nel 1982, dopo il restauro di una parte adiacente del Palazzo dei Pio, l'ultima stanza è stata annessa all'Archivio Comunale, provocando la perdita di un pezzo strategico dell'esperienza museale⁵, e riposizionando la Sala dei Nomi alla conclusione del percorso. Poiché questo ambiente non consente l'accesso diretto al cortile, dopo aver raggiunto questo spazio, il pubblico ha dovuto iniziare a ripercorrere la sequenza di stanze a ritroso per poter uscire

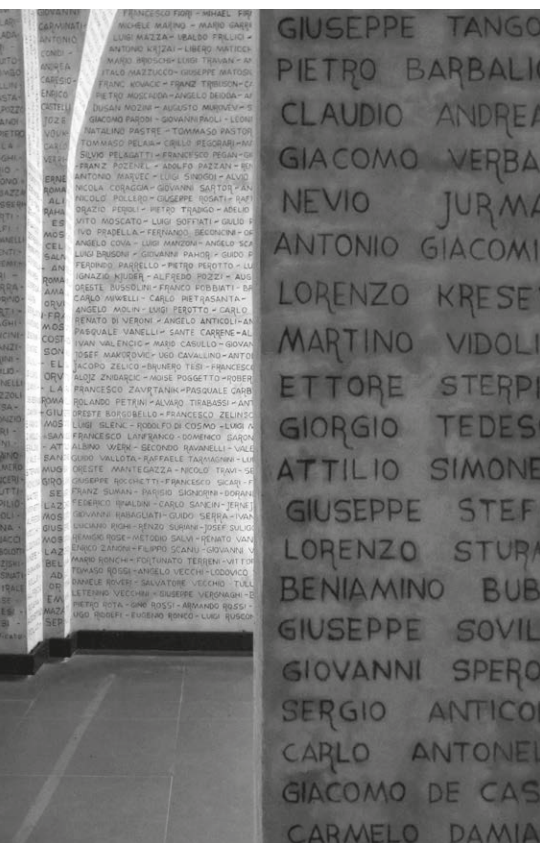


Fig.4 - Sala dei Nomi

¹ I materiali esposti sono selezionati tra quelli capaci di descrivere (foto, estratti di giornali, documenti ufficiali), evocare (filo spinato, urne) o testimoniare (utensili, uniformi e scarpe) le memorie collettive e individuali narrate in questo spazio.

² Poiché questi veicolano contenuti sensibili e sono portatori di 'memorie difficili', sono visibili solo agli occhi dei visitatori che decidono di sporgersi sopra le teche, con un movimento che ricorda il senso reverenziale dell'inchino.

³ Gli estratti dalle *Lettere di condannati a morte della Resistenza Europea* sono disposti in fasce di quattro righe che corrono all'altezza degli occhi lungo il perimetro di tutte le stanze, come una sorta di orizzonte onnipresente (Zevi 1975, p. 185), interrotte solo dalle incisioni delle opere pittoriche.

⁴ Rispetto alla visione originaria degli architetti, il museo non è mai stato completato con un sistema audio (che avrebbe dovuto diffondere nelle sale una selezione di contributi musicali) e un centro di ricerca (che doveva essere allestito in alcune sale adiacenti, per ampliare la collezione e promuovere studi e attività educative).

⁵ La quattordicesima sala, attrezzata con video e alcune sedute, era l'unica in cui i visitatori avevano accesso a contributi multimediali, che documentavano l'esperienza dei Campi.



Fig.5 - Cortile delle Stele

attraverso la porta d'ingresso, incrociando i flussi in entrata e uscita.

In occasione del trentennale dell'inaugurazione (e della costituzione della Fondazione Fossoli⁶), nel 2003 il museo è stato oggetto di un importante aggiornamento, volto soprattutto a superare il divario tra i suoi caratteri tecnici e spaziali e l'evoluzione delle norme e degli standard riguardanti impianti, sicurezza e accessibilità. L'intervento ha portato all'inserimento di alcuni elementi - un sistema di sicurezza aggiornato, un nuovo volume per la guardiana⁷ (una 'scatola' di legno e vetro, collocata a cavallo tra prima e terza sala, che ha migliorato le condizioni di lavoro dei custodi, prima esposti al freddo, ma ha riconfigurato la permeabilità dell'ingresso), e una serie di rampe nei passaggi

tra le stanze che si trovano a diversi livelli, per garantire la fruizione del percorso anche a un pubblico con difficoltà motorie. Pur apportando significativi miglioramenti tecnici e prestazionali, questi interventi hanno prodotto un'ulteriore alterazione del paesaggio interno - non solo dovuti all'innesto di segnali, telecamere e sensori, ma anche perché, come la nuova biglietteria, le rampe sono caratterizzate da un rivestimento in legno e parapetti in vetro, e da un pavimento coperto da lastre metalliche antiscivolo; questi materiali, assenti nel progetto dei BBPR, non sembrano del tutto coerenti con le texture 'ruvide' che caratterizzano questo luogo, e (almeno alla vista di occhi allenati) accentuano l'estraneità dei nuovi elementi.

Se alcune delle azioni intraprese nel 2003 possono aver alterato l'integrità dell'esperienza spaziale del museo, altre hanno avuto un ruolo cruciale nella conservazione di alcuni suoi elementi costitutivi - e in particolare delle teche e del loro contenuto. L'organizzazione e l'interazione degli oggetti, dei documenti e delle immagini, progettati da Albe e Lica Steiner, non erano mai stati oggetto di aggiornamenti; tuttavia, un'analisi approfondita di queste composizioni ha evidenziato alcune alterazioni, probabilmente dovute a pratiche di gestione o pulizia svolte in modo disattento e non monitorato. La Fondazione Fossoli ha quindi avviato lo studio e il ripristino dell'allestimento (ampiamente documentato nella prima brochure del museo, realizzata dagli stessi Steiner nel 1973); oltre al riordino dei materiali, l'intervento ha portato anche alla sostituzione di alcune fotografie divenute illeggibili (riprodotte dalle diapositive originali conservate nell'archivio Steiner presso il Politecnico di Milano) e all'aggiunta di nuove etichette, stampate su piccoli cartoncini bianchi e posizionate all'interno delle teche per fornire alcune informazioni sugli oggetti esposti (una breve descrizione e il nome del donatore).

Anche nel 2013 l'opera è stata di oggetto di un intervento, programmato in occasione del quarantesimo anniversario ma anche dai danni causati dal potente evento sismico che pochi mesi prima aveva colpito il territorio. Il progetto ha interessato⁸ il restauro delle strutture e il risanamento della pavimentazione, dei serramenti e degli intonaci delle pareti; la conservazione degli elementi decorativi 'graffiati' sulle

⁶ Nata nel 1996 per volere del Comune di Carpi e degli Amici del Museo-monumento al Deportato, la Fondazione gestisce sia il museo che il Campo Fossoli, monitorandone la conservazione, lo studio e la promozione.

⁷ L'intervento è stato realizzato attraverso la collaborazione tra la Fondazione Fossoli e l'architetto carpigiano Stefano Severi.

⁸ L'intervento è stato realizzato attraverso la collaborazione tra la Fondazione Fossoli e il Settore Restauro e Conservazione del Patrimonio Immobiliare Artistico e Storico del Comune di Carpi; la redazione del progetto è stata curata dall'architetto Giovanni Gnoli e dai tecnici Livio Bartoli e Maurizio Benetti.

pareti, in particolare, era stata messa a rischio non solo dal terremoto ma anche dagli effetti dell'umidità che caratterizza l'area. Attraverso la collaborazione tra un gruppo di restauratori specializzati e l'impresa che aveva realizzato le incisioni negli anni settanta (la Cooperativa Muratori e Braccianti di Carpi), tutti gli intonaci e le graffiature sono stati accuratamente trattati, utilizzando i materiali e le tecniche originari. Oltre a tutelare immagini e testi, che in questo spazio svolgono un ruolo cruciale, l'operazione ha consentito di affinare e verificare la validità di procedure e metodologie di intervento, alle quali sarà possibile continuare a ricorrere per garantire l'integrità e la durata di questo apparato unico - che oggi, dopo dieci anni, avrebbe già bisogno di nuovi trattamenti.

L'umidità rappresenta un problema rilevante per questo edificio, oltre che per i visitatori e lavoratori del museo. Per questo motivo nel 2018 è stato aggiornato l'impianto di riscaldamento a pavimento (che era stato predisposto dall'inizio, ma mai messo in funzione). Questa operazione ha migliorato le condizioni ambientali, ma ha richiesto l'asportazione e il riposizionamento di alcune lastre del pavimento; sebbene queste siano state realizzate con lo stesso materiale (Pietra Serena), rimane visibile una certa differenza con quelle originali, dovuta alla natura organica e al colore instabile degli elementi lapidei - che probabilmente sarà ridotta dagli effetti del tempo e dell'usura.

Nell'anno del cinquantesimo anniversario dell'inaugurazione, la Fondazione Fossoli ha attivato

nuovi progetti dedicati alla tutela dell'opera - come la manutenzione straordinaria delle sedici stele collocate nel cortile⁹ - e alla sua valorizzazione - attraverso lo sviluppo di uno speciale programma teso a riportare questo spazio sempre più vicino alla visione multisensoriale dei BBPR, e che integrerà quei contributi musicali che ne erano originariamente parte.

Oggi, la visita al Museo-monumento non è identica all'esperienza che gli architetti avevano concepito - anche se il livello di integrità e coerenza di quest'opera rimane molto alto, se confrontato con l'attuale condizione della maggior parte del patrimonio museografico contemporaneo.

Questa situazione è l'esito della convergenza di diversi fattori. Determinante è stata innanzitutto la staticità che ha caratterizzato la prima parte della vita di questo luogo: la sua posizione decentrata l'ha escluso per molti anni dai flussi del turismo di massa, e, anche se la veloce diminuzione dell'interesse dopo l'inaugurazione è solitamente letta in termini negativi (avendo portato, per esempio, anche ad alcuni momenti di chiusura), questa ha in qualche modo protetto gli spazi del museo, facendoli arrivare inalterati fino alla fine del XX secolo, quando hanno iniziato a emergere, da un lato, il valore di questi apparati, e dall'altro, le conoscenze e gli strumenti per lo sviluppo di un approccio critico e consapevole alla loro conservazione. Questo ha avuto inizio con la nascita della Fondazione Fossoli, cioè di un organo impegnato non solo nella gestione dell'istituzione museale ma anche

nella tutela e valorizzazione delle componenti (tangibili e intangibili) del patrimonio che la definiscono. Questo soggetto è stato fondamentale nell'attivazione e direzione di un graduale processo di revisione, che ha interessato non solo gli spazi e gli allestimenti, combinando conservazione e aggiornamento, ma anche l'approntamento di pratiche e metodologie di intervento. Questo percorso è avvenuto per 'tappe tematiche', cioè, è l'esito di una sequenza di azioni, distribuite nell'arco di vent'anni, ognuna incentrata su aspetti specifici e volta ad adattare l'opera a standard, circostanze e necessità in divenire. Lo sviluppo graduale di questo processo, realizzato in momenti diversi (quindi non sempre sotto la guida delle stesse persone), non ha avuto un andamento lineare, e ha accolto scelte generate da condizioni o visioni differenti; questa condizione ha prodotto alcune trasformazioni che non sono unanimemente condivise e possono aver generato dubbi e criticità. Tuttavia, quasi tutte le modifiche apportate a spazi e allestimenti sono reversibili, dunque consentono ulteriori azioni che potrebbero riportare le componenti di questa 'opera d'arte totale' ad uno stato più vicino alla versione originale, oppure sperimentare nuove soluzioni. Per esempio, l'inserimento della guardiania e delle rampe può essere annullato e ripensato. Sarebbe possibile anche agire sulla perdita dell'ultima sala: nonostante non si possa - e forse non sia corretto - riportare l'ambiente al suo assetto iniziale¹⁰, la riannessione della quattordicesima stanza consentirebbe di riattivare il rapporto con il cortile e ripristinare la logica circolare della visita.

⁹ Iniziati nell'autunno del 2023, e sollecitati dal degrado delle strutture (interessate da parziali distacchi di cemento armato e ossidazione delle parti in ferro), i lavori provvederanno al risanamento, alla riparazione e alla ricostruzione filologica delle porzioni di calcestruzzo mancanti e instabili; il progetto sarà gestito dai tecnici del Comune di Carpi (dagli architetti Caterina Manfredi e Cesare Sereni).

¹⁰ Sebbene le sedute siano state ricollocate in altre sale del museo, e possano essere facilmente riposizionate, gli altri allestimenti sono andati perduti; inoltre, la documentazione relativa a questa sala è estremamente limitata.

Anche se il museo nel tempo ha conservato la sua capacità operativa, mostrando una sorprendente resilienza, questi interventi potenzierebbero ulteriormente la capacità di svolgere le funzioni per cui era stato ideato - cioè immergere i visitatori in un percorso coinvolgente, progettato per sperimentare un nuovo modo di presentare la

storia e soprattutto di 'ricordare' e 'ammonire'. Questa missione è oggi coadiuvata dalle attività che la Fondazione 'sovrappone' agli spazi e ai contenuti originali, per moltiplicarne le trame e la risonanza, ma senza provocare alcuna alterazione: dopo la conclusione delle conferenze, dei concerti e delle mostre temporanee che vengono spesso allestiti

nelle sale, quest'opera museografica continua a tradurre in una forma sempre valida ed eloquente la memoria della deportazione, e a trasformarla in uno strumento utile allo sviluppo della conoscenza, della consapevolezza e dunque della convivenza civile.

BIOGRAFIA

Dottore di Ricerca in Architettura degli Interni e Allestimento, **Elena Montanari** è Ricercatrice presso il Dipartimento di Architettura e Studi Urbani del Politecnico di Milano, dove dal 2011 partecipa allo sviluppo di progetti di ricerca nazionali e internazionali incentrati sui temi che si articolano all'intersezioni tra nuove forme e ruoli dell'architettura degli interni, cultura e pratica museografica, e valorizzazione del patrimonio costruito.

BIBLIOGRAFIA

Steiner L., Steiner A. (1973). *Museo-monumento al Deportato Politico e Razziale nei Campi di Sterminio Nazisti*. Sesto San Giovanni: Artigrafiche G. Beveresco.

Zevi B. (1975). Cinetica per tollerare i massacrati. *Cronache di architettura*, IX: pp. 182-185.

Gibertoni R., Melodi A. a cura di (1993). *Il Museo Monumento al Deportato a Carpi*. Milano: Electa.

Armentano L., Rossi M., Garuti A. a cura di (1999). *Il Palazzo dei Pio a Carpi*. Milano: Electa.

Ori A. M. (2004). *Il Campo di Fossoli. Da luogo di prigionia e deportazione a luogo di memoria 1942-2004*. Carpi: APM.

Luppi M., Ruffini E. a cura di (2005). *Immagini dal silenzio. La prima mostra nazionale dei lager nazisti attraverso l'Italia (1955-1960)*.

Modena: Nuovagrafica.

Luppi M. (2016). Perché a Carpi il Museo Monumento: alle radici del progetto. In: Luppi M., Tamassia P. a cura di. *Il Museo Monumento al Deportato Politico e Razziale di Carpi (14-25)*. Bologna: Bononia University Press.

Montanari E. (2019). *Permanenza e attualità. Il museo-monumento dei BBPR a Carpi*. Santarcangelo di Romagna: Maggioli.

New York, Breuer Building vendesi: un progetto di datamuseo

Ciro Priore

Sin dall'inizio della sua costruzione, l'edificio progettato da Marcel Breuer per il Whitney Museum di New York ha dovuto lottare per far fronte sia alla crescente necessità di spazio espositivo e di immagazzinamento delle opere d'arte, sia alla sua altrettanto crescente popolarità che lo ha visto imporsi come vivace centro culturale conosciuto in tutto il mondo. Affinché si adattasse a queste sopraggiunte necessità oltre che alle nuove modalità espositive dell'arte contemporanea, negli anni sono state necessarie molte modifiche. Queste, oltre a minacciare l'integrità del Breuer Building, prima l'hanno privato di tutto il senso poetico conferitogli dall'autore e poi anche di tutto quello che era rimasto, lasciandolo completamente vuoto, pronto per essere messo in vendita

Log-in nel clone

Nel 2014, al Whitney Museum di Marcel Breuer su Madison Avenue, si tenne il symposium Shared Spaces in cui creativi e studiosi furono invitati a interrogarsi sul possibile ruolo dei social media nella trasformazione dei musei. Durante quel dibattito, che fu anche l'ultimo evento pubblico prima che la collezione venisse spostata nel nuovo edificio a Gansevoort Street, gli artisti João Enxuto ed Erica Love misero in scena la relazione di un ipotetico – quanto assurdo – progetto che avrebbe avuto inizio nel 2023: i due artisti diedero conto del processo che avrebbe portato all'artefatto acquisto dello stesso edificio in cui si stava tenendo la conferenza, allo scopo di completare il Google Art Project, un ambizioso tentativo di riprodurre virtualmente le più importanti opere d'arte del mondo in un unico museo. Lo scopo dell'acquisizione sarebbe stato quello di riutilizzare il museo di Breuer come interfaccia fisica di realtà aumentata a servizio di Google; per cui, in se-

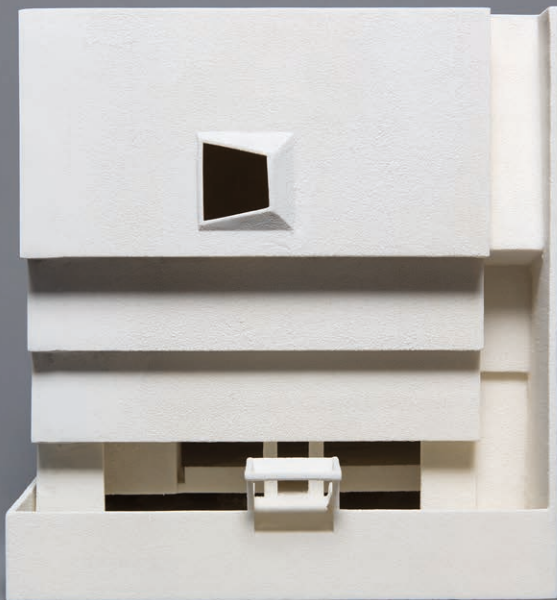


Fig.1 - Modello stampato in 3D del Whitney Museum of American Art progettato da Marcel Breuer, da Art Project 2023, 2013, polvere di gesso, 17 x 17 x 19 cm. Per gentile concessione degli artisti

guito all'adeguamento funzionale, ogni stanza sarebbe stata in grado di scansionare il profilo social del visitatore per presentargli le opere d'arte più attinenti ai suoi interessi.

Resosi conto delle ingenti spese necessarie, però, Google avrebbe deciso di demolire l'edificio per sostituirlo con un clone: quello originale sarebbe stato mappato e modellato digitalmente cosicché potesse essere demolito e sostituito con la sua replica esatta, costruita in pannelli di cemento stampati in 3D e assemblati a secco, sia nuovamente su Madison Avenue che nel Campus di Google in California. Accedendo ai nuovi edifici, quindi, sarebbe stato possibile noleggiare dei Google Glass per riprodurre più di quarantamila opere d'arte provenienti dai musei partner di tutto il mondo. Inoltre, previo un Google+ log-in, i visitatori avrebbero potuto assemblare pareti mobili virtuali¹ su cui allestire le opere d'arte archiviate nel cloud del museo. Qualunque appassionato, così, avrebbe potuto curare la propria personale esposizione preferita oppure avrebbe potuto affidarsi all'algoritmo di Google richiedendo una selezione personalizzata sulla base del proprio profilo social.

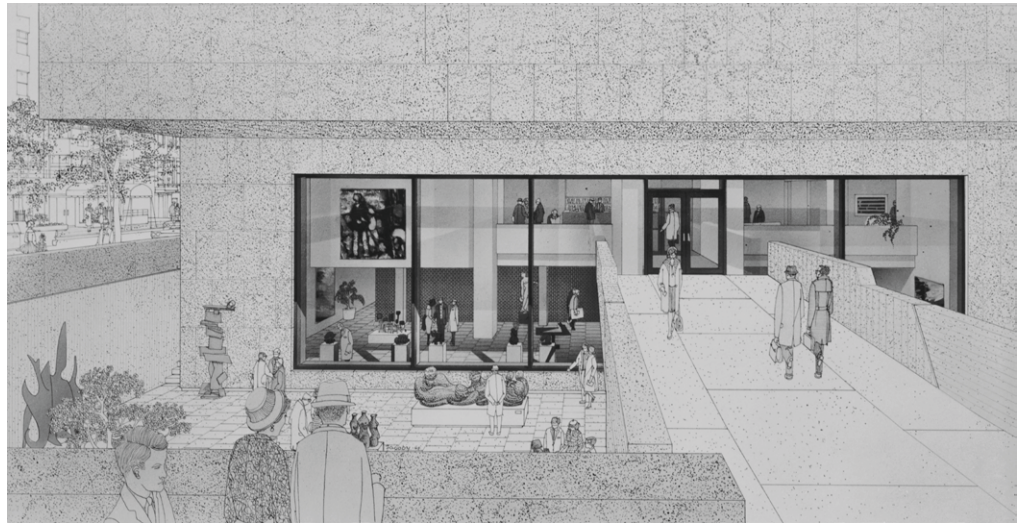


Fig.2 - Disegno di progetto, 1964. Wikipedia Commons

Insomma, stando alla relazione di Exunto e Love, la travagliata storia del Whitney, già coinvolto in decennali tentativi falliti di ampliamento, si sarebbe finalmente risolta con il progetto di Google che proponeva la visione di un museo senza interno, con la possibilità di accedere a un infinito database virtuale ad personam.

Enxuto e Love riferirono di robotanti recensioni che avrebbero salutato l'iniziativa come il lancio di

una "piattaforma democratica" che avrebbe cancellato "i confini territoriali e le limitazioni spaziali" e liberato "la circolazione delle più grandi opere d'arte del mondo" (Whitney Museum of American Art, 2018).

Hot dog al museo

Quando, nel 1966, il Whitney Museum of American Art, fondato nel 1930 da Gertrude Vanderbilt Whitney con la missione di valorizzare l'arte contemporanea americana, si trasferì dal suo edificio nel Greenwich Village nel nuovo palazzo progettato da Marcel Breuer e Hamilton Smith (con la consulenza dell'architetto Michael H. Irving) nessuno avrebbe potuto immaginare quanto questo sarebbe cresciuto per importanza e popolarità. Se nel 1966, infatti, il museo poteva contare su una collezione di circa 2.000 opere, trent'anni dopo questa era cresciuta considerevolmente, arrivando a 11.000 pezzi di 1.700 artisti diversi (Aspesi, 1996). Ri-

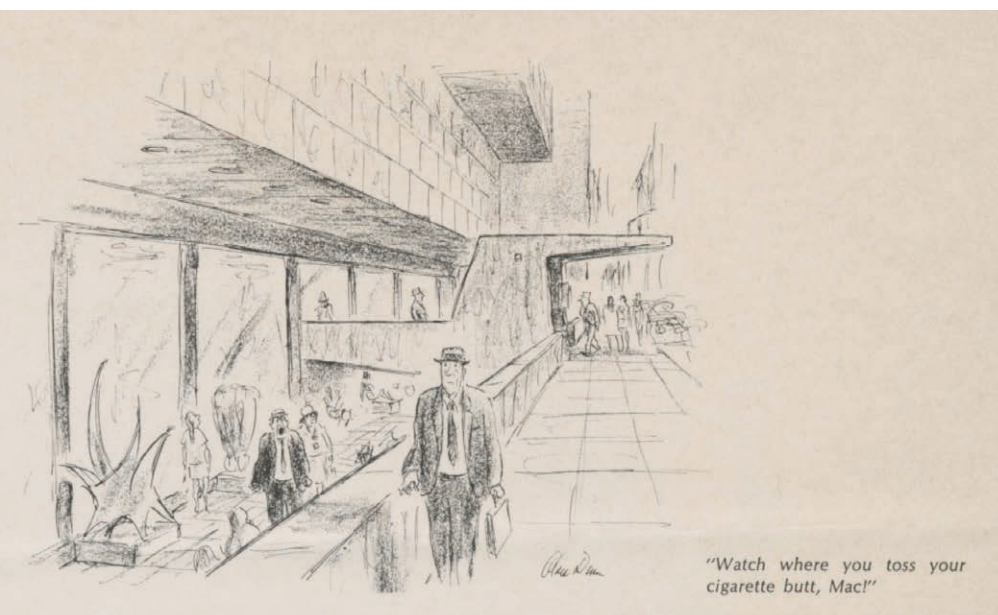


Fig.3 - Vignetta di Alan Dunn pubblicata su Record, 1967. Per gentile concessione di Marcel Breuer Papers, Special Collections Research Center, Syracuse University Libraries

¹ Anche nel progetto di Marcel Breuer le sale espositive erano fornite di un soffitto cassettonato che, con un complesso sistema di binari e cerniere, consentiva di modificare la posizione dei pannelli espositivi per adattare le gallerie alle necessità di ogni specifica mostra.

guardo al flusso di pubblico, invece, un articolo del 1978 sull'AIA Journal sottolineava le sfide che i gestori del museo erano costretti ad affrontare durante le mostre: "Chi ha ideato questo originale progetto deve aver pensato di servire quel piccolo gruppo di appassionati che prima degli anni sessanta erano devoti all'arte americana. [...] L'attuale direttore, Thomas N. Armstrong III ritiene che l'edificio funzioni perfettamente per circa 1.000 visitatori al giorno. Ma nessun edificio museale [...] con solo circa 30.000 piedi quadrati di spazio espositivo [...] può gestire dalle 3.000 alle 5.000 persone che ora visitano il museo in una giornata impegnativa" (Spring, 1978, p.42).

Il Breuer Building, come giustamente sottolineava Armstrong III, era un edificio di dimensioni piuttosto ridotte, che quindi difficilmente avrebbe potuto far fronte a un flusso intenso di pubblico: dal quarto livello, infatti, lo spazio espositivo si riduce progressivamente man mano che degrada verso il piano terra; il risultato è un volume convesso a gradoni rovesciati che arretrano profondamente rispetto al bordo stradale, al punto che il pianterreno è quasi un terzo più piccolo rispetto all'attico. La popolarità del museo, sigillata dalla presenza di un carretto di hot dog che sostava regolarmente all'angolo della strada per accalappiarsi l'appetito dei moltissimi visitatori che attendevano in fila appena fuori dall'ingresso (Spring, 1978), aveva quindi spinto i gestori ad apportare significative modifiche al progetto originale.

Wormhole sul cortile

Per accedere all'edificio - così come tra l'altro avviene ancora oggi - bisognava percorrere un ponte semicoperto che, come un grosso gabbiano in cemento appollaiato su un pilastro baricentrico, si sporgeva verso la strada invitandoti a passare sotto il suo becco. Il ponte, autonomo sia rispetto all'edificio che

alla strada, ne sottolineava la precaria relazione. Per cui "sia l'edificio modernista che la città tenevano separate le loro realtà in modo che ciascuna potesse essere esaminata indipendentemente e in opposizione" (Poros, 2023, p. 157).

Alla presentazione del progetto, Breuer parlava di come l'edificio avrebbe dovuto "trasformare la vitalità della strada nella sincerità e nella profondità dell'arte" (Breuer, 1963, p. 1). Questa volontà si palesava certamente nello stretto fossato che separava la facciata di ingresso dal marciapiede, oltrepassabile solo attraverso il ponte: questo, fino alla fine degli anni settanta, nel convogliare il brulicante andirivieni su Madison Avenue, fungeva da vero e proprio wormhole in grado di presentare i corpi vivi dei passanti a quelli scolpiti delle opere esposte. Il piano seminterrato, infatti, ospitava un piccolo cortile delle sculture diviso in due da una grossa vetrata che attraversava due livelli: per cui le

statue all'esterno, coperte solo dallo sbalzo della facciata, si confrontavano con quelle allestite all'interno (Papachristou, 1970). Comunque lo si intercettasse, il cortile delle sculture era un vero e proprio dispositivo teatrale: mentre dalla strada fungeva da vetrina per i disinteressati passanti, dall'alto del ponte svelava contemporaneamente sia le sculture in giardino che quelle malcelate dietro le lastre di vetro. Di contro, siccome non appena intercettata la superficie trasparente della facciata di ingresso i bassi parapetti della passerella si convertivano in grossi setti che salivano fino al soffitto, le stesse statue che dal ponte esterno potevano essere intraviste, si nascondevano paradossalmente una volta varcata la soglia della galleria. La passerella, divenuta un tunnel direzionato verso la biglietteria, incontrava alla fine due basse balaustre che, dirigendosi perpendicolarmente alla traiettoria di ingresso, suggerivano agli avventori che avevano mosso il



Fig.4 - Cortile delle sculture del Whitney Museum of American Art, 1963-66. Per gentile concessione di Marcel Breuer Papers, Special Collections Research Center, Syracuse University Libraries

primo passo nell'atrio di voltarsi su sé stessi per affacciarsi sulla corte interna a doppia altezza e osservare finalmente quelle sculture che fino a quel momento avevano potuto solo intravedere dall'altra parte del vetro.

Già una decina d'anni dopo l'inaugurazione, per far fronte al grande numero di visitatori e per adattarsi alle nuove necessità espositive dell'arte contemporanea, sono state necessarie molte modifiche. A farne le spese è stato sicuramente tutto il meccanismo di ingresso, la hall e il cortile delle sculture.

Nel seminterrato, nascosta dietro un paravento di granito, era stata allestita una piccola caffetteria. Per far spazio a un maggior numero di tavolini, il paravento era stato demolito, così che quelli, invadendo tutto il cortile interno, potessero estendersi fino alla vetrata. Col tempo, siccome anche nell'area esterna vennero allestiti i tavoli per consumare all'aperto, la caffetteria si era trasformata in un vero e proprio ristorante che, per forza di cose, lasciava poco spazio alle sculture, costrette a dividersi il cortile con i clienti affamati.

Club in galleria

Ricordando come doveva sembrare l'edificio appena inaugurato, Bernard P. Spring, lo paragonava a un club o a una villa privata. "Erano arredate" scriveva Spring pensando alle piccole gallerie del secondo e del quarto piano "con tappeti spessi su pavimenti in parquet, pareti e soffitti rivestiti in legno, comodi divani, poltrone, scrivanie e tavoli. Dovevano assomigliare ed essere utilizzate come le stanze più intime dei due edifici precedenti del museo². Una casa, anche se aperta al pubblico, per la famiglia Whitney e per gli artisti e gli amici con cui condividevano l'interesse per lo sviluppo dell'arte americana" (Spring, 1978, p. 43).

Alla costante ricerca di nuovo spazio dove ospitare le sempre più numerose opere d'arte, così com'era già successo per il seminterrato, anche le piccole gallerie si erano dovute adattare al traffico museale: le pareti in legno erano state rivestite con intonaco neutro, i pavimenti in parquet erano stati coperti con moquette commerciale; mentre gli arredi dall'aria domestica avevano lasciato il posto alle classiche pan-

chine da museo, abbastanza scomode da limitare al minimo la sosta.

Le iconiche finestre trapezoidali, sebbene non prettamente utili all'illuminazione che avveniva artificialmente, erano indicate da Breuer come l'elemento necessario affinché il visitatore potesse orientarsi. Ma persino queste, nel disperato tentativo di aumentare la superficie espositiva, venivano di tanto in tanto oscurate con pannelli rigidi di cartongesso.

Nella perenne battaglia tra le soluzioni architettoniche inventate da Breuer per il museo e la cocciuta pratica dei miopi curatori, toccò un destino beffardo perfino al sofisticato sistema di pareti mobili che articolava le gallerie: i profondi pannelli rettangolari, sospesi perfettamente a piombo dal cassettonato del soffitto, evidenziavano l'impercettibile inclinazione del pavimento, che curvava leggermente a causa della precompressione delle travi in acciaio. Questo effetto ottico disturbava talmente i curatori che furono installati finti battiscopa per colmare lo spazio fluttuante tra il pavimento e le partizioni. Con il passare degli anni, queste vennero addirittura inglobate in spesse pareti vuote montate su struttura fissa, rendendo così assolutamente vano il sistema flessibile originale.

Datamuseo in vendita

Negli anni, numerosi sono stati i tentativi di ampliamento poi accantonati³ ma, mentre tutte le ipotesi si scontravano contro il comitato per la conservazione del quartiere



Fig.5 - Caffetteria del Whitney Museum of American Art, 2010. Wikipedia Commons

² L'autore fa riferimento alla precedente sede del Whitney Museum in West Eight Street, nel Greenwich Village.

³ Un concorso architettonico del 1985, che vide Michael Graves tra i vincitori, prevedeva la costruzione di un teatro, di un centro studi e di un auditorium, oltre a raddoppiare lo spazio espositivo a disposizione del Whitney Museum.

e contro tutti gli ammiratori del piccolo edificio brutalista, le esigenze di spazio continuavano ad aumentare. Alla fine, nonostante qualche anno prima Richard Gluckman fosse riuscito nell'impresa di espandere il museo (quasi) senza modificare l'edificio principale⁴, nel 2007 la direzione del Whitney Museum decise di incaricare Renzo Piano per la progettazione di una nuova sede a Gansevoort. Nel 2014 la collezione lasciò il Breuer Building e questo venne affittato al Metropolitan Museum of Art, diventando così The MET Breuer. Nel 2021 l'edificio passò alla Frick Collection che però recentemente ha annunciato di essere pronta a ritraslocare nel 2024.

Dal momento in cui il Whitney ha deciso di spostarsi nella nuova sede, insomma, il Breuer Building è passato di mano già a due musei diversi che hanno utilizzato il palazzo newyorkese come base temporanea per far fronte alla chiusura delle loro sedi storiche, nel mentre queste stavano affrontando una ristrutturazione. A giugno di quest'anno, Sotheby's ha annunciato l'ennesimo - e a quanto pare definitivo - passaggio di mano: la prestigiosa casa d'aste ha dato notizia dell'avvenuto acquisto del Breuer Building per installarci la propria sede ammiraglia. Insomma, quella che per quasi cinquant'anni era stata la casa dell'arte americana, pur rinunciando anno dopo anno a un pezzo

della sua identità, alla fine si è trasformata in una dépendance in affitto, in uno spazio vuoto a servizio di qualsiasi collezione ne avesse bisogno.

A ben guardare, la distopica conferenza di João Enxuto ed Erica Love sembrava metterci in guardia proprio su questo: sulle conseguenze che poteva avere la concezione del museo come mero magazzino di dati, come un database acritico della cultura che, invece di favorire e incoraggiare l'incontro con questa, si limitasse alla disposizione quantitativa di spazio espositivo vergine.

Il museo è da sempre stato concepito come un luogo unico e irripetibile in cui conservare oggetti e manufatti unici e irripetibili a memoria di un passato, anch'esso, unico e irripetibile. Ma non per questo dobbiamo limitarci a pensare al museo come a un contenitore di collezioni, di dati e informazioni.

I musei, in quanto investiti di una funzione pubblica, in quanto aperti all'incontro e al confronto, dovrebbero sempre essere concepiti come macchine collettive per l'immaginazione, in cui dovrebbe essere sempre possibile fare esperienza di uno spazio abitato da testimonianze della storia, e non solamente di queste in quanto tali. Oggi, il museo non può né essere un magazzino di dati da consultare, né può limitarsi a mettere in mostra, come fosse una

tassidermia, la storia di un passato lontano e poco condiviso.

A ben guardare, già alla presentazione del progetto, Marcel Breuer aveva posto l'accento sia sulle trappole in cui il museo sarebbe potuto incorrere, sia proprio su tutti quegli elementi che avrebbero fatto del Whitney Museum una ben riuscita macchina immaginativa: il ponte di ingresso del museo, con il sottoposto cortile delle sculture e la zigurat a sbalzo, erano certamente pezzi studiati di un caleidoscopio collettivo, in cui ad essere vissuto era lo spazio in relazione a pezzi di un passato reinterpretato e ben allestito.

Ma, stimolato circa il ruolo del museo, l'architetto ungherese aveva messo tutti in guardia, commentando anche che "è più facile dire come [il museo] non dovrebbe sembrare: [...] un edificio commerciale o di uffici, né dovrebbe sembrare un luogo di frivolo intrattenimento" (Breuer, 1963, p. 1). Non dovrebbe sembrare - potrebbero aggiungere Exunto e Love - un database acritico per generiche collezioni.

⁴Richard Gluckman trasformò gli uffici e la biblioteca del quinto e quarto piano in 7.640 piedi quadrati di spazio espositivo. Aveva inoltre trasferito il personale in uffici progettati in adiacenti case a schiera, collegate lateralmente al Breuer Building.

BIOGRAFIA

Ciro Priore è architetto e dottorando in Architettura-Teorie e progetto presso Sapienza Università di Roma. Laureato nel 2018 all'Università degli Studi di Napoli Federico II, è co-fondatore del collettivo LAPS, del team di ricerca Materia Ordinaria e redattore dell'audio-magazine *Traccia*.

BIBLIOGRAFIA

Breuer, M. (1963). *Typescript of speech at the presentation of the Whitney Museum of American Art. Relazione presentata alla presentazione del Whitney Museum of American Art*, New York (> [link](#) 11/23).

Papachristou, T. (1970), *Marcel Breuer: new buildings and projects*. New York: Praeger

Publishers.

Spring, B. P. (1978). Evaluation: The Whitney Suffers from Success. *AIA Journal*, vol. 67, n. 11: pp. 41-47.

Aspesi, N. (1996) Questa sera festa grande per il Whitney. *La Repubblica*, 04 novembre 1996 (> [link](#) 11/23).

Poros, J. (2023). *Marcel Breuer. Shaping Architecture in the Post-War Era*. New York: Routledge.

Whitney Museum of American Art (2018). Shared Spaces Symposium João Enxuto and Erica Love (> [link](#) 11/23).

do.co.mo.mo
italia

DOCOMO