

Op. cit.

selezione della critica d'arte contemporanea

Lo strutturalismo e la storiografia dell'architettura in Italia. Il contributo di Maria Luisa Scalvini alla critica semiotica - Sull'insegnamento della Composizione nelle Scuole di Architettura - Design for safety: progettare per società più sicure - Antonia Campi: da *Eva* al *portaombrelli spaziale*. La scultura diventa utile - Libri, riviste e mostre

Op.cit.

Selezione della critica d'arte contemporanea

Op.cit.

rivista quadrimestrale
di selezione della critica d'arte contemporanea

Direttore: Renato De Fusco

Comitato scientifico

Domenico De Masi
Kenneth Frampton
Juan Miguel Hernández León
Vanni Pasca
Franco Purini
Joseph Rykwert
Vincenzo Trione

Comitato redazionale

Roberta Amirante
Pasquale Belfiore
Alessandro Castagnaro
Imma Forino
Francesca Rinaldi
Livio Sacchi
Alberto Terminio
Segretaria di redazione
Emma Labruna

Website e digitalizzazione

Ermes Multimedia digital design per la cultura

Concept: Renato Piccirillo

Sviluppo: Riccardo Marotta, Valeria Pazzanese

Redazione: 80123 Napoli, Via Vincenzo Padula, 2

info: +39 081 7690783 - *fax:* +39 081 7705654

e-mail: rendefus@unina.it - elabruna@unina.it

Amministrazione: 80128 Napoli, Via B. Cavallino, 35/G

info: +39 081 5595114 - +39 081 5597681

e-mail: info@graficaelettronica.it

Abbonamento annuale: Italia € 50,00 - Estero € 70,00

Un fascicolo separato: Italia € 18,00 - Estero € 25,00

Un fascicolo arretrato: Italia € 20,00 - Estero € 27,00

Grafica Elettronica



All'indirizzo **www.opcit.it** è disponibile l'intera collezione
della rivista dal numero 1 del settembre 1964 ad oggi

M. SAVORRA	<i>Lo strutturalismo e la storiografia dell'architettura in Italia. Il contributo di Maria Luisa Scalvini alla critica semiotica</i>	5
R. CAPOZZI	<i>Sull'insegnamento della Composizione nelle Scuole di Architettura</i>	19
D. GALLOPPO		
L. PIETRONI	<i>Design for safety: progettare per società più sicure</i>	27
F. PIROZZI	<i>Antonia Campi: da Eva al portaombrelli spaziale. La scultura diventa utile</i>	43
	<i>Libri, riviste e mostre</i>	59

Alla redazione di questo numero hanno collaborato: Greta Allegretti, Santi Centineo, Cesare de Seta, Margherita Marri, Federico Turelli.

Lo strutturalismo e la storiografia dell'architettura in Italia. Il contributo di Maria Luisa Scalvini alla critica semiotica

MASSIMILIANO SAVORRA

*Un fenomeno storiografico*¹

Negli anni Sessanta in Italia i “modi” di fare critica d'arte e di architettura subiscono notevoli mutamenti. Numerosi studiosi sentono infatti la necessità di aggiornare le metodologie tradizionalmente utilizzate nelle scuole, mediante strumenti interpretativi mutuati da altre discipline, come l'antropologia, la psicoanalisi, la filosofia, la sociologia. Tra queste, la semiotica è stata una delle discipline con un impatto significativo sulla storia dell'architettura.

Le opere prodotte dagli artisti e dagli architetti iniziano così a essere studiate come sistema di segni, ed esaminate, sia dal punto di vista del significato e della comunicazione, sia dal punto di vista estetico e dell'originalità del messaggio. Sergio Bettini, Galvano della Volpe e Gillo Dorfles, già alla fine degli anni Cinquanta, avevano considerato l'arte e l'architettura da un punto di vista semantico-strutturale [S. BETTINI, *Critica semantica e continuità storica dell'architettura europea*, in «Zodiac», n. 2, 1958, 7-25; G. DELLA VOLPE, *Critica del gusto*, Feltrinelli, Milano 1960; G. DORFLES, *Simbolo, comunicazione, consumo*, Einaudi, Torino 1962], introducendo il concetto di semanticità e trattando l'architettura secondo un'ottica linguistica, ma nel decennio successivo lo strutturalismo e le questioni connesse al messaggio diventano oggetto particolare di attenzione da parte di un più ampio

gruppo di architetti-teorici, intellettuali e storici (come Giovanni Klaus Koenig, Renato De Fusco, Umberto Eco, Emilio Garroni, Maria Luisa Scalvini, Vittorio Gregotti e altri) che partecipano al dibattito in corso sul problema della “valutatività” e sulla nozione di “valore” in campo estetico, compresa la sua dimensione storiografica [J. MONTANER, *Después del Movimiento Moderno. Arquitectura de la segunda mitad del siglo XX*, Editorial Gustavo Gil, Barcelona 1993].

La linguistica applicata all’architettura diventa allora un campo di studio della più generale scienza dei segni. Alcuni storici dell’architettura ipotizzano che la disciplina scientifica dedita ai fenomeni culturali, intesi come comunicazione, comprenda anche le discipline architettoniche, volte per loro natura a modificare “la realtà a livello tridimensionale”. Ai contributi teorici di studiosi di estetica come Garroni o Eco si affiancano così quelli di storici dell’arte come Cesare Brandi, che in più occasioni intervengono in ambito semiotico-strutturalista [E. GARRONI, *La crisi semantica delle arti*, Officina Edizioni, Roma 1964; C. BRANDI, *Struttura e architettura*, Einaudi, Torino 1967; U. Eco, *La struttura assente. La ricerca semiotica e il metodo strutturale*, Bompiani, Milano 1968. Si veda anche G. DAL CANTON, *Le scuole di critica d’arte in Italia*, in «Op.cit.», n. 47, gennaio 1980, pp. 55-57]. Anche gli storici dell’architettura affrontano il tema della “valutazione” e in particolare della “rifondazione teorica” dell’architettura.

Il 1968 è un anno chiave per la teoria della storia dell’architettura e per la ricerca critica e semiologica che abbraccia una pluralità di discipline. In quell’anno viene pubblicato un testo fondamentale come *Teoria e storia dell’architettura* [Laterza, Roma-Bari 1968] di Manfredo Tafuri, oltre a numerosi capisaldi della letteratura sull’argomento: Michel Foucault, Roland Barthes, Jacques Derrida e il gruppo “Tel Quel” pubblicano *Théorie d’ensemble*; György Kepes ristampa in francese *Signe image symbole*; Jean Piaget in *Le structuralisme* amplia l’epistemologia genetica con nuove nozioni; Dan Sperber con *Le structuralisme en anthropologie* e Moustapha Safouan con *Le structuralisme en psychanalyse*

nalyse dimostrano come le teorie e il metodo dello strutturalismo e della semiotica possono essere applicati a diversi campi della conoscenza; Umberto Eco con *La Struttura assente* sintetizza posizioni e correnti, soffermandosi sull'architettura concepita come sistema di segni e, allo stesso tempo, come insieme di codici di comunicazione di massa (richiamando gli importanti studi di De Fusco, che aveva pubblicato l'anno precedente *Architettura come mass medium: note per una semiologia architettonica* [Dedalo, Bari 1967]).

Maria Luisa Scalvini, uno dei massimi esponenti della critica semiologica italiana, entra nel vivo del dibattito con la pubblicazione nel 1968 di *Per una teoria dell'architettura*, articolo sulla rivista «Op. cit.», e con il suo libro *Spazio come campo semantico*; una versione estesa di un suo saggio, *Simbolo e significato nello spazio architettonico*, apparso sempre nel 1968 sulla rivista «Casabella». I temi semiotici sono visti come essenziali per una “critica operativa”, e per fondare una teoria dell'architettura sempre più intrecciata con la storia dell'architettura, anche grazie alla rivista «Op. cit.», diretta da De Fusco che l'aveva fondata nel 1964.

Lo storico napoletano aveva elaborato un'ipotesi metodologica di associazione della linguistica saussuriana con la teoria della visibilità pura di Fiedler e con la concezione di Schmarsow dell'architettura come *Raumgestaltung*. La rivista «Op.cit.» diventa il luogo privilegiato per la discussione di questioni strutturaliste. I temi semiotico-strutturali costituiscono la tendenza dominante all'interno del periodico, non solo con i contributi di Scalvini e De Fusco, ma anche grazie a interventi esterni, con articoli che uniscono ipotesi di lavoro teoriche e risultanze applicative [R. DE FUSCO, M.L. SCALVINI, *I quindici anni della nostra rivista*, in «Op. cit.», n. 46, settembre 1979, p. 7].

Nei suoi scritti del 1968 Scalvini presenta in modo chiaro l'importanza di temi semiotici, convinta com'è che l'approccio strutturalista e l'uso metaforico dell'analogia linguistica siano fondamentali per la comprensione dei conte-

nuti semantici e dei valori simbolici dell'architettura storica, anche in ambito urbano.

Riconoscendo antecedenti, insieme a Peter Collins [*Changing Ideals in Modern Architecture*, Faber & Faber, London 1965 (si veda il capitolo *The linguistic analogy*, pp. 173-182)], nella letteratura critica del Settecento e dell'Ottocento, Scalvini collega l'opera architettonica al linguaggio, da un punto di vista metaforico oltre che grammaticale. Associare gli elementi di base dell'architettura alle "parole" che compongono un linguaggio è, a suo avviso, un'operazione imprescindibile per affrontare sia la questione del progetto come creazione collettiva, sia il tema della **continuità evolutiva del codice architettonico, che, come il linguaggio, deve crescere e rinnovarsi, per non perdere il suo valore semantico**. In un momento in cui l'architettura del cosiddetto "movimento moderno" è presa di mira per la sua incapacità di veicolare significati e valori simbolici, Scalvini – insieme a Eco, Dorfles, Koenig, Norberg-Schulz, Segre, De Fusco, Collins – insiste sulla natura linguistica e comunicativa del fatto architettonico o, come scrive, sulla "necessità di un recupero del complesso alone semantico" [M.L. SCALVINI, *Spazio come campo semantico*, Istituto di Architettura e Urbanistica-Facoltà di Ingegneria, Università degli studi di Napoli Federico II, Napoli 1968]. Nei suoi scritti è evidente la presa di posizione sul ruolo fondamentale delle "funzioni secondarie", cioè degli "elementi connotativi" che l'architettura aveva perso. In *Per una teoria dell'architettura* del 1968 Scalvini scrive infatti: **La crisi consiste in un eccesso di univocità semantica, in un impoverimento dell'alone significativo**².

Interpretare Palladio e Bramante

Il metodo semiotico è applicabile anche alla lettura delle architetture storiche: un esempio è nel saggio *Significati e significanti della Rotonda palladiana*, scritto nel 1969 da Scalvini con De Fusco, primo tentativo di interpretazione semiotica di un edificio storico considerato dagli autori **pa-**

radigmatico in sé, e non più soggetto ai capricci del gusto [R. DE FUSCO, M.L. SCALVINI, *Significati e significanti della Rotonda palladiana*, in «Op.cit.», n. 16, settembre 1969, pp. 5-26]. Lo scopo è quello di enfatizzare i valori semantici, poiché la letteratura artistica, fino a quel momento, aveva interpretato il significato dell'architettura **in termini di funzione, in senso denotativo e connotativo**. Il problema del “senso” deve invece essere risolto, per Scalvinì e De Fusco, attraverso l'intersezione tra la tradizione puramente visibilista e i presupposti mutuati dalla linguistica strutturale; per questo il significato e il valore del capolavoro palladiano vanno ricercati nella “spazialità”, e non tanto nella sua “funzionalità”, aderendo all'idea che l'architettura sia proprio *Raumgestaltung*, ovvero arte dello spazio.

Fino ad allora, gli studi di semiologia architettonica erano stati effettuati esclusivamente in campo teorico. Scalvinì e De Fusco affrontano la questione dell'applicazione del loro metodo o a una singola opera architettonica o a uno stile artistico del passato. La loro scelta cade su un'unica architettura, che ha il vantaggio di una **storicità più determinata**, oltre ad avere una documentazione copiosa in termini iconografici e iconologici. Il loro scopo è porre l'accento sui valori semantici relativi alla spazialità. Se il carattere dell'architettura deve essere formato da uno spazio tridimensionale vuoto (secondo l'ipotesi zeviana), si può considerare questo spazio come corrispondente al “significato” e l'esterno al “significante”.

L'interpretazione semiologica dell'architettura conferma la tesi di Bruno Zevi secondo cui tutto ciò che non ha uno spazio interno non è architettura³. Lo spazio-segno è riconosciuto da Scalvinì e De Fusco come protagonista dell'architettura, mentre si afferma una dicotomia tra uno spazio “interno” e uno “esterno” legati da un'unica struttura. In questo senso, rispetto alle posizioni zeviane, è introdotto il fattore relativo alla significatività. Identificato con il significato, l'interno architettonico perde la sua obbligata consistenza materica. Pertanto, qualsiasi parte di un edificio che presenti una “cavità” potrebbe essere considerata un segno

architettonico. Un edificio può essere monosemico, cioè con un unico spazio interno, o polisemico, come del resto la maggior parte delle architetture. Scalvini e De Fusco instaurano giustapposizioni tra linguistica e architettura ricordando i significati delle parole “simbolo” (qualcosa che sta per qualcos’altro) e “segno” (l’unione di “significato” e “significante”). Gli ordini architettonici, ad esempio, hanno un valore simbolico, ma sono privi della spazialità interna che esprime il vero significato dell’architettura. Un’altra articolazione è quella dei segni architettonici che presentano i caratteri di un valore semantico derivante dalla loro spazialità interna. Sulla base di tutte queste premesse, i due studiosi affrontano l’analisi semiologica della Rotonda di Palladio.

Nel 1970, al Congresso per le celebrazioni bramantesche, Scalvini e De Fusco presentano una relazione, applicando lo stesso metodo interpretativo al Tempietto di San Pietro in Montorio, uno dei capolavori di Bramante. L’articolo è pubblicato in «Op.cit.» con il titolo *Segni e simboli del Tempietto di Bramante* [n. 19, settembre 1970, pp. 5-18]. Tra le opere di Bramante, il monumento è considerato quello che si presta, più di altri, a interpretazioni di natura iconologica e semiotica; la convivenza e talvolta l’intreccio di valori differenti permette di offrire una sorta di lettura semiologica approfondita da una prospettiva storica. Infatti, questa prospettiva, unita all’indagine dei segni, consente di allontanarsi da un simbolismo generico che appartiene a tutta la cultura rinascimentale. La centralità dell’impianto, la presenza della cupola e della cripta, l’uso dell’ordine dorico, la ricorrenza di particolari rapporti numerici, le figurazioni di metope, ecc. appartengono alla sfera dei simboli del Tempietto. Questi fattori, che esprimono la cultura iconologica del tempo, con i loro molteplici e noti riferimenti, costituiscono un insieme di dati “a priori”. Quando questi fattori sono tradotti, a loro avviso, in fattori formativi del Tempietto, perdono la loro generica connotazione simbolica e ne acquisiscono una specifica, contribuendo in misura determinante alla creazione del senso complessivo dell’opera.

10 A questo proposito, i simboli vengono incorporati nei segni.

Architettura come segno e come simbolo

Quando nel 1969 appare *Meaning in architecture*, a cura di Charles Jencks e Georges Baird, Scalvini ha l'occasione di affrontare ancora una volta il tema della crisi della significazione, intesa come crisi di valori connotativi. Soprattutto precisa cosa si intende per "natura" del significato di architettura. Infatti, come lei stessa sottolinea, la nozione di significato è di per sé complessa e multivalente. La studiosa ricorda come nel noto *Meaning of Meaning*, Ogden e Richards avevano distinto sedici "significati" diversi per il termine "significato". Pertanto, la parola "significato" può variare con il contesto specifico (e persino dipendere da esso), sia se definito da una particolare lingua, o metalinguaggio, o *jargon*, sia se inteso per scopi situazionali e sociali. In linguistica, questo concetto trova precisa conferma nella nozione, ad esempio, di linguaggio affettivo. La matrice teorica degli scritti successivi di Scalvini, come *Architettura fra retorica e logica* (1969), *Meaning in architecture* (1971), *Über das Signifikat in der Architektur* (1971), *Hypotesis y criterios para la lectura semiotica en arquitectura* (1974) e altri, trova la sua completa formulazione nel libro *L'architettura come semiotica connotativa* [Bompiani, Milano] pubblicato nel 1975.

Scalvini arriva a un modello interpretativo complesso, che mutua le basi dal discorso da autori come Prieto, Schaff, Peirce, Mukařovský e soprattutto Hjelmslev. Partendo dalla distinzione tra semiologia della comunicazione e semiologia della significazione, la studiosa analizza i concetti linguistici di trasparenza/opacità della comunicazione applicati all'architettura, grazie anche all'individuazione di una pluralità di dicotomie quali token/tipo, presentatività/representatività, sintagma/paradigma, artefatto materiale/oggetto estetico. La nozione di "semiotica connotativa", derivata dalla glossematica del filosofo e linguista danese Louis Trolle Hjelmslev, è la base di riferimento per definire l'architettura come un "secondo sistema semiotico", considerandola nei termini definiti come "connotatori" (tipologici,

stilistici, ideologici). Oltre a riconoscere una corrispondenza omologica tra i molteplici livelli del linguaggio naturale e le aree della tettonica, Scalvini individua un'analogia corrispondenza tra i livelli "secondi" della lingua letteraria e il sistema architettonico nel suo complesso, includendo con esso anche l'analisi critica di alcuni "testi". In questo senso, il modello "per una critica dell'architettura" viene così a derivare da una critica letteraria di matrice strutturalista e semiologica, attraverso la cosiddetta "analisi del racconto", assunta come ipotesi di ricerca teorica e applicativa.

In quegli anni, intanto era cresciuto in tutto il mondo l'interesse per la semiotica dell'architettura, come testimonia il Simposio Internazionale svoltosi a Castelldefels dal 14 al 18 marzo 1972⁴, dedicato al tema *Arquitectura, historia y teoría de los signos*, e la pubblicazione della *Bibliografía* preparata in italiano e in inglese, per il grandioso *First International Semiotics Congress* tenutosi a Milano nel giugno 1974⁵ [*A Semiotic Landscape*, a cura di B.S. CHATMAN, U. ECO, J.-M. KLINKENBERG, *Proceedings of the First Congress of the International Association for Semiotic Studies / Actes du premier congrès de l'association Internationale de Sémiotique (Milan June 1974)*, Mouton, The Hague 1979].

Un aspetto interessante è rappresentato dal fatto che ogni volta è necessario chiarire il significato dei termini utilizzati. A Castelldefels, ad esempio, Llorens compila le *Notas terminológicas* [cfr. *Note di terminologia semiotica*, in «Op. cit.», n. 24, maggio 1972, pp. 5-26], che sono fornite ai partecipanti come documento di lavoro. Si tratta di un elenco di termini, una sorta di glossario che permette ai partecipanti di confrontare le proprie posizioni teoriche con maggiore facilità e rapidità⁶. Tornata in Italia, Scalvini introduce i temi che gli autori avevano affrontato a Castelldefels, traducendo e pubblicando su «Op. cit.» le *Notas* di Llorens, e soprattutto pubblicando le recensioni dei testi scritti dai maggiori studiosi di semiotica⁷.

Come un'opera architettonica "significchi", o cosa "rappresenti" e, soprattutto, come l'architettura possa essere oggetto di interpretazioni molto diverse, se non opposte, è una

costante del ripensamento critico di Scalvini che predilige l'approccio dell'analisi storica, come emerge dall'introduzione all'edizione italiana (1981) del libro di Juan Pablo Bonta – *Sistemas de significación en arquitectura* (1977) – significativamente intitolata *L'architettura e l'analisi storico-critica: due modelli a confronto*. Non è un caso che, parafrasando Mukařovský, Scalvini rifletta sui temi dell'interpretazione storica “indipendente” dall'intenzionalità, ovvero su come **il sistema interpretativo di riferimento del fruitore possa non intrattenere alcun rapporto con quell'autore** [*L'architettura e l'analisi storico-critica: due modelli a confronto*, in J.P. BONTA, *Architettura: interpretazione e sistemi espressivi*, Dedalo, Bari 1981, p. 9] Convinta che l'approccio semiotico possa contribuire a strutturare il campo dell'architettura secondo articolazioni teoriche, la studiosa rimarca come nelle opere di semiologia definite “di prima generazione” appaia dominante l'intenzione di reperire tempestivamente in campo architettonico tutti gli elementi corrispondenti a quelli del modello della matrice originaria della disciplina. In questo tipo di orientamento Scalvini vede l'inevitabile serie di “forzature” volte a spiegare i fenomeni architettonici. Un esempio si può trovare nella frequente sottovalutazione del diverso valore che, in ambito architettonico, acquisisce la differenza tra “tipo” e “token”, rispetto al valore assunto dalla stessa differenza in ambito linguistico. D'altra parte, ciò che, a suo avviso, accomuna la ricerca della “seconda generazione” è la sostituzione della rigida applicazione del modello linguistico all'architettura, con una posizione più flessibile rispetto al rapporto tra quadro teorico di riferimento e confronti in termini architettonici.

Scalvini, che aveva incontrato Bonta nel 1972 al Simposio di Castelldefels, considera la sua ricerca e il libro per il quale scrive l'introduzione come un esempio di una possibile nuova classe di studi di “terza generazione”, per il suo doppio angolo interpretativo, libro di teoria semiotica da un lato, di critica-storiografia dall'altro. Scalvini si riferisce a un approccio semiotico in cui il modello teorico è esplicitamente affermato e coerentemente seguito. Ma invece di es-

sere tratto da un contesto di semiotica generale (ad esempio la linguistica strutturale), questo modello può essere espressamente costruito ad hoc nel campo dell'architettura, che è insieme teoria e applicazione. Scalvini riflette ancora sull'inconciliabilità del paradigma comunicativo con il paradigma interpretativo, citando il pensiero di Llorens, accolto anche da Bonta, sull'antitesi tra comunicazione e interpretazione.

Presentando il modello di comunicazione e il modello di interpretazione come due approcci antitetici, Llorens aveva infatti osservato che la ricerca fallisce quando è necessario tenere conto dei cambiamenti e delle differenze nell'interpretazione. Tale approccio appariva ricco di implicazioni e conseguenze. La nozione di significato (architetonico) non risultava più legata a condizioni di univocità e determinazione, ma sfumava invece in una nozione più ampia, in cui prevaleva una versatilità semantica.

Nel passaggio dal significato come modello comunicativo al significato come modello interpretativo, è messo dunque in discussione il concetto di "codice", che è uno dei termini chiave del modello comunicativo. Scalvini cita Garroni che aveva condotto un sondaggio sul "codice", in cui un ruolo importante è attribuito al concetto di "riformulazione". La studiosa fa riferimento alla distinzione, su cui Eco si era focalizzato, fra sistema e codice, il primo termine come insieme di elementi legati fra loro da determinate regole, il secondo come correlazione di due sistemi distinti, corrispondenti alla correlazione *meaning/signifier*. Infatti, Garroni aveva delineato una tripartizione in "codici sui generis" (corrispondenti ai linguaggi naturali), "codici reali e propri" (linguaggi artificiali, riconducibili a convenzioni specifiche e generati dai primi), e "pseudo-codici" (simili a "sistemi"), osservando che un sistema architetonico può sempre costruirne uno diverso. Va ricordato che per lo studioso romano, i codici architetonici non esistono allo stesso modo dei codici linguistici, ma esistono solo sistemi di fatto, che storicamente influenzano il lavoro architetonico.

14 Tali sistemi sono spiegabili, a suo avviso, solo empirica-

mente come schemi o norme, che di per sé possono sempre essere violati e radicalmente trasformati.

Adottando tale interpretazione semiotica per l'architettura e la città – gli scritti *Structural Linguistic vs Semiotics of Literature: Alternative Models for Architectural Criticism* (1976), *Ornamento: semiosi?* (1977) e *A Semiotic Approach to Architectural Criticism* (1979) sono in tal senso paradigmatici – tra la fine degli anni Settanta e l'inizio degli anni Ottanta [M.L. SCALVINI, *A Semiotic Approach to Architectural Criticism*, in G. BROADBENT, R. BUNT. CH. JENCKS (a cura di), *A Semiotic Landscape* 1979, pp. 965-969; EAD., *Structural Linguistic vs Semiotics of Literature: Alternative Models for Architectural Criticism*, in *Signs, Symbols and Architecture*, J. WILEY, London 1980, pp. 411-421], Scalvinì rivolge progressivamente la sua attenzione agli “oggetti”, ai metodi e agli strumenti del lavoro dello storico, e alle “forme” dei suoi “prodotti”; ricerca che – grazie alla semiotica testuale e intertestuale – porta ai suoi studi sul Postmodernismo e al suo libro più noto, scritto con Maria Grazia Sandri, dal titolo *L'immagine storiografica dell'architettura contemporanea da Platz a Giedion* (1984).

Successivamente, conclusa la fase degli studi sulla semiotica e sullo strutturalismo, gli scritti di Scalvinì si orientano verso ricerche di ampio respiro, attraverso una rinnovata attenzione alla filologia applicata all'architettura, che prevede anche la riscoperta di figure poco conosciute o di altre trascurate dalla storiografia. Del resto, la riflessione sul mestiere di “fare storia” è l'elemento caratterizzante del suo lavoro fino al nuovo millennio, quando Scalvinì riconosce il valore di alcuni eventi nella loro capacità di essere “rivelatori” e – come scrive ne *Il gusto della congettura, l'onere della prova* [in L. OLIVATI, G. BARBIERI (a cura di), *Lezioni di metodo. Studi in onore di Lionello Puppi*, Terra Ferma, Vicenza 2002, pp. 55-59] citando Duby – **di porre meglio, di affrontare meglio, un problema.**

Che sia un concorso (per il Chicago Tribune nel 1922 o la Società delle Nazioni a Ginevra nel 1926), o una mostra, l'*événement* nella storia dell'architettura permette così di

svelare le molteplici reti di relazioni (simboliche, rappresentative e interpretative), oltre a generare “un pullulare di discorsi”.

Mettere in discussione i “modi”, gli strumenti di lettura critica e di analisi storica non disgiunti dai metodi della ricerca scientifica, è quindi un *leitmotiv* che accompagna la studiosa fino agli ultimi anni, nella convinzione che la componente artigianale sia essenziale al mestiere dello storico e che sia fondamentale cogliere il senso dei fenomeni del passato, sottoponendo, come il liutaio evocato da Bloch e Ginzburg, i materiali di lavoro a una incessante verifica.

¹ Questo saggio trae origine dalla rielaborazione di *Structuralism and communication systems. The historiography of architecture in Italy and semiological criticism: 1964-1984*, testo pubblicato negli atti del III Congreso Internacional AhAU, tenutosi dal 1 al 3 giugno 2022 presso la Escuela Técnica Superior de Arquitectura de Madrid (*Lo construido y lo pensado. Corrispondencias europeas y transatlánticas en la historiografía de la arquitectura / Built and Thought. European and Transatlantic Correspondence in the Historiography of Architecture*, a cura di S. GUERRERO, J. MEDINA WARMBURG, AhAU, Madrid-Valencia 2022, pp. 214-227), a sua volta versione riveduta e ampliata dell'introduzione alla sezione *Metodi* della raccolta degli scritti di Maria Luisa Scalvini (EAD., *Il gusto della congettura, l'onere della prova*, a cura di G. BELLI, A. MAGLIO, F. MANGONE, M. SAVORRA, LetteraVentidue, Siracusa 2018).

² L'articolo del 1968, insieme a una raccolta di altri saggi e a una prefazione di Helio Piñon, venne pubblicato nel 1972 anche in castigliano, cfr. M.L. SCALVINI, *Para una teoría de la arquitectura*, Colegio Oficial de arquitectos de Cataluña y Baleares-ATE, Barcelona 1972.

³ «La cosa importante è stabilire che tutto ciò che non ha spazio interno non è architettura»; B. ZEVI, *Saper vedere l'architettura*. Einaudi, Torino 1948, p. 28.

⁴ Il Symposium fu organizzato dalla Comisión de Cultura del Colegio de Arquitectos de Cataluña y Baleares, con la collaborazione della Juan March Foundation, il Consejo Superior de Colegios de Arquitectos de España, il Colegio de Arquitectos de Canarias e il Colegio de Arquitectos de Valencia y Murcia. Gli atti furono curati da Tomás Llorens. Al Symposium parteciparono, tra gli altri, Oriol Bohigas, Françoise Choay, Peter Eisenman, Charles Jencks; cfr. T. LLORENS (a cura di), *Arquitectura, historia y teoría de los signos. El Symposium de Castelldefels*, Publicaciones del Colegio de Arquitectura de Cataluña y Baleares-La Gaya Ciencia, Barcelona 1974; X.G. LABOR-

DA, *Esplendor social de la lingüística y el simposio de arquitectura de 1972 en Castelldefels*, in «Círculo de Lingüística Aplicada a la Comunicación», n. 39, 2009, pp. 96-116.

⁵ Alle numerose opere già pubblicate in inglese e in italiano si aggiungerà un'altrettanto ampia bibliografia in lingua castigliana. Cfr. D. AGREST, M. GANDELSONAS, *Semiotics and Limits of Architecture*, in T.A. SEBEOK (a cura di), *A perfusion of signs*, Indiana University Press, Bloomington and London 1977.

⁶ Per compilare le sue *Note*, Llorens attinse all'abstract, precedentemente fornito dagli autori delle relazioni previste.

⁷ Una raccolta fu pubblicata in M.L. SCALVINI, *Teoria, storia e critica dell'architettura. Quindici anni di collaborazione a Op.cit.*, s.e.[ma edizioni Il Centro], s.l. [ma Napoli] s.d. [ma 1979].

Sull'insegnamento della Composizione nelle Scuole di Architettura

RENATO CAPOZZI

*We must learn what a building
can be, what it should be, and
also what it must not be*

L. Mies van der Rohe

Un'idea di scuola di architettura deve partire da una riflessione disciplinare sui modi dell'insegnamento della composizione come condizione di possibilità 'necessaria' del progetto architettonico e urbano. **Lo scopo principale dell'educazione architettonica, come di tutta l'educazione, – secondo Colin Rowe – non è solo quello di formare lo studente per l'occupazione professionale, ma è soprattutto quello di stimolare la sua crescita spirituale e intellettuale, di sviluppare le sue facoltà intellettuali e permettergli di cogliere la natura e il significato dell'architettura. Qualsiasi programma educativo di una scuola di architettura non può essere basato sulla meccanica dell'occupazione professionale, ma solo sul contenuto intellettuale dell'architettura** [C. ROWE, “*Handbook of the School of Architecture*” of the Austin School of Architecture, University of Texas, 1954. (Based on a memorandum by Colin Rowe and Bernhard Hoesli)]. Quindi per una scuola di architettura nessuna tensione o ansia professionalizzante, di fornitura o somministrazione di *skills*, di competenze, quanto bensì la *Bildung* di una figura intellettuale capace di riflettere sui fondamen-

ti, sui significati, sui presupposti spirituali e valoriali della *Baukunst*. Nessuno schiacciamento sulle tecniche, sulle procedure effettuali, sull'apprendimento di tecniche strumentali ma lo sviluppo di una capacità di pensiero sulla forma e sul rapporto tra forme e vita, tra spazi e modi dell'abitare.

Quasi in anticipazione delle affermazioni di Rowe quelle di Gropius che nel 1937 afferma: **La nostra meta più alta dovrebbe essere quella di produrre uomini in grado di concepire una totalità, anziché lasciarsi troppo presto assorbire nei canali angustissimi della specializzazione. Il nostro secolo ha prodotto il tipo dell'esperto in milioni di esemplari: facciamo posto ora agli uomini di ampia visione** [W. GROPIUS, *Scope of a Total Architecture*, Harper & Row, New York 1955, ed. it. Id., *Architettura integrata*, Il Saggiatore, Milano 1955].

Se il "secolo breve", per dirla *à-la* Hobsbawm [E.J. HOBSBAWM, *Il secolo breve, 1914-1991: l'era dei grandi cataclismi*, trad. di B. Lotti, Rizzoli, Milano 1995], aveva prodotto il "tipo dell'esperto" il nuovo millennio vieppiù rischia di riprodurre l'esperto iper-specializzato incapace ancora di più di avere una visione globale generale, quella solo in grado di determinare un avanzamento nel sapere e nella costruzione dello spazio per l'abitare capace di essere adeguato e degno della nostra umanità.

La specializzazione che sempre più caratterizza i nostri percorsi formativi sempre più allontana da una visione generale dei problemi posti dalla realtà e quindi dalle possibili modalità di trasformazione del nostro ambiente fisico di cui l'architettura si deve far carico. Pensare alla trasformazione senza assumere un punto di vista orientato sulla realtà riduce l'insegnamento al mero trasferimento di tecniche e non alla costruzione di un *metodo* (*μέθοδος: μετα - όδος*), di un "percorso attraverso", di un "cammino verso" un luogo e una meta ma anche un "andare oltre" che metta in condizione gli allievi di affrontare non un singolo e particolare problema o caso ma la totalità dei casi a partire da una intenzionale prospettiva critica. Questo percorso o metodo

muove necessariamente dalla profonda conoscenza dei singoli elementi architettonici, della loro individualità e delle relazioni che ognuno può stabilire con altri nella dialettica ripetizione/variazione che di-svela le tensioni reciproche tra le parti e che necessita di una ri-comprensione in un ‘tutto’ compiuto.

Atto prioritario del comporre diviene quindi l’ideazione, ovvero l’interpretazione del tema o del senso dei manufatti, intimamente connesso alla necessità di far corrispondere le scelte formali linguistiche a un principio di appropriatezza che fa ri-conoscere a una collettività, attraverso l’architettura e le sue forme, il tema che si vuole rappresentare (in questo caso sufficientemente ampio ed interpretabile). In tal senso divengono fondamentali questioni quali quella del carattere, della relazione indissolubile con la costruzione tettonica, del principio del riconoscimento o meglio del *rispecchiamento tra forme e vita*, che passano attraverso il rimando ad altre opere, ad altri contesti formali e figurali, riannodando i fili con una tradizione e un portato storico dell’architettura.

Nello specifico dell’insegnamento della composizione diventa fondamentale allenare con il ridisegno critico e analitico – assumendo uno stile di analisi ‘costruttivo’ fondato sull’azione e non meramente descrittivo fondato sul ‘già noto’ [A. GARGANI, *Stili di analisi*, Feltrinelli, Milano 1980, pp. 5-10] – l’osservazione (la *Theoria* in senso etimologico) e “l’immaginazione costruttiva” sugli *exempla* riuscendo a selezionare, a individuare, a dividere (letteralmente ad analizzare) gli elementi o le parti di cui è costituita una architettura. L’identificazione degli elementi, oltre la loro ovvietà astratto-geometrica, diventa l’esplicitazione delle procedure anche alternative, delle tensioni ammissibili e delle relazioni che devono stabilirsi tra di essi per determinare il tutto sintattico che è l’opera nella sua realtà. In senso più ampio non si dà *pro-jectus* senza una *Krisis*, senza una ‘scelta’ che tende come fine a ripristinare da un caos, dove i materiali sono indistinti e caotici, un *Kosmos* fatto di rapporti, rimandi, variazioni, connessioni, iati, ripetizioni.

A mio avviso il punto di vista più generale a proposito delle forme e della loro modificazione è appunto quello offerto – anche rispetto ad altri saperi necessari nella formazione *pluribus ornata* della figura dell'architetto – dalla disciplina della composizione che, in quanto fondamento logico-razionale del progetto – che medita sulle sue motivazioni, sui nessi che deve stabilire e sul complesso di regole che propone – costituisce la premessa di ogni fare architettonico. Un *pro-jectus* che parte dalla selezione di materiali, dagli elementi e dalle regole sintattiche e non si risolve nello spontaneismo e nella gratuità delle scelte. La composizione architettonica da intendersi come “*insieme ordinato di procedure sintattiche tra forme (elementi, volumi e parti) di cui si è in grado di dare ragione in aderenza/conformità e adeguatezza rispetto al tema*” costituisce la parte stabile, se si vuole scientifica, delle possibili operazioni sulle forme che, lungi dal rendersi arbitrarie o frutto di una ricerca personale, si fondano su sistemi d'ordine, grammatiche, relazioni tra elementi di cui si può dare ragione.

La disciplina della composizione, nei due momenti in realtà contemporanei dell'analisi come distinzione e della sintesi come ri-aggregazione normata, deve sempre in qualche modo interrogarsi sulle sue ragioni e renderle intelligibili, sottratte a un individualismo senza scopo e pur riconducibili a una soggettività che, nel suo dichiararsi, diviene oggettiva ed enunciabile. L'atto ideativo non è un “movimento improvviso” del pensiero ma parte sempre da una serie di dati, di oggetti fisici e del pensiero dai quali attraverso processi di confronto e comparazione ma anche di “intuizione eidetica” per dirla con Edmund Husserl, rende essenzialmente conoscibili e quindi usabili tali materiali o repertori. In definitiva obiettivo ultimo dell'insegnamento è quello di costruire, attraverso il progetto, una grammatica, (lo studio ed individuazione degli elementi costitutivi per così dire “atomici” dell'architettura), attraverso il riconoscimento e l'individuazione di un insieme di elementi “primi”, di figure e di parti, in vista di una loro composizione

sintattica (l'ordinamento degli elementi) a partire da regole chiaramente espresse.

È proprio il comporre, l'attitudine a sottrarre le forme da mere rispondenze ai programmi, alle funzioni, alle richieste delle committenze ecc. a far reagire le categorie proprie dell'architettura *tout court* come la questione del tipo, della forma (*eidos*), della figura (*eidein*), dell'immagine (*eidola*), del disegno/ridisegno quali responsabili della genesi formativa del progetto attraverso il passaggio necessario e ineludibile della costruzione sotto l'indirizzo delle procedure compositive e di controllo proporzionale adoperate. Un processo evidentemente graduale che deve mirare innanzitutto a sviluppare la capacità di osservazione delle opere e della loro scomposizione o discretizzazione in parti individuali per poi cogliere, proprio attraverso questo atto di separazione (τέμνω), i legami, le tensioni e i rapporti che tenevano insieme tali parti.

Il progetto, in tal senso, è uno momento analitico-razionale essenziale per la conoscenza e la modificazione della realtà. Mies nel famoso discorso inaugurale all'Armour Institute del 1938 ci avverte che: **L'educazione tutta deve iniziare con l'aspetto pratico della vita. Il vero insegnamento, tuttavia, deve trascendere questo aspetto e modellare la personalità. Il primo scopo dovrebbe essere quello di dotare lo studente della conoscenza e della capacità per affrontare la vita pratica. Il secondo fine dovrebbe mirare a sviluppare la sua personalità e renderlo così capace di utilizzare opportunamente quella conoscenza e quella capacità. Pertanto, l'insegnamento non ha a che fare soltanto con fini pratici ma anche con valori. Gli scopi pratici sono strettamente connessi alla peculiare struttura della nostra epoca. I nostri valori, d'altro lato, hanno le loro radici nella natura spirituale dell'uomo. I fini pratici sono misura soltanto del nostro progresso materiale. I valori in cui crediamo rivelano il livello della nostra cultura. [...] Dobbiamo avere ordine, assegnando a ciascuna cosa la sua appropriata collocazione e assegnando a ciascuna cosa quanto le spetta se-**

condo natura. Dovremmo farlo in modo tanto perfetto da far sì che da esso fiorisca il mondo delle nostre creazioni. Non vogliamo di più; di più non possiamo fare. Nulla può esprimere i modi e i fini del nostro lavoro meglio delle profonde parole di Sant'Agostino: "la Bellezza è il risplendere del Vero" [*Pulchritudo splendor veritatis est*] [L. MIES VAN DER ROHE, *Il bello è la luce del vero* (1938), in M. BILL, *Mies van der Rohe*, Il Balcone, Milano 1955, pp. 26-32]. Secondo tale prospettiva restare ancorati alla pratica – come la presente generazione di allievi sembra reclamare, interessata com'è all'aspetto operativo, al cantiere, all'autocostruzione e non al pensiero che progetta – senza far trascendere quella pratica in valori, nella natura spirituale in una parola nella cultura del nostro *modus hodiernus* allontana l'educazione architettonica dal suo essenziale compito che è definire modi dell'ordine delle forme. Un ordine, si badi bene, non sovraimposto ma rispondente all'invito che le forme stesse – nel senso che Focillon ha dato loro – ci offrono [R. CAPOZZI, *Sull'ordine. Architettura come cosmogonia*, Mimesis, Milano-Udine 2022].

L'architettura nel suo farsi non può rinunciare, ogni volta, a definire un ordine intelligibile da proporre alla realtà, un ordine che risponda alla natura delle cose e soprattutto che sia in grado di essere compreso. Per trovare ogni volta forme adeguate e rispondenti ai temi non si può che partire dal retaggio dell'architettura stessa, dalla sua *Traditio* (ogni volta da tradurre e tradire) e dai suoi *exempla* che vanno studiati, analizzati, ridisegnati e compresi come il chirurgo deve fare col corpo umano, come il musicista con le opere dei grandi maestri, come il fisico con la Natura e il matematico con l'essenza dei numeri. La tradizione, infatti, come ha affermato Stravinskij: **è cosa ben diversa dall'abitudine, sia pur ottima, poiché l'abitudine è per definizione un acquisto inconscio che tende a diventare macchinale, mentre la tradizione si definisce in un'accezione consapevole e volontaria. Una vera tradizione non è la testimonianza di un passato concluso, ma una forza viva che anima e informa di sé il presente. [...]** Lontanissima

dall'implicare la ripetizione di quel che è stato, la tradizione presuppone la realtà di quel che dura. [...] Si ripete un procedimento: si riannoda una tradizione per far del nuovo. La tradizione garantisce così la continuità della creazione [I. STRAVINSKIJ, *Poetica della musica*, Edizioni Curci, Milano 1942, pp. 51-55].

Proprio in tal senso 'rinnovante' va ribadito ed esaltato il rapporto di circolarità ineliminabile tra teoria e prassi come momenti ineliminabili ed entrambi continuamente alimentantesi del progetto di architettura [R. CAPOZZI, *Circolarità ermeneutica tra Theoria e Praxis nel progetto di architettura*, in «Op. cit.», n. 141, maggio 2011, pp. 5-14].

La teoria interessata ai principi e la prassi che si consolida e che verifica quegli assunti nelle opere che a loro volta sono determinate da quelle teorie. Come affermava Einstein: “non c'è nulla di più pratico (*useful*) di una buona teoria”. La teoria vede prima e più lontano ciò che il progetto realizza. La teoria come ordinamento, come disposizione presiede alla messa assieme delle forme, al loro *con-pōnēre* e attribuisce loro, in questo mettere assieme con ordine, un significato, un senso. È proprio il 'senso' che deve dare ragione del legame, dei nessi da istituire tra i costrutti formali per renderli in grado di esprimere non solo funzioni ma valori in cui una collettività consapevole possa ancora riconoscere. Questo è il compito irrinunciabile, pena il mancato riconoscimento del suo ruolo nella modificazione efficiente del reale, che deve assumere il progetto di architettura esito di un insegnamento che, a sua volta, parta dai principi della composizione che sottendono e legittimano i legami tra gli elementi. Ricerca di principi e di legami da intravedere come azione primordiale ma al tempo stesso finale sulle forme, su forme che si significano.

Il progetto, e quindi il suo insegnamento, va quindi assunto come un modo specifico della ricerca [R. AMIRANTE, *Il progetto come prodotto di ricerca. Un'ipotesi*, LetteraVentidue, Siracusa 2018] e della conoscenza del mondo proprio se riesce a rivendicare per sé stesso, nei modi dell'ideazione e nei suoi effetti sul mondo esterno, il carattere di uno specifico

modo del pensiero. Un progetto di architettura, ovvero, per usare le parole di Wittgenstein **un pensiero che vorrebbe prender forma** [L. WITTGENSTEIN, *Filosofia*, Donzelli, Roma 1996. Cfr. L. WITTGENSTEIN, *Pensieri diversi* (1977), Adelphi, Milano 1980].

Design for safety: progettare per società più sicure

DANIELE GALLOPPO, LUCIA PIETRONI

1. *I concetti di “sicurezza”, “disastro”, “emergenza”: definizioni utili al design*

La “sicurezza” ha sempre rappresentato, nella storia della civiltà, un bisogno istintivo che guida ed influenza molte delle scelte dell’uomo, al pari di altri sentimenti ed espressioni umane come l’amore, la letteratura, la scienza e l’arte. A sostenerlo è lo psicologo statunitense Abraham Maslow che, tra il 1943 e il 1954, studiando l’individuo da una prospettiva sociologica e psicologica, intuisce che, in una “scala dei bisogni”, definita anche “piramide dei bisogni”, la “sicurezza” (fisica, lavorativa, morale, di salute, familiare, di proprietà) è il più immediato dei bisogni, subito dopo quelli fisiologici (cibo, acqua, omeostasi, sesso, ecc.). Nel modello proposto da Maslow, la soluzione di un livello di bisogno è necessaria per soddisfare quelli successivi. Pertanto, il conseguimento della “sicurezza” è propedeutico a tutti gli altri, ovvero senza questa gli altri bisogni non hanno modo di manifestarsi.

Come sostiene Fabrizio Battistelli, **la prima accezione di sicurezza chiama in causa la dimensione sociale ed economica: individui e gruppi hanno come bisogno prioritario la sopravvivenza, fondata sulla possibilità di nutrirsi, vestirsi, avere un alloggio. La seconda accezione di sicurezza chiama in causa la dimensione protettiva. In-**

fatti, subito dopo la sicurezza come disponibilità delle risorse materiali indispensabili per alimentare e ricoverare, vi è la sicurezza come protezione da possibili aggressioni [F. BATTISTELLI, *La sicurezza e la sua ombra: Terrorismo, panico, costruzione della minaccia*, Donzelli Editore, Roma 2016, p. 285].

In ambito tecnologico, inoltre, il termine “sicurezza”, **viene definita come esenzione da rischi o danni inaccettabili, ove per rischio si intende la combinazione di probabilità del verificarsi di un danno e gravità di tale danno, e per danno la lesione fisica e/o danno alla salute delle persone, ovvero alla proprietà, ovvero all’ambiente** [C. DE PETRIS, U. TERRACCIANO, in *Enciclopedia Italiana*, Treccani, VII Appendice, 2007].

La parola “sicurezza” deriva dal latino “*sine cura*”, che vuol dire agire “senza preoccupazione”, ossia vivere con la consapevolezza che non possano verificarsi effetti negativi in seguito alle proprie azioni. Può essere definita anche come la “conoscenza che l’evoluzione di un sistema non produrrà stati indesiderati”. Infatti, è dalla inconsapevolezza, dal non conoscere e dal non avere la giusta percezione del rischio, che nasce l’errore, inteso come potenziale situazione di pericolo per l’incolumità dell’uomo.

Da un punto di vista epistemologico si rileva dunque l’importanza della conoscenza dei rischi affinché un sistema possa evolversi senza dar luogo a stati indesiderati e fenomeni di pericolo. Sebbene la sicurezza totale si abbia solo in assenza di pericoli – ma si tratta di un concetto molto lontano dalla vita reale – solo lo sviluppo di una conoscenza, fondata sull’esperienza e su osservazioni ripetibili, può guidare le scelte progettuali verso soluzioni in grado di migliorare la salvaguardia e qualità della vita delle persone.

A partire da queste definizioni si potrebbe affermare che la riduzione dei rischi e dei danni generati da eventuali situazioni di pericolo o di catastrofe è fortemente correlata a uno studio preliminare del fenomeno e alle misure di prevenzione adottate. Pertanto, la conoscenza preventiva è il

Ad avvalorare questo pensiero, agli inizi del Novecento, con il progresso tecnologico e l'affermarsi del concetto di 'expertise', sono nate delle discipline che studiano i disastri con l'obiettivo di fronteggiare e prevenire i danni per l'uomo e le cose. Nel 1920, a seguito di un grave incidente navale, Samuel Henry Prince, ricercatore della *Columbia University*, pubblicò uno studio che è considerato il primo esempio di "disastrologia". Lo studioso definisce il disastro **come un evento che produce la sovversione dell'ordine o del sistema delle cose** [N. MAROTTA, O. ZIRILLI, *Disastri e Catastrofi*, Maggioli Editore, Sant'Arcangelo di Romagna 2015, p. 25]. Per il ricercatore americano il disastro, o qualsiasi situazione generi la mancanza di sicurezza, rappresenta un'interferenza con l'equilibrio generale di un sistema, capace di svolgere però, un ruolo determinante per la prevenzione di fenomeni simili di pericolo o di catastrofe. Infatti, a partire dallo studio dei disastri e delle catastrofi, sono state sviluppate e applicate le norme di sicurezza e le linee guida di prevenzione, finalizzate alla riduzione del rischio e alla mitigazione dei potenziali danni che si scatenano in presenza di molteplici fenomeni, di origine sia antropica che naturale.

Nella lingua inglese, la "sicurezza" è espressa con due termini che hanno significati diversi: *Security* e *Safety*. Con il vocabolo *Security*, si fa riferimento alla sicurezza intesa come protezione da atti intenzionali che potrebbero ledere cose o persone: in particolare, il termine viene utilizzato per identificare sistemi di videosorveglianza e telecontrollo, i dispositivi antintrusione ed antieffrazione, e più in generale, i sistemi di protezione dei dati e di tutela della privacy.

Il termine *Safety* esprime invece, la sicurezza delle persone, intesa come loro incolumità o salute, e pertanto fa esclusivo riferimento alle strategie adottate per garantire l'integrità fisica e psicologica di una persona. In particolare, con *Safety* vengono indicati i sistemi e i dispositivi finalizzati a prevenire e ridurre gli infortuni in ambito lavorativo, sportivo e domestico, ad esempio, i prodotti di antinfortuni-

stica, come guanti, elmetti, cinghie anticaduta, oppure caschetti, ginocchiere e paracolpi specializzati nella protezione del corpo durante la partecipazione alle discipline sportive ad alto rischio, o ancora, dispositivi per la sicurezza attiva e passiva delle persone come le cinture di sicurezza delle auto, airbag, ecc.

In particolare, nel caso di incendi, la sicurezza o “protezione attiva” **comprende una serie di misure, sistemi e apparecchiature atti a prevenire o a ridurre la possibilità di insorgenza e del successivo propagarsi di un incendio mediante la rilevazione e/o l'estinzione** [G. PRETE, V. DI PAOLA, *Sicurezza e durabilità strutturale delle costruzioni edilizie*, FrancoAngeli, Milano 2001, p. 9]. Sono dispositivi per la “sicurezza attiva”, ad esempio, gli estintori e gli evacuatori di fumo e calore. Per queste tipologie di prodotti l'azione dell'uomo è fondamentale per la riuscita della messa in sicurezza dell'ambiente in cui si vive. Si parla, invece, di sistemi di “sicurezza passiva” nel momento in cui vengono adottate misure e provvedimenti finalizzati a limitare e circoscrivere le conseguenze del pericolo, dove non è richiesto uno specifico intervento dell'uomo. Facendo riferimento sempre al caso di un incendio domestico, si tratta di selezionare e adottare, in fase di progetto, materiali incombustibili o resistenti al fuoco, materiali isolanti, ecc.

Anche nell'ambito della progettazione per la sicurezza stradale si parla di ‘*primary safety*’ e ‘*secondary safety*’. La prima definizione descrive le prestazioni di un veicolo e le tecnologie sviluppate per ridurre il rischio di un incidente, specialmente se la strada si trova in condizioni critiche. Le soluzioni progettuali più rilevanti sono: i sistemi antibloccaggio ABS, i dispositivi di controllo e stabilità della velocità del veicolo VSC, i sistemi di assistenza alla frenata EBA. Queste tecnologie, insieme alla reattività del conducente, sono in grado di incrementare la sicurezza del proprio veicolo e ridurre i rischi di collisione con altri veicoli e pedoni. Si parla invece di “sicurezza passiva”, *secondary safety*, come **la protezione garantita dal veicolo ai suoi occupanti quando l'incidente non è stato evitato. Si chia-**

ma anche crashworthiness e include la protezione degli utenti della strada più deboli, pedoni e ciclisti, quando sono investiti da un veicolo [L. PIANO, *La sicurezza passiva degli autoveicoli. Criteri di progettazione e sperimentazione*, Hoepli Editore, Milano 2009, pp. 6-7]. Questa specifica situazione si riferisce dunque, all'impossibilità del conducente a compiere qualsiasi azione correttiva per evitare l'incidente. Ad esempio, il dispositivo ad oggi più utilizzato per la protezione passiva sulle automobili è il cuscino "salva-vita", il cosiddetto *airbag*.

Considerando le molteplici definizioni e declinazioni del termine, si rileva l'importanza strategica, per uno sviluppo efficace dei prodotti deputati alla sicurezza personale e collettiva, di adottare una duplice azione progettuale: la prima "preventiva" e la seconda "protettiva". La "preventiva" si realizza attraverso l'impiego di sistemi e dispositivi di sicurezza direttamente attuati dall'utente. Questo pone una riflessione sull'esperienza e l'abilità dell'operatore nel superare lo stato di emergenza per ritornare allo stato di equilibrio e di sicurezza; e pertanto per il progettista sarà prioritario lavorare sull'*affordance* del prodotto. La "protettiva" si attua principalmente attraverso la ricerca sulla qualità delle strutture, le tecnologie e i materiali adottati, per sviluppare prodotti in grado di proteggere le persone quando non hanno più il controllo sullo stato di pericolo e, più in generale, sul "ciclo di vita dell'emergenza".

Prima di dare una definizione generale del "ciclo di vita dell'emergenza" è opportuno, per una maggiore comprensione del *Design for Safety*, approfondire i concetti di "disastro" e di "emergenza" e i loro significati.

Il Disastro nell'antichità era associato alla "cattiva stella", la sfortuna. Il termine deriva, infatti, dal latino "dis astrum", con cui era identificato un evento avverso di grande forza distruttiva [...] che, secondo gli antichi, aveva il potere malefico di influenzare gli eventi [N. MAROTTA, O. ZIRILLI, *op. cit.*, p. 32]. Pertanto, nel passato, l'uomo accettava passivamente gli eventi, ritenuti inevitabili e fuori controllo, perché incapace di contrastarli.

Oggi il significato del termine “disastro” è spesso inteso come “evento eccezionale” che potrebbe nel tempo ripetersi. Frederick Cuny, nel ciclo di lezioni sul *Disaster Management*, lo ha definito come: **una situazione risultante da un fenomeno ambientale o conflitto armato che produce stress, lesioni personali, danni fisici e sconvolgimenti economici di grande entità** [F. CUNY, *Introduction to Disaster Management. Lesson 1: The Scope of Disaster Management*, in *Prehospital and Disaster Medicine*, 1992, pp. 400-408].

A livello internazionale, l'Organizzazione Mondiale della Sanità delle Nazioni Unite ha adottato la seguente definizione: **il disastro è il risultato di una vasta crisi ecologica nelle relazioni tra l'uomo e il suo ambiente, una grave e improvvisa (o lenta, come in siccità) perturbazione su una scala tale che la comunità colpita ha bisogno di sforzi straordinari per farvi fronte, spesso con aiuti esterni o aiuti internazionali** [S. GUNN, A. WILLIAMS, *Multilingual Dictionary Of Disaster Medicine And International Relief*, in *Prehospital Disaster Medicine*, cit. pp. 23-24].

In particolare, in quest'ultima definizione, rispetto alla precedente, che evidenzia unicamente lo sconvolgimento che la società subisce in caso di catastrofi, viene enfatizzato il concetto di “resilienza” per contrastare virtuosamente le situazioni di maggiori criticità individuate nel “ciclo di vita dell'emergenza”.

Anche il termine “emergenza”, come quelli di “sicurezza” e “disastro”, può assumere molteplici significati. Dalla Protezione Civile viene definita come: **una situazione che genera domande a una velocità molto superiore a quella necessaria per elaborare le risposte** [F. BIGNAMI, *Protezione civile e riduzione del rischio disastri. Metodi e strumenti di governo della sicurezza territoriale e ambientale*, Maggioli Editore, Sant'Arcangelo di Romagna 2008, p. 83].

Tale affermazione propone una prima riflessione. Per gestire una situazione di “emergenza” è necessario agire rapidamente e fornire risposte, o meglio, azioni di contrasto e di mitigazione del danno ad una velocità adeguata rispetto a quella che caratterizza l'evolversi dell'evento critico. In

realtà, dato che, durante un'emergenza, la velocità delle domande è superiore a quella con cui si riesce ad elaborare delle risposte efficaci, è di vitale importanza lo studio e l'analisi dei fenomeni e dei disastri. Per rispondere tempestivamente allo stato di pericolo ed emergenza, è necessario aver imparato prima, e acquisito, attraverso l'esperienza e la conoscenza, le azioni correttive da adottare per ripristinare lo stato di equilibrio.

L'emergenza, pertanto, è una situazione temporanea, che implica una serie di azioni immediate che avvengono all'interno di un determinato tempo, la cui durata dipende dal tipo di evento e calamità che si è scatenato. Anche se, nella società contemporanea, come affermano alcuni studiosi, tra cui Daniela Piscitelli, **non possiamo più parlare di "emergenza" come un fatto eccezionale, ma come condizione implicita del nostro tempo e, quindi, "permanente"**, ovvero un concetto ben più esteso, strutturale e complesso [D. PISCITELLI, *First Things First. Comunicare le emergenze*, LISt Lab, 2019, p. 121].

In ogni caso, quello che non cambia mai, in una situazione di emergenza, è il suo "ciclo di vita".

2. Il "ciclo di vita dell'emergenza": uno strumento strategico per il Design for Safety

Il "ciclo di vita dell'emergenza" illustra il processo attraverso il quale tutte le organizzazioni dovrebbero pianificare le attività per ridurre e mitigare gli impatti dei disastri e reagire immediatamente al loro manifestarsi, adottando misure per ripristinare in breve tempo beni e servizi essenziali per la vita delle persone, delle comunità e dei territori colpiti.

Ogni emergenza, infatti, secondo la metodologia del *Disaster Management*, si articola in quattro distinte fasi: la "preparazione"; la "risposta"; il "recupero"; la "mitigazione".

La fase di "preparazione" è definita come **conoscenza, capacità e azioni di governi, organizzazioni, gruppi di** 33

comunità e individui, per anticipare efficacemente, rispondere e riprendersi dagli impatti di eventi o condizioni di pericolo probabili, imminenti o attuali [E. CHAN, J. HO, *Urban community disaster and emergency health risk perceptions and preparedness*, in AA.VV., *Science and Technology in Disaster Risk Reduction in Asia*, part II, cap. 7, Elsevier Inc. 2018, pp. 95-110]. Tale fase fa riferimento agli sforzi di preparazione e formazione (primo soccorso, prassi domestiche per la messa in sicurezza, ecc.) e alle strategie governative (compresi i sistemi di preallerta e i piani di emergenza) adottate dalle comunità.

La fase di “risposta” prevede la pianificazione e le azioni d’intervento per rispondere allo stato di emergenza. Una ricerca condotta in Svizzera nel 2009 ha dimostrato come l’efficacia di tali azioni è in funzione del livello di percezione del rischio [W. BOTZEN, *Dependence of flood risk perceptions on socioeconomic and objective risk factors*, in *Water Resource Research*, vol. 45, 2009]. In questo studio, infatti, il gruppo di individui che ha subito la tragedia dell’alluvione aveva acquisito, rispetto ad altre persone che non avevano mai avuto esperienze dirette con questo tipo di calamità, un livello di “risposta” più elevato. Questo studio lascia pensare che, le azioni di intervento e di risposta all’emergenza, saranno più efficaci nelle comunità che hanno già avuto un’esperienza diretta con una determinata tipologia di disastro.

La terza fase, quella di “recupero”, viene avviata immediatamente dopo aver superato lo stato di emergenza iniziale, e si caratterizza per l’avvio di tutte le operazioni, di ricostruzione e ripristino per il recupero dello stato di equilibrio e di ritorno delle attività sociali alla normalità.

La fase di “mitigazione”, infine, riguarda le tipologie di misure che dovranno essere adottate affinché non si ripresenti in futuro lo stesso tipo di situazione critica. In particolare, si fa riferimento alle azioni di verifica, di revisione e di miglioramento delle infrastrutture, ma anche alle attività di sensibilizzazione e di educazione per la gestione dell’emergenza [N. MAROTTA, O. ZIRILLI, *op. cit.*, pp.

151-157]. Nella gestione di una calamità naturale, specialmente di un terremoto, ad esempio, sarà fondamentale agire in ogni fase del “ciclo di vita dell’emergenza”, proponendo azioni progettuali specifiche e finalizzate ad ampliare lo stato di sicurezza e di protezione delle persone, specialmente quelle residenti in aree ad elevato rischio sismico.

In sintesi, ogni “emergenza” ha il suo “ciclo di vita” e ogni situazione di criticità può presentarsi in maniera ciclica e in relazione alla tipologia di contesto sociale, politico e geografico.

In uno scenario di prevenzione per la “sicurezza collettiva” è fondamentale conoscere lo strumento del “ciclo di vita dell’emergenza” per adottare le azioni più corrette ed efficaci a contrastare fenomeni di pericolo. Pertanto, il “ciclo di vita dell’emergenza” rappresenta uno strumento, concettuale e operativo, necessario anche per il *Design for Safety*, ovvero a quella parte della cultura e della prassi del design che intende occuparsi della “sicurezza” come un diritto imprescindibile dell’uomo e un tema progettuale di grandissimo interesse, anche a livello internazionale, per lo sviluppo di società e comunità sempre più sicure. Ad avvalorare il bisogno di salvaguardia del benessere, sociale e fisico delle persone, l’Unione Europea ha infatti confermato, nel programma quadro *HORIZON EUROPE 2021-27*, tra le sfide globali da affrontare prioritariamente, il tema della “sicurezza” urbana, collettiva e individuale. Nel secondo pilastro del programma (*Global Challenges and European Industrial Competitiveness*) è definita la sfida “*Civil Security for Society*”, che descrive in maniera chiara gli obiettivi da raggiungere rispetto ai rischi, sempre mutevoli, che minacciano la sicurezza della società contemporanee. **La sicurezza non è importante solo a livello individuale, ma tutela anche i diritti fondamentali, rappresentando la base per la fiducia e il dinamismo delle nostre economie, società e democrazie. Gli scenari in materia di sicurezza sono in continua trasformazione, oggetto di minacce mutevoli e sfide legate ai cambiamenti climatici, alla cre-**

scita demografica e all'instabilità politica al di fuori delle frontiere continentali [*Horizon Europe. La guida*, APRE, 2021, p. 52].

3. Il contributo del Design ai temi della sicurezza

Nella disciplina del Design, la progettazione orientata alla sicurezza personale e della collettività, ossia il *Design for Safety*, è stata, e rappresenta ancora oggi, una sfida progettuale di particolare interesse nella comunità dei designer e dei ricercatori, toccando diverse specializzazioni e settori merceologici, dal *product design* alla comunicazione visiva, e generando al contempo, nuove riflessioni e scenari di sviluppo.

Nel 2004, Paola Antonelli, curatrice del Dipartimento di Architettura e Design del MoMA, organizza un'importante mostra di design dedicata a questa tematica, intitolata *SAFE: Design Takes On Risk*, proponendo il lavoro di alcuni designer, la loro visione e le strategie progettuali da adottare in risposta a particolari scenari di pericolo e di emergenza. Nel catalogo della mostra la curatrice afferma che, **la pressione è dietro ogni angolo e la resilienza umana può essere sorprendente [...] Quanto siamo sicuri dipende dalla nostra percezione di ciò che è a portata di mano per proteggerci** [P. ANTONELLI, *Design Takes On Risk-Safe*, The Museum of Modern Art, New York, 2006, p. 9]. E ancora: **Paura, senso del pericolo, desiderio di sicurezza, bisogno di protezione. Sono tutte esperienze psicologiche che definiscono la condizione d'esistenza del genere umano. Cosa c'è alla base della vita? Innanzitutto, la voglia di sentirsi sicuri, la ricerca di un punto saldo, di una corazza che difenda dalle aggressioni esterne. [...] Ed ecco che entra in campo il design, con uno studio concreto sulle modalità di resistenza alle più comuni ansie. Il design si reinventa come problem solver, fornendo risposte funzionali ai disagi che la modernità produce convulsamente** [ivi, p. 7]. Infatti, non è un caso che, a seguito di calamità e catastrofi, si intensifichi la riflessione della cultura del de-

sign sul tema della “sicurezza” e che si sviluppino nuovi prodotti e dispositivi di protezione delle persone e della collettività, studiati per risolvere problemi reali, rispondere a bisogni primari, essere utili e funzionali.

Nella mostra al MoMA, gli esempi di *Design for Safety* sono stati selezionati per la loro capacità di far dialogare le prestazioni richieste per un corretto funzionamento dei prodotti in “tempo di guerra”, ossia durante l’emergenza, con le prestazioni tradizionali per la loro fruizione in “tempo di pace”, ossia in condizioni di normalità. In questi esempi di prodotti e progetti la qualità estetica è profondamente legata alla loro utilità. La stessa Paola Antonelli ribadisce questo concetto nel catalogo della mostra: **un buon design va di pari passo con le esigenze personali, fornendo protezione e sicurezza senza sacrificare la necessità di innovare e inventare. Un buon design, combinato con un buon istinto, è la nostra più forte garanzia di progresso verso un mondo più sicuro e vivibile** [ivi, p. 15].

I nuovi concept di prodotto presentati sono pensati per proteggere la mente e il corpo da situazioni di pericolo, e al contempo, sono in grado di generare un senso di comfort e benessere. Certamente l’esposizione “*SAFE: Design Takes On Risk*” rappresenta un significativo contributo della cultura del design al tema della “sicurezza”: ha permesso di analizzare le strategie progettuali e i diversi approcci adottati dai designer nei confronti delle molteplici situazioni di pericolo e, al contempo, di confrontare, attraverso i prototipi ed i concept generati, le diverse soluzioni progettuali sviluppate in risposta a uno specifico bisogno di protezione o a una situazione di emergenza.

Nell’ambito della categoria di prodotti che ha indagato il tema delle calamità naturali, alcuni progettisti hanno proposto soluzioni di *Design for Material*, che incrementano cioè le prestazioni tecniche del prodotto, attraverso uno specifico materiale resistente; altri, diversamente, hanno lavorato sul tema della “trasformabilità”, attraverso lo sviluppo di nuovi concept di strutture a geometria variabile. Inoltre, tutte le soluzioni proposte sono caratterizzate da un ap-

proccio orientato a una progettazione sistemica rispetto al problema individuato, che tiene conto il più possibile del contesto di riferimento e degli aspetti sociali e culturali.

Come si è detto, gli scenari di pericolo e di emergenza che minacciano lo stato di sicurezza personale e collettivo sono molteplici: alcuni di questi si acquiscono in maniera ciclica e con un'intensità che dipende dal contesto sociale, politico e geografico. Pertanto, in alcuni momenti storici il *Design for Safety* si è focalizzato principalmente su determinati scenari di emergenza: ad esempio, dopo il grande sisma di Kobe del 1995, c'è stata una maggior attenzione da parte della comunità di progettisti e designer al tema della sicurezza in caso di terremoto, dimostrata anche dall'analisi dell'incremento delle domande di brevetto e dai brevetti concessi dal 1995 ad oggi a livello internazionale, relativamente, ad esempio, a nuove soluzioni di arredi per l'ambiente domestico capaci di trasformarsi in sistemi di protezione in caso di sisma.

In Italia, recentemente, anche la comunità scientifica del Design ha sviluppato e prodotto significativi contributi sulle tematiche della protezione e della sicurezza collettiva in relazione a calamità e catastrofi che minacciano le società contemporanee. Ad esempio, nel 2018, la Scuola di Architettura e Design dell'Università di Camerino ha avviato un progetto di ricerca industriale denominato "S.A.F.E. - Design sostenibile di sistemi di arredo intelligenti con funzione salva-vita durante eventi sismici"¹, che aveva come obiettivo la realizzazione di sistemi di arredo innovativi per scuole e uffici, capaci di trasformarsi in sistemi intelligenti di protezione passiva e "salva-vita" delle persone durante un terremoto e in caso di conseguente crollo dell'edificio. [L. PIETRONI, J. MASCITTI, D. GALLOPPO, *Life-saving furniture during an earthquake. Intelligent, interconnected and interacting*, in AGATHÓN, International Journal of Architecture, Art and Design, 10, 2021, pp. 218-229, cfr. sito web: safeproject.it].

Un progetto di ricerca industriale, caratterizzato da un approccio interdisciplinare all'innovazione, che ha prodotto un sistema di arredi antisismico, denominato "*Life-Sa-*

ving Furniture System”, costituito da quattro tipologie di **arredo che lavorando sinergicamente offrono protezione puntuale e collettiva per ambienti di studio e lavoro più sicuri** [L. PIETRONI et al., *Life-Saving Furniture System, Il sistema di arredi salva-vita in caso di sisma*, Unicam Editore, 2022, p. 5].

Altrettanto significativa è la ricerca progettuale sviluppata dall’Università degli Studi della Campania “Luigi Vanvitelli”, e raccolta nel libro “*Smart and Safe*” che descrive il ruolo del design di fronte alla crisi pandemica da Coronavirus-19, manifestatasi all’inizio del 2020, e che ha determinato, secondo Maria Antonietta Sbordone, **un concreto spostamento della linea di confine tra ciò che è utile fare nell’immediato, in questo caso di tipo sanitario, e ... ciò che potrebbe essere realizzato in una prospettiva di medio o lungo termine** [M. SBORDONE, *Smart and Safe. Design per l'emergenza sanitaria e hi-performative dress*, List, 2021, p. 14].

In risposta a questa grave emergenza mondiale, il *Design for Safety* ha affrontato una grande sfida progettuale, proponendo un nuovo scenario di sviluppo, che è iniziato, nell’immediato, con azioni di re-design dei tradizionali DPI-Dispositivi di Protezione Individuale, ed è arrivato ad esplorare un nuovo concetto di Sistema di Protezione Individuale e Intelligente (SPII) per una dinamica di salvaguardia della salute multifunzione e condivisa. Un importante risultato di questa ricerca è la definizione e lo sviluppo del *Performative-Suit Design*². Questo nuovo approccio del design alla sicurezza personale è il frutto di un veloce cambiamento di paradigma, che ha esteso il tradizionale concetto di protezione individuale, implementando una visione cooperativa e interdisciplinare al tema della sicurezza sanitaria.

Infine, oltre a rivolgersi ai rischi generati dalle catastrofi naturali e dalle crisi sanitarie, la cultura del design sta sempre più intensamente affrontando i problemi di sicurezza legati alla crisi ambientale e ai cambiamenti climatici che, in maniera indiretta, influenzano gli equilibri sociali, politici, economici e produttivi, con gravi danni a livello planeta-

rio. La questione dell'emergenza "ecologica" è stata recentemente indagata nel testo "*Design Emergency*", che mostra, attraverso una serie di esempi, come progettisti e designer, nell'era post-covid, stiano lavorando per affrontare il problema della scarsità di risorse ambientali e degli sprechi, ricercando soluzioni che utilizzino il design come fattore essenziale per il necessario e radicale cambiamento degli attuali sistemi di produzione e consumo [P. ANTONELLI, A. RAWSTHORN, *Design Emergency-Building a Better Future*, Phaidon, 2022].

Tutti i nuovi dispositivi, deputati alla sicurezza della collettività e sviluppati durante i recenti periodi di profonda crisi emergenziale, confermano l'importanza di operare, in futuro, con azioni progettuali puntuali e veloci, ma con una visione sistemica e un approccio collaborativo, in grado di contrastare ogni forma d'interferenza per riportare in equilibrio lo stato di vivibilità del nostro quotidiano. Certamente questo modo di agire, repentino ed efficace allo stesso tempo, si sviluppa con l'esperienza e la conoscenza. Infatti, la conoscenza preventiva è il primo criterio assoluto di "sicurezza".

Pertanto, come dimostrano gli esempi di ricerche e progetti citati, la comunità del design (progettisti, ricercatori, imprese), interessata a lavorare sulle tematiche del *Design for Safety*, dovrà necessariamente incrementare il grado di consapevolezza delle problematiche da affrontare, e adottare, il più possibile, un approccio sistemico e interdisciplinare al progetto, che comprenda anche una collaborazione continua ed iterativa nel tempo con tutte le principali figure professionali coinvolte nel "ciclo di vita dell'emergenza" (ad esempio, Protezione Civile, Vigili del Fuoco, addetti al soccorso, medici, psicologici, ecc.).

¹ S.A.F.E. - *Design sostenibile di sistemi di arredo intelligenti con funzione salva-vita durante eventi sismici* è un progetto di Ricerca Industriale avviato nel 2018 e terminato alla fine del 2021, co-finanziato dal MIUR nell'ambito del Programma Operativo Nazionale - Ricerca e Innovazione 2014/2020, coordinato dall'Università di Camerino (re-

sponsabile scientifico prof. Lucia Pietroni), che ha coinvolto undici partner tra Università (Università di Camerino, Università dell'Aquila e Università della Basilicata), aziende del settore legno-arredo (AZ Ufficio, Camillo Sirianni, Cosmob, Icam, Stylooffice e Vastarredo Industrie) e del settore ICT e IoT (Filippetti e Santer Reply). Il progetto SAFE aveva come obiettivo la realizzazione di sistemi di arredo innovativi per scuole e uffici, capaci di trasformarsi in sistemi intelligenti di protezione passiva e “salva-vita” delle persone durante un terremoto e in caso di conseguente crollo dell'edificio.

² Il *Performative-Suit Design* si focalizza sulla sperimentazione e l'applicazione di materiali tessili (e non) e tecnologie wearable, per la generazione di un abbigliamento specialistico, performativo e funzionale. Si tratta di prodotti che favoriscono nuove abilità attraverso sensori che percepiscono ed interagiscono con l'ambiente e monitorano il rapporto tra le condizioni di salute dell'uomo e il variare delle condizioni ambientali in cui egli opera.

Antonia Campi: da *Eva* al *portaombrelli spaziale*. La scultura diventa utile

FRANCESCA PIROZZI

Antonia (Neto) Campi nasce a Sondrio nel 1921 e precocemente manifesta una spiccata attitudine per il disegno e l'osservazione della natura. Intraprende la scuola magistrale, che conclude con un triennio di studi a Milano, presso il Regio Collegio delle Fanciulle. Consegue poi da privatista la maturità artistica, che le consente d'insegnare Disegno negli istituti professionali, e, nel 1940, si iscrive all'Accademia di Belle Arti di Brera, dove frequenta il Corso di Scultura del maestro Francesco Messina, suo malgrado, con una certa discontinuità, in ragione delle problematiche legate al secondo conflitto mondiale. In questi anni condivide un piccolo atelier con l'amica scultrice Amalia (Mala) Carnevali, prima a Milano, poi a Varese, dove nel frattempo si è trasferita la sua famiglia e dove espone per la prima volta, nel 1945, alla Galleria Prevosti e poi nella sua prima personale, nel 1947, alla galleria Il Portico.

Nel dopoguerra, mentre gli artisti della sua generazione vivono intensamente il fervore culturale milanese, frequentando le *caves* esistenzialiste, dove si stringono fruttuosi contatti con maestri affermati, critici e galleristi, il temperamento più schivo e anticonformista di Campi la tiene alla larga dagli schieramenti ideologico-artistici e dai circuiti alla moda per indirizzarla a una ricerca più intima e concreta, dalla quale ottiene riscontri molto positivi quando, nel 1947, prende parte ad alcune competizioni artistiche e di

design¹. L'estraneità rispetto alle pratiche sociali del mondo dell'arte e la consapevolezza di non essere tagliata per l'insegnamento, maturata in seguito ad alcune esperienze di docenza, unitamente al desiderio di garantirsi l'autonomia economica, la inducono a cercare lavoro alla Società Ceramica Italiana di Laveno Mombello, sul Lago Maggiore, dove è assunta con mansione di operaia decoratrice. Si determina così, secondo un copione dettata dalle circostanze, più che da una volontà consapevole e orientata, la svolta che conduce Campi dalla scultura all'industria ceramica.

D'altro canto nel nostro Paese in questi anni i confini tra arte, artigianato e design appaiono ancora quanto mai indefiniti, sia nella formazione delle rispettive professionalità che nell'espressione lavorativa, pertanto non di rado accade che le multiformi identità della creatività italiana seguano, come filoni magmatici, percorsi sotterranei, giungendo poi a manifestarsi, non appena gli si offra uno sbocco, con esiti spettacolari e magari in territori inaspettatamente distanti da quelli originari. Questo aspetto della cultura e della produzione artistiche in Italia emerge precocemente allo sguardo della critica. L'esperto di arti decorative e industriali Meyric R. Rogers, ad esempio, nel catalogo della mostra statunitense del 1950, *Italy at Work: Her Renaissance in Design Today* [Roma, Istituto Poligrafico dello Stato, 1950, pp. 20-21], da lui curata, osserva che da noi sembra non sussistere alcuna distinzione tra arti "maggiori" e applicate e che l'artista italiano è aduso a riversare indifferentemente il proprio ingegno progettuale e manuale nell'uno o nell'altro campo a seconda dell'occasione, cosicché vi sono architetti di altissimo livello che si dedicano al design di arredi, alla lavorazione dei metalli o alla ceramica, pittori che operano nell'arte fittile o tessile e maestri artigiani dotati di un talento poetico altrove attribuito solo all'artista propriamente detto. In epoca più recente, in occasione della pubblicazione di *L'Artidesign: il caso Sabattini* [Electa, Napoli 1991], gli architetti Filippo Alison e Renato De Fusco coniano il neologismo "artidesign" che ritorna pochi anni dopo (1995) nel titolo della mostra *La sindrome di Leonardo. Artedesign in*

Italia 1940-1975, curata da Enzo Biffi Gentili, per indicare quel particolare carattere nazionale tipico di alcune figure emblematiche del design italiano – come Bruno Munari o Lino Sabattini ad esempio – il cui eclettico approccio al progetto si configura non soltanto come una tipicità italiana degli anni del secondo dopoguerra, ma come vera e propria eccellenza del made in Italy, tale da elevare il design a forma d'arte preminente nel nostro Paese nel secolo breve.

Di certo, nel periodo a cavallo della metà del Novecento, vi è una vitalità inventiva dirompente che è destinata ad esplodere in pochi lustri e a cambiare per sempre gli scenari produttivi tradizionali con forme e processi innovativi, dando vita al fenomeno del cosiddetto *bel design* italiano. Ma questo appare forse più sorprendente allo sguardo dello storico, che da una certa distanza riconosce nella medesima linea d'avanguardia, architetti, maestri artigiani, **designer ormai integrati nelle industrie, e artisti dall'invenzione libera, esatta e folgorante** [G.C. ARGAN, *Il design degli italiani*, in *Storia dell'arte come storia della città*, Roma, 1984, p. 281], piuttosto che agli stessi protagonisti, che vivono quel momento con impegno febbrile, vivissimo entusiasmo e ferma determinazione al cambiamento, ma anche con un genuino senso di ineludibile responsabilità verso il proprio lavoro e verso il proprio ruolo storico e sociale.

In una simile prospettiva, peraltro fortemente condizionata da preconconcetti di genere, rientra nell'ordine naturale delle cose che un'artista donna dal promettente talento e dal solido background culturale accetti di svolgere una mansione lavorativa meramente esecutiva (decoratrice dei cataloghi destinati ai rappresentanti di commercio) e pertanto non adeguata al proprio profilo professionale, riversando in essa senza riserve le proprie non comuni doti artistiche. D'altro canto, in brevissimo tempo, impegno e capacità consentono alla giovane operaia di conquistare l'attenzione e la stima del direttore artistico della società, Guido Andlovitz, che, riconosciutene le potenzialità, le assegna già nel corso dello stesso 1947 il compito di realizzare gli inserti plastico-decorativi per l'edificio della colonia aziendale della S.C.I. di

Marina di Pietrasanta. Subito dopo le è affidato l'incarico della progettazione degli articoli *fantasia* (complementi d'arredo in terraglia forte riprodotti in serie mediante collaggio), settore del quale, dal 1949, Campi diviene responsabile.

Trasferitasi a Laveno, la scultrice si dedica così a tempo pieno alla creazione di nuove forme per la ceramica, dividendosi tra il lavoro in azienda e quello solitario, nel suo studio allo stabilimento Lago. Compie svariati viaggi in Europa, traendone l'occasione per visitare mostre e importanti manifatture e per ampliare le proprie conoscenze e i propri orizzonti culturali. Da principio – come, in più occasioni, ha osservato Anty Pansera, alla quale si deve il lavoro di ricerca e divulgazione più completo sull'attività della designer lombarda e la compilazione del catalogo ragionato delle opere al 2008 – Campi è costretta a fronteggiare le difficoltà dovute alla scarsa padronanza del materiale e alla limitata conoscenza dei processi, in quanto la sua formazione accademica non le ha fornito lumi nel settore ceramico. Tuttavia la scultrice ha già sperimentato la materia nel 1942-43, realizzando prima alcune sculture in terracotta dipinte a freddo e poi piccole figure muliebri in terraglia smaltata, intitolate *Eva*, per le quali si è avvalsa dei materiali e delle attrezzature della Richard-Ginori di San Cristoforo. Ma è a Laveno che la giovane artista compie il proprio apprendistato ceramico, affrontando con determinazione il tormentato rapporto con una materia poco nota – la terraglia forte –, la quale le si presenta inizialmente «ostile»², in quanto difficilmente plasmabile, e poco espressiva per l'esiguo assortimento e la qualità vivida e piatta della gamma cromatica. Invero – come sottolinea Biffi Gentili – **mai Antonia Campi avrà a disposizione le potenzialità, la virtualità dei materiali ceramici tradizionali, quella plasticità, quei cromatismi. Tanto più è stupefacente il suo lavoro** [Antonia Campi. “*Le chant tordu de la terre*”, in «K Keramikos», n. 9, Milano, giugno 1989, p. 72].

in quanto frutto appunto di sperimentazioni incessanti nelle quali la delusione per i primi fallimenti cede via via il

posto alla soddisfazione per il successo dei propri intenti e non di rado alla gioia e alla sorpresa di esiti fortunati del tutto imprevisti. Come aveva osservato Gio Ponti su «Domus» anni prima, **lo spregiudicato intervento dell'artista a volte forza la tecnica, e le fa ritrovare nuove freschezze e risorse, la cimenta a nuove ricerche, la reca a nuovi risultati** [G. PONTI, *Problemi che si collegano con la VII Triennale. Collaborazione tra artisti e produzione*, in «Domus», Milano, 1939, p. 19]. Campi riesce così a volgere l'imperizia tecnica con la quale si approccia alla ceramica in una vera e propria risorsa: **Io vengo dalla scultura e se nella mia carriera ho fatto qualcosa di originale – precisa lei stessa – lo devo al fatto che di tecniche di ceramica, quando ho iniziato, non ne sapevo molto** [F. PEDEMONTE, *La ceramica e il design di Antonia Campi*, intervista, <http://genova.mentelocale.it/20452-la-ceramica-e-il-design-di-antonia-campi/>, pubblicazione 5 aprile 2008, consultazione 2 maggio 2015], e ancora **penso che [l'assenza di una iniziale specifica preparazione tecnica in campo ceramico] sia stata per me un punto di forza, perché arrivavo alla progettazione “pulita” e questo mi stimolava a inventare, mettendo in campo la mia fantasia formale** [F. PIROZZI, *Conversazione con Antonia Campi. L'arte di Antonia Campi*, in «La Ceramica moderna & antica», n. 306, 2019, p. 10].

Per Campi esprimersi artisticamente in ceramica implica a priori quella condizione, così connaturale alla materia fittile, del portare **l'arte all'ordine del giorno**³, che per altri artisti misuratisi con lo stesso *medium* – come ad esempio Picasso – costituisce solo una provocazione e un diletto. Nel lavoro dell'artista/designer non esiste, infatti, gerarchia d'importanza tra oggetto di design e opera d'arte o – come scrive provocatoriamente Bruno Munari – **tra cose belle da guardare e cose brutte da usare** [*Arte come mestiere*, Laterza, Roma-Bari 2006, p. 19] non esistono cioè categorie di valore fondate sulla destinazione d'uso o sul numero dei multipli, ma solo sulla qualità dell'idea. In altri termini Campi applica con assoluta serietà il concetto di artisticità al prodotto seriale, in una logica di produttività affidata a processi

industriali, che tuttavia non soffoca la vocazione comunicativa dell'opera, ma agisce piuttosto da stimolo e da sfida alla fantasia e all'intelligenza dell'artista⁴. Il suo operato si identifica pertanto nel profilo del designer tracciato da Giulio Carlo Argan nel 1954, ossia di colui per il quale: **l'arte non è più rappresentazione di oggetti, ma è l'oggetto stesso, e il fine dell'attività artistica non è più il creare dei singoli esemplari di bellezza – il quadro, la statua, il monumento – ma una bellezza diffusa, inerente a tutti gli oggetti che sono associati con gli atti dell'esistenza umana** [G. MASSOBRIO, P. PORTOGHESI, *Album degli anni Cinquanta*, Laterza, Roma-Bari 1977, p. 144].

Già tra il 1948 e il 1949 la designer mette a punto un suo primo corposo repertorio di modelli e, nei successivi nove anni di intensa attività, elabora svariate centinaia di prototipi di oggetti per la tavola e complementi d'arredo in terraglia e porcellana, che includono un'ampia varietà di tipologie. La funzione dell'oggetto e la sua producibilità per mezzo delle tecnologie disponibili in azienda rappresentano i punti fermi intorno ai quali si sviluppa il progetto: Campi ricerca la più consona delle forme possibili mettendo in campo un processo creativo, che – come spiega l'artista⁵ – procede dall'idea per tradursi direttamente in modello tridimensionale, plasmato a mano in argilla o plastilina, senza l'intermediazione del disegno, così da “sentire” la materia. Ne nascono forme originalissime, corpi scultorei dotati di vitalità, leggerezza e sensualità e caratterizzati da una particolare impronta stilistica, alla quale sarà in seguito associata l'etichetta *free form* [A. PANSERA, *Antonia Campi: creatività, forma e funzione. Catalogo ragionato*, Cinisello Balsamo, Silvana Editoriale, 2008, p. 39], che fa riferimento proprio all'asimmetria e al biomorfismo privilegiati dalla scultrice. Pensare l'oggetto ceramico d'uso come una scultura plasmabile con le mani, piuttosto che con gli strumenti di bottega del vasaio, le consente infatti di rompere con la millenaria pratica ceramica, sovvertendone dalle fondamenta le regole formali. Allo stesso tempo nel dare spazio e concretezza alle proprie immagini mentali Campi non trascura di considerare la

natura del materiale col quale si confronta, non lo violenta con l'imposizione di schemi astratti sviluppati sulla carta, ma ne asseconda i comportamenti e le forze endogene, privilegiando le linee curve e continue, così da adeguarsi alle modificazioni spontanee della materia per effetto dei ritiri nelle fasi di essiccazione e cottura⁶.

I suoi oggetti sono pensati in considerazione dei gesti, dei riti e dei significati del vivere quotidiano, con un approccio responsabile e sensibile nei confronti del consumatore e con criteri scientifici, calibrati sulle tecnologie e sui modelli produttivi in uso, ma al contempo il suo è un punto di vista libero, non convenzionale, spregiudicato, talvolta ironico e irriverente, che – per dirlo con le parole della scultrice/designer – **risponde a un concetto personale dell'armonia, una cosa interna che ciascuno di noi ha e che corrisponde a Dio, alla Terra, a qualcosa che c'è, credo, in fondo a tutti gli esseri umani e che se tutti sentissero e praticassero sarebbe un mondo delizioso!**⁷.

In tal senso i suoi sono veri e propri oggetti estetici, avvalorati dalla funzione d'uso e dalle potenzialità plastiche e cromatiche del mezzo, che introducono nella ceramica industriale un linguaggio artistico avanguardistico basato su nuove articolate volumetrie, nelle quali posizione, numero e conformazione di corpi, anse, coperchi, beccucci, manici, colli, bocche appaiono a tal punto reinventate da suggerire diversi modi di reggere, versare, impugnare, porgere l'oggetto.

Nello stesso tempo in cui muove i suoi primi passi nel design industriale, Campi rivolge non minori energie creative all'ambito propriamente "artistico", realizzando opere uniche su commissione privata o pensate per la partecipazione a mostre e concorsi. Grazie alla stima dello scultore ceramista faentino Angelo Biancini – che, dopo un intenso rapporto di collaborazione con la S.C.I. nel periodo interbellico, frequenta ancora in questi anni la fabbrica di Laveno – Campi è invitata già nel 1948 a inviare alcune sue creazioni a Faenza, dove queste sono accolte entusiasticamente dal direttore del Museo Internazionale delle Ceramiche,

Gaetano Ballardini, e annesse alle collezioni del rinasciente istituto museale. Incoraggiata da queste premesse Campi partecipa nel 1949 al Premio *Faenza*, interpretando il tema del “trofeo per un centro tavola” con la scultura in terraglia intitolata *Fruttiera*, che le vale il secondo posto nella competizione nazionale (il primo premio non è assegnato) e che sarà esposta alla mostra *Italy at Work* negli Stati Uniti nel 1950. Tappa emblematica di questo intenso percorso creativo, *borderline* tra arte e design, la IX Triennale di Milano del 1951 *Esposizione internazionale delle arti decorative e industriali moderne e dell'architettura moderna* presenta, nella sezione *Ceramiche*, curata da Gio Ponti, alcuni oggetti della S.C.I. in terraglia e in porcellana di Andlovitz e molti articoli di serie progettati da Antonia Campi, tra i quali pezzi celebri, come il servizio da tè *Gallina C73* e il *Porta-ombrelli Spaziale C33* (1951), definiti da Ponti «opere d'arte»⁸. Nella medesima occasione l'architetto Luciano Baldessari – che si occupa con Marcello Grisotti dell'allestimento del vestibolo, dell'atrio e dello scalone d'onore del Palazzo dell'Arte – interpella il direttore artistico della fabbrica di Laveno per l'esecuzione di un grande fregio ceramico, un “paesaggio cosmico” da collocare sulla parete frontale, “illuminato” dall'arabesco luminescente *Luce spaziale - Struttura al neon* di Lucio Fontana, come emblema dell'integrazione tra architettura, arti applicate e arti visive. Andlovitz decide, con generoso slancio, di passare l'incarico alla giovane progettista che raccoglie la sfida e realizza il suo *Landscape*, un altorilievo in terraglia forte smaltata, ottenuto dalla composizione di trentadue pezzi modellati a mano e poi smaltati in seconda cottura coi pochi colori disponibili, che rappresenta una *summa* dei valori stilistici dell'artista.

Come racconta la scultrice [M. CHIRICO, *Terraglia forte: originalità e ironia*, in C. SIRONI (a cura di), *Antonia Campi. Opere scelte: 1949-2009*, Torino, 2009, pp. 20-21], si tratta di un lavoro estremamente complesso, in quanto la grande scultura richiede di essere modellata in parti elementari da assemblare successivamente. La cottura in forno impone infatti

dei limiti alla dimensione dei pezzi e a sua volta l'essiccazione pone delle restrizioni allo spessore dei singoli elementi, esasperate dalla particolare durezza della pasta ceramica impiegata. Pertanto ciascun pezzo modellato dovrà essere poi, nella parte posteriore, svuotato del materiale in eccesso, per evitare che essiccando si creino tensioni e possano generarsi delle crepe che in cottura causerebbero la rottura della parte. Questi vincoli sono in un certo modo "valorizzati" dal linguaggio estetico adottato dalla ceramista, la quale interpreta il tema del paesaggio in modo assolutamente anticonvenzionale, come agglomerato di elementi plastici, raccolti in una forma scultoria dinamica e aperta, attraversata da campi vuoti, mediante i quali si percepisce la parete di fondo: **Ho fatto un grande vuoto sulla sinistra e una coda che mi bilanciava la forma. I vuoti alleggeriscono molto e qui mi hanno permesso di dividere meglio la scultura in pezzi, con le parti di raccordo poco estese** [A. CAMPI, in C. SIRONI, *op. cit.*, p. 21].

Negli anni immediatamente successivi Campi partecipa ancora con successo come artista ceramista alle principali rassegne nazionali di settore (Messina, Pesaro, Vicenza, Milano) e a eventi di notevole interesse, tra cui la mostra organizzata dalla milanese Galleria d'Arte di Adriano Totti, *Moderne Italienische Keramik* in Germania (Monaco, Stoccarda, Karlsruhe, Dusseldorf). Realizza pezzi unici per l'architettura, come la coppia di pannelli dipinti per lo *showroom* S.C.I. di Firenze [A. PANSERA, *op. cit.*, cat. n. 1.40], un grande altorilievo per un bar di Rio de Janeiro [*Ivi*, cat. n. 1.15], una scultura frontale per una casa a Casablanca [*Ivi*, cat. n. 1.76], il rilievo *La ceramica* per il negozio della S.C.I. di Milano [*Ivi*, cat. n. 1.37], interventi decorativi per la casa lavenese di Antonio De Ambroggi (uno dei direttori tecnici della S.C.I.), e complementi d'arredo e architettura, come i balaustini per una scala [*Ivi*, cat. n. 1.55] oppure le basi per un tavolo destinato all'abitazione dell'architetto Tito Varisco o ancora una scultura subacquea (realizzata insieme all'amica artista Antonia Tomasini) per la piscina della villa del petroliere Ettore Tagliabue⁹, recensita anche da Ponti su

«Domus» [*Fantasia degli italiani. Piscina o lago?*, in «Domus», n. 262, Milano, ottobre 1951] ma anche formelle e numerose piccole sculture astratte. Invero questa produzione “artistica” non si discosta affatto dal design dei pezzi di serie, ma rientra nel medesimo filone creativo del quale fanno parte peraltro una serie di oggetti funzionali e sculture, in gran parte dispersi, “condannati” a restare esemplari unici in ragione della complessità esecutiva o del linguaggio troppo ardito, ma non del tutto dissimili dai pezzi invece moltiplicati, coi quali condividono lo “stile Campi”, ovvero la fluidità della forma libera e della curva, la spericolata alternanza di pieni e di vuoti, lo sviluppo organico e pluridirezionale delle parti e i riferimenti estetici mediati dalle arti visive contemporanee.

Più volte la critica ha posto in evidenza i nessi formali esistenti tra le forme inventate da Antonia Campi per la S.C.I. nell'immediato secondo dopoguerra e le opere di artisti facenti capo ad alcune correnti e avanguardie storiche del Novecento, i cui codici espressivi sono adoperati dalla ceramista nella traduzione del multiforme universo naturale e immaginario in presenze oggettuali di particolare impatto estetico ed emotivo. In effetti uno dei meriti più spesso riconosciuti al lavoro della scultrice/designer è proprio quello di aver portato il linguaggio aulico dell'Arte nel territorio pressoché ancora vergine del design industriale ceramico. Molto citate sono a proposito le assonanze tra le sue creazioni e le immagini di Salvador Dalí, Max Ernst, Yves Tanguy e Joan Miró, e più ancora con le contemporanee opere scultoree di Henry Moore, Barbara Hepworth, Hans Arp, Naum Gabo e Henri Laurens o dell'allievo e assistente di Arturo Martini, Alberto Viani, i cui *Nudi* degli stessi anni sono plastiche essenziali, definite da curve fluide e continue. Vi è un sentimento di risonanza con la forma curva, morbidamente avvolta e attraversata dallo spazio, che percorre l'estetica collettiva di quell'epoca e ad esso Campi aderisce consapevolmente eleggendo taluni artisti a propri maestri – come nel caso di Henry Moore¹⁰ – e pertanto assumendone per empatia il medesimo approccio creativo,

basato sull'osservazione della natura, dei processi di generazione, crescita e metamorfosi e sulla rielaborazione delle forme biologiche in configurazioni organiciste, pervase di sensualità ed energia vitale. Si pensi, ad esempio, al richiamo alle sculture "stringate" di Moore dei tardi anni Trenta, – come *Stringed figure* del 1938 – che compare negli alberi stilizzati sul lato sinistro del *Landscape*, così come all'anticipazione della forma ovulare attraversata da tre fori ellittici della scultura in porcellana dell'inglese *Three way ring* (1966), nella fruttiera *C145* (1952) o nella coppa *C276* (1953-1954) [A. PANSERA, *op. cit.*, cat. nn. 2.40 e 2.59] o ancora alle strutture osteomorfe di portapipe, portalampe e vasetti disegnati da Campi in perfetta consonanza coi corpi plastici che il maestro anglosassone riconduce a suggestioni di natura organica¹¹.

Altrove nelle ceramiche della scultrice lombarda il riferimento anatomico diviene più esplicito o conturbante, come ad esempio per la serie dedicata alle mani (portavaso *Mani C38* e fermacarte *Mani C46*, entrambi del 1949) [A. PANSERA, *op. cit.*, cat. nn. 2.19 e 2.23], o per il vaso scultura *C175* (1953), che rimanda provocatoriamente all'immaginario erotico. Ma qui entrano in gioco, forse non per caso, parti del corpo umano dalla forte valenza simbolica e archetipica, veri e propri *topoi* del patrimonio iconografico universale. In altri casi – come osserva Biffi Gentili [*Antonia Campi. "Le chant tordu de la terre"*, in «K Keramikos», n. 9, Milano, giugno 1989, p. 68] – è l'impronta surrealista e metamorfica *ernstiana* a presentarsi in maniera più esplicita, lì dove prevalgono atmosfere più inquietanti o sinistre, suscitate dalla presenza di artigli, becchi, zanne o di paesaggi dall'apparenza pietrificata.

Ineludibile poi, come per la gran parte degli artisti di quel momento storico, il dialogo di Campi con Picasso, ma con il pittore e non con il ceramista. Alla scomposizione cubista dell'immagine inaugurata da Picasso fanno, infatti, riferimento alcune ceramiche di Campi, come il vaso-scultura da giardino *C230* (1953), la cui tettonica sconvolta è sottolineata da campiture di colore contrastante, o come di-

versi pezzi unici, tra cui la prima brocchetta a scacchi bianchi e blu [A. PANSERA, *op. cit.*, cat. n. 1.10] o il vaso *C30* [Ivi, cat. n. 1.27] (1949), nella cui struttura disarticolata si inserisce un volto picassiano, esposto insieme alla formella con natura morta cubista [Ivi, cat. n. 1.38] nel negozio milanese di ceramiche progettato da Guglielmo Ulrich, recensito su «Domus»¹² nel 1951 [G. PONTI (1951), *op. cit.*, pp. 30-31], e sono ancora d'impronta neocubista i pannelli dedicati all'arte ceramica per i negozi S.C.I.

Allo stesso tempo alcuni spunti della nuova stagione della ceramica d'arte facente capo a Fontana e a Sassu e poi anche a Leoncillo, affiorano qua e là nei pezzi di Campi: ad esempio nelle due *fruttiere* del 1948-49, che si iscrivono perfettamente nella linea tracciata dalle *nature morte* in maiolica e in grès di Fontana dei tardi anni Trenta o dalla *Bottiglia e polipo* di Leoncillo del 1943, oppure nel suo decoro *Giostra*, applicato a diverse tipologie di vasellame, i cui cavalli rimandano a quelli dipinti da Sassu ad Albisola.

Queste contaminazioni sono, in alcuni casi, registrate già dalla critica contemporanea. In particolare a proposito del ponte costruito da Campi tra arte e progettazione, Gio Ponti osserva su «Domus» che nei pezzi della ceramista dal decoro moderno ed essenziale, **intelligente traduzione dell'astrattismo nella ceramica d'uso** [G. PONTI, *Astrattismo e ceramica*, in «Domus», 244, 1950, pp. 28-29], si apprezza il felice abbinamento dell'apparato esornativo con il corpo dell'oggetto e la perfetta integrazione di valori plastici e superficiali. L'architetto/designer sottolinea inoltre come le proposte del MAC per un'arte non figurativa e di orientamento prevalentemente geometrico, libera da ogni imitazione e riferimento al mondo esterno, giungano nelle ceramiche di Campi a un compromesso con un istintivo adattamento delle forme astratte alle fattezze naturali e tale modalità sia evidente nell'ispirazione non solo alle morfologie, ma addirittura alla psicologia zoologica, rinvenibile nelle creazioni della designer, con particolare riferimento al servizio da tè *Gallina C73*¹³.

elemento di mediazione tra la libera invenzione e il progetto della forma è infatti il richiamo a immagini tratte dal mondo della natura – che non a caso fa spesso da fondale nelle fotografie pubblicitarie dei prodotti della S.C.I. –, come microrganismi, germogli, infiorescenze, baccelli, foglie, rami, frutti, conchiglie, uccelli e così via. La stessa artista racconta, nell'intervista rilasciata a Camillo Pennino [*Artisti allo specchio, Antonia Campi*, in «La ceramica», n. 11, 1954, pp. 20-24], come tale ispirazione sia spesso inconsapevole ed emerga solo quando la forma è oramai approntata, animandola di un guizzo vitale attraverso l'evocazione di soggetti zoologici.

Per circa un decennio Campi progetta, con grande fantasia, eleganza ed equilibrio, oggetti d'uso, d'arredo e di decorazione per la casa moderna, che – come scrive Enzo Biffi Gentili [*Antonia Campi. Antologia ceramica 1947-1997*, in «CeramicAntica», 1998, n. 5, p. 3] – possono considerarsi veri e propri “capolavori seriali”, a metà strada tra arte plastica e industrial design, e che diverranno ben presto icone dell'estetica *free form*. I suoi oggetti-scultura ottengono infatti, già nei primi anni Cinquanta, un crescente successo commerciale e di critica, testimoniato da svariate recensioni su riviste di design e architettura¹⁴, conseguentemente sono assunti a modello per una quantità di emulazioni, talvolta effimere o prosaiche. Come scrive Maurizio Vitta [*Il progetto della bellezza*, Einaudi, Torino 2011, p. 253], a proposito della tendenza pervasiva del design italiano di quegli anni: **quelle proposte innovative riuscirono comunque, nonostante il loro carattere episodico, ad attivare il meccanismo di diffusione grazie al quale uno “stile” individuale e fissato in pochi prototipi riesce a dilatarsi fino a diventare, con la moltiplicazione delle imitazioni, una moda.** Ma proprio questo indiscriminato saccheggio ai danni della sua creatività costituisce la ragione principale dell'allontanamento di Campi dall'ambito dell'oggettistica per dedicarsi pressoché esclusivamente per vent'anni al design dei sanitari, applicando anche in questo campo la sua visione originale e libera del rapporto forma-funzione.

¹ Ottiene nel 1947 una segnalazione al Premio nazionale di disegno *Diomira* con un disegno a sanguigna, *Nudo femminile semisdraiato*, esposto nell'occasione alla galleria Il Milione di Milano e acquisito alla Raccolta Bertarelli del Castello Sforzesco, e, nello stesso anno, un premio, insieme a Lyda Levi ed Ettore Sottsass Jr., al concorso di disegno organizzato dalla Manifattura Italiana Tappeti Artistici nell'ambito dell'VIII Triennale milanese.

² «[...] comincio a formarsi dei complessi... confidò ad Andlovitz tutta una serie di angosciosi dubbi [...] perché aveva l'impressione che la pasta bianca le fosse ostile, dato che si manifestava sorniona ed inerte in modo veramente odioso [...] [ma dopo che Andlovitz l'ebbe incoraggiata] tornò quindi con diverso spirito alla "buona terra" la trovò inaspettatamente duttile e preziosa [...] provando e riprovando riuscì a scoprire il modo di poterla decorare come aveva sognato» (C. PENNINO, *Artisti allo specchio, Antonia Campi*, su «La ceramica», n. 11, 1954, p. 21).

³ «L'arte all'ordine del giorno» è un'espressione formulata da Raffaello Giolli a proposito della valenza etica e sociale, oltre che estetica, delle arti negli anni nell'immediato dopoguerra, ripresa da Vittorio Fagone come titolo del proprio saggio pubblicato da Feltrinelli nel 2001.

⁴ «[...] non mi sono mai sentita frustrata per il fatto di essere diventata designer piuttosto che scultrice, semplicemente era un problema che non mi sono mai posta e che forse non esisteva affatto in quegli anni [...] Non ho mai avvertito il desiderio o l'esigenza di passare dal design all'attività artistica, perché di fatto mi sono sempre sentita del tutto libera anche nel mio lavoro e, semmai, proprio l'esistenza di determinati condizionamenti legati alla funzione dei miei oggetti e ai metodi per realizzarli, mi ha offerto l'opportunità di conseguire risultati forse più importanti di quanto avrei saputo fare dedicandomi ad esempio alla scultura» (F. PIROZZI, *op. cit.*, p. 9).

⁵ Alla domanda: «Come progetta gli oggetti che poi realizza e quale è il rapporto tra funzionalità ed estetica?», «Questo – risponde – è il segreto del designer. Se per esempio qualcuno mi chiede un portacenere, subito mi si crea in testa una forma. Poi ne faccio un modellino che viene ripetuto a grandezza naturale. Dopo l'originale viene portato in gesso e dato ai modellisti» (F. PEDEMONTE, *op. cit.*).

⁶ «La ceramica è un materiale che ha bisogno di curve, quando cuoce si muove, si ritira. Ecco perché le realizzazioni hanno delle forme particolari» (A. PANSERA, M. CHIRICO (a cura di), *Geometrie impossibili: le ceramiche di Antonia Campi*, catalogo, Sondrio 2012, p. 7).

⁷ Brano tratto da un'intervista video realizzata nel 2012 in occasione della mostra *Geometrie impossibili. Le ceramiche di Antonia Campi*, tenutasi al Museo Diocesano di Milano dal 4 dicembre 2012 al 6 gennaio 2013, prodotta e organizzata dalla Fondazione Gruppo Credito Valtellinese e curata da Anty Pansera e Mariateresa Chirico.

⁸ In una lettera del 5 marzo 1951 di Ponti al proprietario della

S.C.I., Luciano Scotti, il curatore espone la propria idea di allestimento: «Laveno si può presentare su quattro piani simultaneamente: a) le novità assolute di forme e decorazione (Andloviz) nelle cose funzionali (servizi e vasi); b) le novità di decorazione su forme classiche funzionali (servizi soli); c) le opere d'arte della Campi; d) le novità utilitarie» (A. PANSERA, *op. cit.*, p. 38).

⁹ La piscina, progettata da Giulio Minoletti, ha forma ameboide ed è corredata da due opere d'arte: a filo dell'acqua, un delfino-fontana di Lucio Fontana, lungo tre metri e mezzo, realizzato ad Albisola in ceramica rossa smaltata; sul fondo, una scultura "concepita per giochi subaquei", astratta e policroma, ideata da Antonia Tomasini e realizzata alla S.C.I.

¹⁰ Nell'intervista rilasciata alla scrivente la designer ammette l'attenzione rivolta all'arte contemporanea e la predilezione per la scultura di Henry Moore. Quest'ultimo è celebrato con una mostra personale alla Biennale di Venezia nel 1948, e nella stessa *kermesse* Peggy Guggenheim espone la propria collezione, includente opere di Moore, Arp, Dalì, Mirò, Ernst, per un totale di settantatre artisti rappresentanti il panorama dell'arte contemporanea europea e americana. Tra le altre riviste che dedicano articoli allo scultore, la rivista «Domus» pubblica pezzi critici su Moore nel 1948 e nel 1953 (nn. 218 e 279).

¹¹ «La figura umana è ciò che mi interessa maggiormente, ma ho scoperto i principi della forma e del ritmo nello studio di oggetti naturali, quali ciottoli, rocce, alberi, piante, ecc. Le ossa hanno una meravigliosa forza strutturale e un alto grado di tensione formale, passano impercettibilmente da una forma all'altra e presentano un'estrema varietà» E. MOORE, in D. MITCHINSON (a cura di), *Henry Moore. Scultura. Con commenti dell'artista*, Rizzoli, Milano 1982, p. 10.

¹² G. PONTI, 1951, *op. cit.*, pp. 30-31.

¹³ «Questo servizio apparterrà non alla storia del costume ma alla storia del gusto e si avvicinerà nelle "vetrine" di casa a tanti predecessori, servizi da vedere e non toccare. È un servizio in "marcia", uccelliforme: l'astrattismo (o concretismo? formale) sbocca spesso (o prende le mosse) in forme naturalistiche, animaliformi. I suoi presupposti sono più vicini alla natura che alla geometria, all'analisi psichica che a quella geometrica. [...] Queste ceramiche non solo si muovono, ma saltellano, sculettano e lanciano stridii» (G. PONTI, 1951, *op. cit.*, pp. 32-42).

¹⁴ Il lavoro di Antonia Campi negli anni tra il 1947 e il 1957 è recensito in Italia, tra le altre, sulle riviste: «Domus», «Architetti», «La Ceramica», «Interiors», «La rivista dell'arredamento».

Libri, riviste e mostre

C. ESPEGEL, *Donne architetto nel Movimento Moderno*, Christian Marinotti Edizioni, Milano 2021.

Il testo di Carmen Espegel prende avvio da due considerazioni lapidarie e, quasi, provocatorie. La prima è che **si potrebbe affermare che la casa sia l'architettura archetipica della donna**, la seconda che **non esistono "donne architetto", poiché l'architettura è qualcosa di endogeno nella donna**. Tali concetti sono ulteriormente esplicitati da alcune riflessioni di **antropologia di base: la casa possiede un carattere uterino e si manifesta come simbolo femminile in relazione con la tomba, il grembo, il rifugio e, nella tradizione, è divenuta roccaforte della donna**. Se da un lato queste considerazioni sembrano prefigurare, nel loro insieme, una visione del binomio donna-architettura incentrato sul legame con l'ambiente domestico – che da sempre ne restituisce l'immagine di *angelo del focolare* –, dall'altro introducono un tema fonda-

mentale per la comprensione dell'ingresso delle figure femminili nel mondo dell'architettura che, come molti altri scenari culturali, civili e lavorativi, è stato a lungo riservato agli uomini.

La prima delle due parti di cui si compone il volume è dedicata all'indagine del ruolo delle donne nei processi di progettazione e conformazione dei luoghi dell'abitare. Partendo dal confronto tra i primi e antichissimi modelli di riparo e insediamento elaborati dalle società patriarcali e matriarcali, che permette di evidenziare le peculiarità dei due approcci, la ricerca di Espegel affronta la permanenza della relazione di interdipendenza tra la casa e la donna nel corso dei secoli. All'evoluzione delle forme dell'abitare corrisponde, nelle varie epoche, la definizione di spazi sempre più specificatamente dedicati all'uomo e alla donna, di cui il dualismo composto dal *fumoir*, maschile, e dal *boudoir*, femminile, è solo un caso emblematico.

La conquista dei diritti da parte della donna nel corso del

tempo non ha seguito una traiettoria lineare ed è proprio attraverso il racconto di questa discontinuità che l'autrice pone le basi per la successiva e più specifica narrazione legata all'architettura. Tra le varie vicende riportate, quella paradossale del quadro di Johan Zoffany *The Academicians of the Royal Academy* (1771-72), raffigurante i membri fondatori della Royal Academy of Arts, mette in evidenza come l'accettazione della donna in contesti fino a quel momento maschili fosse avviata ma non ancora completamente metabolizzata. L'interesse nell'opera è la modalità con cui le due donne appartenenti al gruppo vengono rappresentate: non insieme a tutti gli altri, bensì dipinte a mezzo busto in due tele collocate sul fondo della sala, cioè trasfigurate in **oggetti artistici, figure di contemplazione e ispirazione, e non produttrici d'arte**.

Alla fine della prima parte del libro di Espejel si delinea più precisamente l'obiettivo sotteso all'intero volume, cioè quello di portare alla luce le figure femminili che hanno fatto parte del Movimento Moderno. Il focus è posto sulle **donne che sono intervenute come soggetti storici dell'industrializzazione architettonica, sebbene le loro opere siano state eclissate, senza eccezioni, dai nomi prestigiosi dei loro compagni o mentori**. Eileen Gray (con Jean Badovici), Lilly Reich (con Ludwig Mies van der Rohe), Grete Schütte-Lihotzky (con Ernst May) e Charlotte Perriand (con Le Corbusier e Pierre Jeanneret) sono solo alcuni esempi di donne che hanno lavorato nel mondo dell'architettura

a fianco dei loro colleghi uomini e sono le quattro protagoniste della seconda sezione del libro, dedicata alla narrazione sintetica delle loro vite e delle loro principali esperienze progettuali. In particolare, delle biografie sono approfondite le dinamiche attraverso le quali le quattro protagoniste si sono avvicinate all'architettura, prima, e hanno esercitato la pratica progettuale, poi, unitamente alla descrizione di alcuni eventi e aneddoti che esplicitano più direttamente le resistenze e gli ostacoli che hanno incontrato nella loro carriera.

L'impossibilità, o la difficoltà, di accedere agli stessi percorsi formativi dei colleghi uomini è un aspetto che viene fortemente indagato dall'autrice. Tra i casi più eclatanti, e forse anche più contraddittori, viene riportato quello della celebre scuola di arte e design ideata da Walter Gropius, in cui **le studentesse avevano il diritto di scegliere liberamente qualsiasi atelier, poiché lo statuto del Bauhaus del 1919 accettava «chiunque, senza pregiudizi, indipendentemente dall'età e dal sesso, la cui formazione fosse ritenuta sufficiente dal Consiglio degli Insegnanti del Bauhaus»**. Nel corso del tempo, tuttavia, gli insegnati identificarono una sorta di «mancanza di attitudine» da parte delle studentesse e venne fondato un atelier specifico per la loro formazione nel 1920. Escluse dai laboratori di taglio *più maschile*, le studentesse del Bauhaus si sono raccolte negli anni nell'Atelier di Tessuti. In questo ambito hanno avuto modo di dedicarsi a ricerche particolarmente significative, tra cui quelle condotte

sotto la direzione di Hannes Meyer sulla rilevanza sociale del tessuto e sullo sviluppo di materiali tessili scarsamente decorativi ma dotati di particolari caratteristiche e funzionalità, utili sotto il profilo architettonico.

Le travagliate esperienze di molte delle figure femminili presentate nel volume – talvolta allontanate o escluse dagli studi e dalle università, eppure attive nella progettazione architettonica – sembra essere ben interpretata dal titolo del volume. La scelta della perifrasi «donne architetto», nella traduzione italiana del testo, sembra infatti fare riferimento più al ruolo di chi esercita l'architettura, indipendentemente dagli studi e dal percorso formativo, piuttosto che una presa di posizione glottologica sul dibattito linguistico tra «architetto» e «architetta».

La strada percorsa dalle donne architetto presentate nel volume è quasi sempre un sentiero secondario, condotto inoltrandosi in un mondo già consolidato in cui è necessario prima di tutto ricavarsi una posizione e, successivamente, dimostrare il valore del proprio apporto progettuale all'interno di un team prevalentemente maschile o, talvolta, di una coppia. Di fronte a queste collaborazioni virtuose tra uomini e donne architetto, Espegel lascia emergere il riconoscimento di una sorta di complementarità degli approcci femminili e maschili all'architettura, a partire dagli studi sugli archetipi fino alle esperienze del Movimento Moderno. A questo riguardo, la lettura del volume può senz'altro aprire una riflessione sul possibile fraintendimento del concetto

di complementarità nel dibattito odierno.

Se infatti, in passato, l'identificazione di settori che fossero appannaggio delle donne, ma al tempo stesso legati all'architettura (come quello tessile), ha costituito la chiave fondamentale per l'apertura della disciplina al mondo femminile, oggi costituirebbe senz'altro una limitazione. Così come il riconoscimento alle donne di saper gestire la **contraddizione tra quest'idea di architettura diafana, trasparente, dinamica e moderna promossa dal Movimento Moderno e l'esigenza di abitabilità, di intimità e di spiritualità dell'essere umano** – quasi riducendola a una capacità femminile subordinata a una precedente esplorazione progettuale diretta dai loro colleghi uomini – costituisce una realtà storica superata. Nel corso dell'ultimo secolo molti degli ostacoli che le aspiranti architetto incontravano nel passato nell'ambito dell'istruzione e della professione sono stati, fortunatamente, annullati. Sembra irrilevante, o addirittura sminuente, oggi, dover individuare una ragione di complementarità dell'architettura *al femminile* rispetto a quanto svolto dagli uomini architetto.

Il fraintendimento è in realtà apparente, o almeno non è attribuibile né al volume né alla sua autrice, bensì alla possibile lettura e interpretazione che può essere fatta del libro. L'errore sta nel considerare il ruolo che le architetto hanno avuto nel passato, e in particolare nel Movimento Moderno, come un esempio per la conduzione di un eventuale dibattito sull'ancora minore pre-

senza (o fama) di donne architettate rispetto agli uomini architetti.

Nonostante i parallelismi che è possibile costruire tra alcune vicende descritte e gli attuali temi di dibattito sulla parità dei sessi, sembra importante non confondere il libro di Espegel con un appello femminista, ma considerarlo invece come un'opera di valore storico, realizzata attraverso una ricerca, a tratti, «archeologica» a causa della difficoltà di reperire e di mettere a sistema frammenti di informazioni spesso trascurate e obliterate dagli archivi e dai volumi di storia dell'architettura. Nella narrazione delle biografie di Gray, Reich, Schütte-Lihotzky e Perriand, inoltre, emerge il loro personalissimo, e non necessariamente femminile, punto di vista sull'architettura e i loro interessi specifici in ambito progettuale. *Donne architette nel Movimento Moderno* esprime, pertanto, il suo più profondo significato nella restituzione dell'autentico ruolo di protagoniste ad attrici che, finora, erano a malapena comparse.

G. A.

F. TÁVORA, *Dell'organizzazione dello spazio*, Nottetempo, Milano 2021.

La casa editrice Nottetempo ha recentemente inaugurato una collana di saggistica dedicata alla riscoperta di testi inediti, misconosciuti o più semplicemente di difficile reperibilità in Italia, scritti da alcuni dei più stimati Maestri dell'Architettura e del Design moderni.

Il terzo titolo della collana ripropone, introdotto dal saggio *L'incontro tra la vita e le forme in architettura. Attualità del pensiero di Távora*, a firma di Carlotta Torricelli, curatrice del volume, e dalla *Prefazione all'edizione del 1982* di Nuno Portas, uno dei primi contributi teorici di Fernando Távora, scritto nel 1962 come prova di concorso per l'insegnamento presentata alla ESBAP (Escola Superior de Belas-Artes do Porto).

L'opera si colloca quindi in un periodo storico che precede l'affermazione di Távora quale principale rifondatore dell'architettura portoghese, capostipite della cosiddetta *Scuola di Porto*, mai ufficialmente riconosciuta dai protagonisti, su tutti Álvaro Siza ed Eduardo Souto de Moura, ma *de facto* realtà leggibile, quantomeno *ex post*, non solo nelle linee e nell'esito estetico-formale, ma soprattutto nell'approccio progettuale, che accomunerà nei decenni un'ampia schiera di architetti che segnerà il rinnovamento dell'architettura del Portogallo di fine XX secolo, e in generale dell'architettura contemporanea internazionale.

Come afferma Nuno Portas nella *Prefazione*, si tratta di un saggio che **deve essere letto come una semplice riflessione personale, nata in occasione di un concorso accademico. In altre parole, sarebbe ingiusto pretendere che sia il risultato di un lavoro di ricerca – per il quale non sussistevano le condizioni – o la sistematizzazione di un modello didattico o, ancora, il momento di maturazione degli aspetti teorici e pratici della professione.**

Tale premessa, però, non sminuisce l'importanza che il testo riveste, non solo per il valore testimoniale intrinseco ai fini della ricostruzione del pensiero e dell'azione di una figura di indiscutibile statura come quella di Távora, ma anche per lo svelamento delle motivazioni che generano un'intenzione di sistematizzazione metodologica, in un contesto particolarmente complesso come quello portoghese nel pieno della dittatura militare. Un contesto che isola l'ambito progettuale, ma non solo, entro un clima arretrato e scarsamente proiettato al suo stesso superamento. Un clima che costringe l'A. a contare quasi unicamente sulla propria personale esperienza di viaggi e di confronti con le realtà internazionali più avanzate, eventi eccezionali per quel tempo, per dare inizio ad un nuovo corso dell'architettura nazionale.

Si tenga conto anche del tema affrontato, ossia lo spazio, o meglio la sua organizzazione, la cui vastità è nota allo stesso autore che si dice **ben cosciente dei propri limiti nel trattare un tema di tale ampiezza; ma si accinge comunque a farlo poiché ha coscienza della necessità di affrontarlo.**

Non si dimentichi, infine, che il dibattito internazionale stesso muove, a quei tempi, attorno al ripensamento e alla chiarificazione di temi fondativi, generali ma non generici, ed entro tale linea d'orizzonte si mantiene il Maestro lusitano. In quanto membro dell'ODAM (Organização dos Arquitectos Modernos), egli ha la possibilità di partecipare ai CIAM, nello specifico Hodgeson nel 1951, Aix-en-Provence

nel 1953, Dubrovnik nel 1956 e Otterlo nel 1959, ossia alle edizioni che segnano una svolta teorico-critica determinante, che dal primo Movimento Moderno figurano l'approdo ad un approccio meno purista, più dialettico, quello cioè propugnato dai giovani ribelli del Team X. E il testo manifesta, più o meno esplicitamente, la convivenza delle due epoche, e il necessario ripensamento radicale dell'Architettura a partire dalle sue stesse basi.

Come pone correttamente in evidenza la curatrice del volume nel saggio introduttivo, **Távora si lega alla tradizione del modernismo puro, inteso come ricerca dell'ordine attraverso un processo continuo che dalla concezione porta all'esecuzione**, dal generale al particolare quindi, attraverso un lavoro che l'autore preferisce definire *design* anziché progetto, ravvisando nel termine inglese una capacità comprensiva maggiore del ruolo di gestione del molteplice che spetta all'architetto, alla ricerca di **un senso di integrazione dei fenomeni dello spazio, di unitarietà dell'ambiente visivo dell'uomo, ai quali non siamo avvezzi in questo nostro mondo di classificazioni, distinzioni e compartimentazioni.**

Si susseguono nel testo numerose tesi di matrice tipicamente modernista: lo spazio inteso come fenomeno quadrimensionale, rapportandosi, sulla scorta di Giedion, alle rivoluzionarie scoperte della Fisica dei primi del Novecento; si avverte chiara l'eco delle Avanguardie, in particolar modo di Kandinskij, laddove Távora scrive che **si può concludere, in modo più generale, che**

i volumi, le superfici e le linee costituiscono, così come i punti, fenomeni dell'organizzazione dello spazio ai quali si attribuisce il nome generico di forme. Si rimane sempre nell'ambito del Moderno quando afferma che nella **percezione visiva [...], lo spazio rappresenta ciò che i nostri occhi non riescono a registrare attraverso processi naturali. [...] la cognizione visiva dello spazio presuppone un osservatore che percepisca, e la considerazione dell'esistenza di tale osservatore arricchisce la dimensione dello spazio, poiché crea una varietà di situazioni.** Non è un caso che ad Otterlo, come ci ricorda Torricelli, Aldo Van Eyck prenda ad esempio il capolavoro di Távora, il *Mercato di Vila da Feira*, per dimostrare il superamento della nozione di *spazio-tempo*, a favore della più complessa di *luogo e occasione*.

La concezione relazionale del fare architettonico lo conduce a cercare costantemente il superamento delle contraddizioni, non tramite una loro negazione, ma tramite la conciliazione nella compresenza, nella consapevolezza della complessità (e della contraddizione) del reale. Una posizione che caratterizza il dibattito filosofico del Novecento, specialmente dopo i due conflitti mondiali, e che, tra tutti, Simone Weil esprime felicemente argomentando che le contraddizioni **non si possono ma si debbono pensare insieme.**

Chiaro è il desiderio di opporsi alla **barbarie dello specialismo**, una definizione di Ortega y Gasset citata esplicitamente da Távora stesso. Tutto è condizionato reciprocamente da altro, noi

stessi siamo i condizionati dalle cose, scrive Heidegger, lo spazio è continuo e, come il tempo che è a sua volta una dimensione dello spazio, irreversibile. Un utilizzo dello spazio che non ne promuova le intrinseche potenzialità, in termini di armonia e bellezza, ne comporta la perdita irrimediabile. La dilapidazione spaziale è concetto cardine della visione critica dell'architetto portoghese, essa è un processo di creazione di forme che sono sprovviste di efficienza e di bellezza, di utilità e di significato, creazione di forme prive di radici, veri aborti che non aggiungono nulla allo spazio organizzato o addirittura lo turbano con la loro presenza.

A distanza di sessant'anni, alcune tematiche affrontate, come il rapporto dell'uomo con la Tecnica, la disgregazione sociale e un certo tipo di comunicazione, risultano tuttora di estrema attualità, essendo mutate le modalità ma non le premesse.

In seguito al viaggio compiuto negli Stati Uniti, svolto grazie alla borsa di studio della *Fundação Calouste Gulbenkian* di Lisbona, che lo porta a compiere quasi per intero il giro del mondo in pochi mesi, ospite delle principali università nordamericane e partecipe della *World Design Conference* di Tokyo, Távora si mostra preoccupato dal predominio della macchina, superando quindi la mitizzazione tecnicista del primo modernismo: **nel XIX secolo l'uomo si trasforma nel "señorito satisfecho" di Ortega y Gasset e inizia a essere superato dalle sue stesse creazioni e a divenirne a sua volta vittima.** L'autore rimane tuttavia convinto

che i contrasti fra i prodotti della macchina e i prodotti delle culture locali verranno superati, trovando adeguata sintesi in inedite relazioni. In ciò è sostenuto sia dal messaggio che proprio dagli Stati Uniti arriva per mezzo di F. L. Wright, di cui cita l'aforisma **“una casa non ha nulla in comune con un'automobile”**, ma il cui organicismo, soprattutto a seguito della sua scomparsa, indulge troppo nell'individualismo; sia dal Nord Europa, in particolare da Alvar Aalto il quale, nell'ambito di una società più equilibrata come quella dei paesi nordici, viene definito come **uno degli architetti più attuali e con il futuro più promettente**.

Affinché avvenga la proficua relazione, lo scambio armonico fra tecnica e tradizione, occorre che si instauri una stretta collaborazione fra coloro che professionalmente si occupano dello spazio e la gente comune, che lo spazio lo vive, lo attraversa e, nella concezione relazionale di spazio continuo, ne determina contingenze modificatrici. Tale intreccio di influenze deve indurre a concludere che solamente un'evoluzione culturale di ogni strato della popolazione sia determinante per una implementazione della qualità dell'organizzazione spaziale generale e, quindi, della felicità dei suoi abitanti.

È, questa, una concezione profondamente umanistica del ruolo dell'architetto, fondata su uno spirito utopista entro cui la speranza gioca un ruolo fondamentale: **non si può negare che l'uomo – nel senso più generale della sua battaglia – è sempre animato da una luce, una spe-**

ranza, un desiderio, un'intenzione, parole entro cui ci sembra risuonare chiaramente l'eco del pensiero di Ernst Bloch.

Circa il tema della comunicazione, l'analisi di Távora parla anche all'uomo odierno quando afferma, a proposito del ruolo di certe esposizioni e riviste: **questa tendenza, sempre più diffusa, di ridurre tutto agli “uomini di fama”**, la cui opera in realtà è eccezione e non prototipo, **rappresenta una porzione minima del nostro spazio organizzato e, nel momento in cui procediamo verso l'anonimato, si aggrava sempre più la confusione, la mancanza di coerenza e il caos**.

Il terzo capitolo, penultimo prima della sintesi conclusiva, si concentra sull'esperienza di studio approfondito dell'architettura portoghese, esperienza maturata nell'ambito dell'*Inquérito à arquitectura regional portuguesa*. Si conferma l'esistenza concreta delle problematiche analizzate nei precedenti capitoli nella realtà del Portogallo della metà del XX secolo. La forte differenziazione sociale ed economica fra centri urbani e aree rurali, con il conseguente divario fra le tecniche costruttive e i materiali disponibili; l'inefficacia di piani territoriali parziali e comunque privi di strumenti attuativi; la mancanza di un livello adeguato di istruzione, e di conseguenza l'incapacità di lettura dei luoghi e dei contesti, permettono a Távora di prendere piena coscienza della necessità di un passaggio dalle grandi tesi funzionaliste del primo Moderno alla messa in crisi delle stesse.

Con Portas: **il suo saggio vale soprattutto come testimonian-**

za di un autore-architetto che riflette le preoccupazioni del proprio cammino, e che indica percorsi la cui rilevanza è stata confermata nel decennio successivo.

F. T.

SARA PROTASONI, *Figini e Pollini. Asilo Olivetti a Ivrea*, Jaca Book, Milano 2022.

La via percorsa da Adriano Olivetti, imprenditore di rango e intellettuale a tutto campo, fu lunga e si misura nell'arco dei trentennali rapporti che egli intrattenne e coltivò con alcuni dei protagonisti dell'architettura italiana: dal Piano per la Valle d'Aosta con i BBPR, alle prime grandi fabbriche affidate a Luigi Figini (1903-1984) e Gino Pollini (1903-1991), alle mense di Ivrea di Ignazio Gardella. Sulla scia di queste iniziative pionieristiche Olivetti avvia nel dopoguerra un numero davvero impressionante di progettazioni soprattutto a Ivrea, ma anche in altre parti d'Italia e del mondo; tappe essenziali senza le quali risulterebbe difficile fare una storia dell'architettura italiana dell'ultimo quarto di secolo. Tra gli architetti che egli ebbe più cari, un posto di assoluto rilievo ebbero certamente Figini e Pollini: la loro riservatezza era una qualità omogenea a un uomo schivo come Olivetti.

L'attività di questi due architetti milanesi per Ivrea durò oltre trent'anni. Il complesso industriale venne realizzato in quattro tempi: nel 1934-1935 e nel 1939-1940 e poi durante il dopoguerra

nel 1947-1949 e nel 1956-1957, seguendo una linea di fedeltà al programma aziendale ma anche e soprattutto la fedeltà a un linguaggio, a una forma nuova di vedere e di concepire l'ambiente di lavoro. Figini e Pollini interpretarono i bisogni della produzione con rara finezza e con una precisione tecnica priva di cedimenti. Attraversando la via Jervis a Ivrea in una sequenza formalmente evidenziata si legge la lunga parete vetrata del primo intervento e, contiguo, il nuovo impianto ICO con uno sviluppo quadrato spezzato in alcuni tratti da torri riservate agli impianti e ai montacarichi. Qui gli architetti milanesi mostrano una maggiore disponibilità formale, anche se sempre in un quadro di completa aderenza e fedeltà alla tradizione del funzionalismo.

Ma nel 1939 quando l'Italia e la Germania erano schiacciate da regimi totalitari Figini e Pollini realizzarono un'opera di eccezionale rilevanza, pur nella sua modesta misura: l'asilo nido di Ivrea.

Ad essa è dedicato il libro di Sara Protasoni uscito di recente, *Figini e Pollini. Asilo Olivetti a Ivrea*, Jaca Book, pp. 125, euro 22.

A metà degli anni Trenta inizia la loro intensa collaborazione con Olivetti, dapprima per un progetto della macchina da scrivere Studio (1935), poi a Ivrea realizzano complessi residenziali (1937-1942), a cui è annesso l'Asilo nido: l'architettura s'impone per la finezza dell'impianto, scandito, in due blocchi: uno destinato alle aule con grandi aperture vetrate che danno su uno spazio a prato, l'altro in pietra

viva alla mensa; questa è collegata da una felice rampa costruita nel giardino che si configura come una vera e propria *promenade architecturale*, disegnata in ogni dettaglio, con la massicciata in pietra e un cordolo in cemento armato che protegge i bambini. L'uso della pietra locale, imposto dalla carenza di ferro in un'economia autarchica, si risolse in sostanza in un contributo alla qualità stessa architettura.

L'autrice analiticamente descrive e commenta l'architettura corredando le sue riflessioni di un ricco apparato con i disegni originali degli autori e ripercorrendo anche le altre opere di quegli anni.

A partire dal '27 la Biennale delle Arti Decorative che si teneva alla Villa Reale di Monza si trasforma in Triennale e in essa assumono un posto autonomo le nuove esperienze dell'architettura. Tra i giovani del Gruppo 7 espongono progetti Giuseppe Terragni, Luigi Figini (1903-1984) e Gino Pollini (1903-1991). Figini e Pollini espongono il progetto per una *Casa del Dopolavoro* ed una *Autorimessa per cinquecento auto*. Soprattutto il primo, che ci è pervenuto in tutti i suoi elaborati, è già qualcosa di più che un progetto sperimentale: in pianta l'edificio è regolarmente quadrato ma in alzato l'articolazione dei volumi sembra contraddire felicemente questa indicazione. I riferimenti più diretti sono al Gropius dell'edificio del Bauhaus a Dessau, anche se la dinamicità complessiva di questa opera è qui recepita con esitazioni proprie delle prime esperienze. Nondimeno entrambi i progetti rivelano già la sicura

professionalità degli autori e sono provvisti di ogni elaborato necessario alla messa in opera. È questa una caratteristica non solo dei due architetti ma di tutti quelli della nuova generazione che sembrano rifiutare gli sperimentalismi delle avanguardie per presentarsi alla committenza come tecnici aggiornati e non come artisti con la testa tra le nuvole.

C. d.S.

R. FONTANAROSSA, *Collezionisti e musei. Una storia culturale*, Einaudi, Torino 2022.

L'ipertrofica visualità del nuovo millennio, già annunciata nelle ultime decadi del precedente, crea un continuo termine di confronto (a volte antagonista) per tutte le tipologie funzionali che hanno a vedere con il mondo delle immagini, i musei *in primis*. Cambiano i ruoli e il posizionamento reciproco di quelle figure che tracciano gli indirizzi degli edifici museali: collezionisti, mecenati, storici e critici dell'arte. Ma anche il contenuto della scatola museale è protagonista di rapidi cambiamenti, che a volte necessitano uno sforzo di collocamento di senso non indifferente.

La definizione di arte si è estesa, mentre il magistero artistico non è più condizione necessaria, né tanto meno sufficiente, per ascrivere l'opera al novero artistico, e più in generale, l'oggetto a qualsivoglia elezione espositiva. Al contrario, sembra predominare un'elaborazione processuale sempre più concettuale, che spesso chiama in soccorso i

contributi interdisciplinari provenienti dalle discipline semiotiche. Cambiano le opere, gli allestimenti, i luoghi e gli spazi del museo e, ancora una volta, quelle figure, fondamentali stavolta per la costruzione fisica di quello spazio d'interazione tra oggetto e soggetto: museologi, museografi e designer.

Il recente libro di Raffaella Fontanarossa pone al centro delle proprie pagine tali questioni, cercando di districarsi e di chiarificare il groviglio e gli intrecci che in questi ultimi anni avvulpano gli edifici museali. Mentre l'editore torinese ripropone, a pochi anni dalla prima edizione francese, la monumentale opera di Krzysztof Pomian, autentico punto di riferimento per tutti gli studiosi e lettori del tema, il volume di Fontanarossa si pone piuttosto come una riflessione ad ampio spettro, inclusiva di altri aspetti che esulano, pur rispettandola profondamente, dalla disamina culturale attuata dallo storico franco-polacco. Gli studi di Pomian sono anzi spesso chiamati in causa, come fonte imprescindibile, sia l'ultimo: *Il museo. Una storia mondiale* (Einaudi, 2022), sia i precedenti: *L'ordine del tempo* (Einaudi, 1984), *Collezionisti, amatori e curiosi. Parigi-Venezia XVI-XVIII secolo* (Il Saggiatore, 1987) e *Dalle sacre reliquie all'arte moderna. Venezia-Chicago dal XIII al XX secolo* (Il Saggiatore, 2003).

Il vasto saggio di Fontanarossa si struttura in maniera assai chiara, già dall'indice. Se la trattazione tripartita coincide alquanto inevitabilmente con la suddivisione in tre tomi di Pomian, già dalle prime pagine

emergono immediatamente la differenza e l'autonomia metodologiche. L'autrice inizia infatti da una fotografia nemmeno troppo succinta dello stato dell'arte, che le permette di additare immediatamente i termini della questione. Non mancano in questa parte i riferimenti normativi, soprattutto di quegli enti che difendono i confini disciplinari, quali l'ICOM ad esempio, che già da qualche anno ha avvertito la necessità di aggiornare la definizione di museo. Compito assai difficile questo, quanto necessario, perché è noto che la prima difesa di un teorema parte dal suo chiaro e incontrovertibile enunciato. Se la definizione geometrica deve difendere con il minor numero di parole possibile, restringendo all'essenza l'ambito di esistenza di un ente, risulta altresì comprensibile perché l'ICOM abbia dovuto oggi piuttosto estendere la definizione museale, non esente da problemi di aderenza linguistica tra le differenti traduzioni internazionali. A questo punto sarebbe facile sfociare nella discussione politica, ma Fontanarossa non vi indugia mai, semmai utilizza le politiche, quelle in materia di patrimonio, come espressione di un orientamento culturale e di un approccio metodologico a quella vasta materia che ormai, alquanto riduttivamente, chiamiamo «museografia».

Ecco quindi che il primo capitolo enuncia proprio le «parole chiave», una serie di concetti da disambiguare in maniera incontrovertibile, prima di supportare con la lezione storica, come è buona prassi metodologica, la riflessione teorica. Dal secondo

capitolo inizia, invece, il racconto della genesi del fenomeno espositivo, che vede il proprio atto seminale nel collezionismo e, ancora prima, nei sacri tesori. In questa sezione, che sposa dichiaratamente le teorie di Pomian, emerge chiaramente la squisita italianità dell'evento, benché ben presto il flusso migratorio del fenomeno agli indirizzi d'oltralpe sia solo l'avvio di un processo di diffusione e di amplificazione, in una risonanza che solo più recentemente sarebbe stata infine anche mondiale.

Fontanarossa individua nell'Età Napoleonica un momento cruciale per la storia museale e addita, molto argutamente, in Antonio Canova il raccoglitore dell'eredità del secolo dei Lumi e dell'Impero, fatta di spoliazioni, requisizioni e museificazioni di regge. Con l'artista di Possagno principia infatti un atteggiamento volto non solamente a ribadire lo spirito egualitario del museo, «che servano a pubblica e generale utilità», ma a definirne la valorizzazione per il tramite della conoscenza. Parallelamente alle restituzioni – con l'eccezione del grande dolore per i marmi del Partenone –, compare, come nel caso del Museo Chiaramonti allestito proprio da Canova, il primo catalogo con didascalie, «indicandone le misure, la qualità dei marmi, ed ogni restauro». Da luogo della collezione e della conservazione, il museo diventa per la prima volta luogo della catalogazione, preludio scientifico a una concezione contemporanea.

A onore del vero, di preludi scientifici Fontanarossa ne ripete tanti nel corso di quello che

potrebbe sembrare un excursus storico. E i rimandi bibliografici, sempre ragionati e pertinenti, corroborano da un lato e semplificano dall'altro questo percorso, permettendo di ritrovare una sostanziale differenza metodologica con Pomian: se questi, e la cosa è ancor più evidente nel suo secondo volume appena uscito, affonda di volta in volta le ragioni d'essere delle singole fenomenologie in un antecedente storico (per analogia o per antinomia), Fontanarossa nelle singole disamine, che ancor prima che per ambiti temporali sembrano procedere per corredi tematici, proietta in avanti le ricadute sulla contemporaneità. Per essere più chiari, mentre il primo cerca le radici, la seconda ci preannuncia come crescerà la pianta. Fuor di metafora, e per rientrare nell'esempio sopra citato, dalla catalogazione canoviana si passa alla descrizione dei «quadri di quadri», quella curiosa e interessantissima tendenza della prima metà del Seicento in ambito olandese e fiammingo a illustrare quadriere, *cabinets* e *Wunderkammern*, anticipatrice delle straordinarie intuizioni di Aby Warburg e André Malraux: rispettivamente il *Bilderatlas Mnemosyne* e il *Musée Imaginaire*, profezie tangibili dei più recenti internet e Google Art, **sistemi complessi di immagini che funzionerebbero come detonatori della «tecnica combinatoria», capaci insomma di stimolare collegamenti e correlazioni.** Si apre così dunque il tema della contemporaneità e degli scenari futuribili per il museo, sulla cui soglia aperta l'autrice ci lascia nel sedicesimo capitolo del libro: **le eredità del**

passato, riconfigurate nel presente, generano così nuove narrazioni.

Si tratta adesso di comprendere se la società contemporanea è ancora disposta a utilizzare il passato per proiettarsi nel futuro, o se piuttosto ricerca, in un passato a volte distorto da opportunistici revisionismi storici, la giustificazione etica per i propri affanni tecnocratici. Sono scenari complessi e articolati, estremamente inclusivi, mentre invece giova ricordare che le anime del collezionismo e dei tesori, da cui il fenomeno museale origina, sono rispettivamente la selezione e l'elezione. Si configurano come territori di cui spesso il fruitore viene chiamato a far parte da uno pseudodemocratico e seducente invito. Non senza un velo di polemica, Fontanarossa intitola un paragrafo *E quando le mostre sarebbe meglio non farle*, additando **quella ondata di rassegne che hanno indotto una parte dei non addetti ai lavori a credere che la storia dell'arte si riduca sostanzialmente a due fari, Caravaggio per l'arte antica e gli Impressionisti per quella contemporanea**, divenendo complici di un'industria culturale basata su nuove dirompenti logiche di mercato e di indici di audience, «le megamostre e le mostre cosiddette *blockbuster*», in cui a volte l'oggetto dell'esposizione sembra persino scomparire per diventare virtuale. Da studiosa di rigoroso metodo, l'autrice non giudica il fenomeno, ma sicuramente lo critica in controluce. Forse è troppo presto per comprendere appieno tale portata. Forse ci troviamo nell'epicentro di questo impeto di cambiamenti,

in attesa di comprendere se si tratta di una rinnovata energia vitalizzante, ovvero di un'onda anomala che travolgerà certezze consolidate, da cui dover difendere il museo, o rispetto alla quale, beneauguratamente, mettere in condizioni il museo di difendersi da se stesso, riaffermando il suo ruolo **di contenitore di valori non mercantili, non scambiabili, necessari alla conoscenza della storia umana.**

S. C.

K. KARD, *Arte e Social Media. Generatori di sentimenti*, Post-media Books, Milano 2022.

Il 9 gennaio 2007 Steve Jobs presenta il primo iPhone. Alla conferenza stampa di lancio del prodotto tra le molte funzioni del dispositivo il touch screen – letteralmente, tocco – introduce una rivoluzione decisiva del modo di comprendere i sistemi computazionali. Da digitare, premere o eseguire un'azione meccanica al toccare, sfiorare. L'azione dello scrolling, lo scorrere sfiorando con le dita la superficie liscia del dispositivo simile all'atto di accarezzare, rende quanto mai evidente il complesso rapporto non solo tecnico ma anche intimo, percettivo ed espressivo che i nostri corpi hanno iniziato a instaurare con i sistemi computazionali. I quattro capitoli del libro di Kamilia Kard si pongono l'ambizioso tentativo di **riportare dal fronte** quell'intricato groviglio emotivo tra sé reale e virtuale veicolato da quella rivoluzione. Il volume, ripercorrendo **le principali teorie dietro la struttura**

sociale che i social media e tecnologie hanno contribuito a plasmare, disvela attraverso un'analisi di numerose pratiche artistiche l'intersezione tra rappresentazione del sé, corpo, identità e piattaforma, cercando di ricostruire una geografia del sentire nell'**architettura sociale della schiuma**.

Nel capitolo di apertura Kard spiega come il sé, nel mondo delle piattaforme social, operi in un «loop» o «bolla» duale tra la persona fisica e il suo corrispettivo digitale venendone alimentato e alimentandolo allo stesso tempo. In particolare, unendo le teorie del cluster di Peter Sloterdijk e il concetto di utente come livello della catasta di stampo brattoniano, l'autrice arriva a concludere come la proiezione di noi stessi online **non ha un'identità o una forma fisse, ma sono modellate e modificate dal sistema di cui fanno parte, e la loro coerenza non è una condizione originale, ma un risultato finale, il risultato della ricostruzione delle loro «tracce quantificate»**. Le tracce quantificate, spiega Kard, attraverso l'opera dell'artista Ryan Trecartin, I-BE AREA, **non sono altro che manifestazioni della stessa identità**. Questa condizione di mutevolezza e accumulo, di esistenza per aggregazione di parti costituisce «la proiezione perfetta del sé», generata dal connubio di *self design* – ovvero la nostra rappresentazione virtuale – e la capacità di utilizzare i *feeling generators* – strumenti digitali per esprimerci. La prassi di auto-rappresentarsi stimolata dai social media, da un lato va a costituire una «società facciale (Belting e Macho)» e, dall'altro,

apre ad una rappresentazione identitaria che tende sempre verso la versione migliore di noi stessi. **Il nuovo Narciso si stacca dalla figura mitologica, esso infatti non ha bisogno solo della sua immagine per amarsi, ma ha bisogno che il suo ritratto sia condiviso, ritratto in diverse circostanze e approvato dalla massa digitale**. Questa continua auto-progettazione, a cui la proiezione perfetta del sé porta, chiarisce come il dualismo reale-virtuale abbia trasformato il sé simultaneamente in soggetto e oggetto, autore e spettatore il cui risultato come nell'opera di Ruby Gloom, Insta Clients, analizzata dalla Kard, diviene la simulazione di una simulazione.

Da questo primo capitolo si comprende come il sé virtuale, sebbene soggetto a costanti e accelerati cambi identitari, sia oggetto di una progettazione, operando un sovvertimento ontologico in cui il soggetto progettante diviene oggetto progettato concepito attraverso **un montaggio identitario legato a un senso di appartenenza a una comunità o sottocultura**.

Il fatto che il sé sia un oggetto progettato viene rafforzato dal prosieguo del volume, in cui la Kard esamina le rappresentazioni digitali del corpo umano e come a questo siano ormai applicate qualità metriche e materiche. È molto interessante in questo senso vedere come per comprendere questi temi il background dell'autrice si collochi necessariamente a metà tra la ricerca e la pratica artistica rendendola capace di padroneggiare a pieno i funzionamenti degli strumenti di rappresentazione tridimensionale

contemporanei. Con grande accuratezza Kard disseziona uno dei software di animazione e modellazione 3D partendo da un esercizio svolto nelle sue classi. Mediante l'analisi delle opere di Jon Raffman, Bernard Dezoteux e Oliver Latta, restituisce una riflessione sulle analogie tra corpo virtuale e corpo reale, identificando le categorie di scheletro, texture e guscio.

Tra le pagine del capitolo è proprio il concetto di guscio a colpire il lettore per le sue implicazioni politiche e legali, oltre che artistiche. L'opera *Be Arielle F* dell'artista Simon Senn, analizzata nel volume, ha come soggetto un corpo di donna scansionato e messo in vendita come oggetto 3D su cui l'artista opera molteplici manipolazioni appropriandosi della custodia e animandola a suo piacimento. Il passaggio del corpo da materia a dato richiede **l'intermediazione da parte di una società di scansioni che riesce a fare del corpo un modello utilizzabile per diverse piattaforme traducendolo in formati digitali come obj, fbx, dae, ecc.** Questo clone digitale è ciò che Kard definisce guscio o custodia, che conserva fino al momento del suo caricamento la sua originale identità. Successivamente la ragazza che ha prestato il proprio corpo all'artista viene contattata da Senn e invitata a osservare le appropriazioni da lui operate investigando le emozioni che la vista fuori da sé del proprio corpo può produrre.

L'animazione del guscio e la questione identitaria che pone vengono poi percorse attraverso il processo inverso con l'opera della Yang, in cui l'utilizzo di un

casco stereometrico (che riporta a reminiscenze del design radicale in particolare il *Mind Expander*, 1967, del collettivo viennese Haus-Rucker-Co) opera una scansione fedele del volto e del sistema limbico che, stimolato digitalmente, aspira a raggiungere una dimensione religiosa. **Entrambi gli artisti in maniera diversa ricercano e tentano di provare con media diversi l'anima che risiede all'interno del guscio "corpo".**

L'evocazione di questo concetto potente del guscio fa pensare all'etimologia stessa della parola persona, che deriva da *personam*, letteralmente risuonare attraverso, ed era la maschera di legno portata dagli attori nei teatri dell'antica Grecia. Un guscio arcaico, in un certo senso, che sembra costituire una sensata soluzione di continuità con l'esplorazione **dell'idea di Avatar come personaggio abitabile e dinamico**, con cui l'autrice prosegue il volume. Di fatto l'avatar ci permette di performare, non nel tempo del teatro, ma nella vita quotidiana una customizzazione del sé reale mediante un pacchetto di diverse identità.

L'autrice qui espone il processo duale da fittizio a reale attraverso l'opera *Ann Lee* di Philippe Parreno e Pierre Huyghe, in cui l'avatarizzazione **libera un personaggio fittizio dal regno della rappresentazione**, e da reale a fittizio, con un esaustivo excursus sul mondo dei cosplayer, coloro che amano indossare i costumi di personaggi dei film, dei fumetti e dei cartoni animati preferiti. Kard riporta la suddivisione operata dai ricercatori Carman Neustaedter ed Elena Fedorov-

skaya, basata sulle teorie di Sherry Turkle e Richard Bartle, in quattro categorie: *realistic*, *ideal*, *fantasies* e *role play*, ognuna delle quali è **formulata in base a quanto l'avatar si discosta dalla rappresentazione puntuale della persona**. Le quattro categorie hanno diversi gradi di alterazione dell'identità in un gradiente che va da un principio di verosimiglianza migliorata nell'iperrealtà a una totale libertà di sperimentazione fantastica dell'altro da sé. Al netto della ricca letteratura artistica esposta, il punto saliente appare chiaro: la tecnica dell'avatarizzazione e le sue istanze sono una parte cruciale del nostro vivere virtuale quotidiano e, in particolare, **il nostro portafogli avatar è composto da avatar che rappresentano la nostra soggettività e da avatar che ci vengono imposti**.

L'analisi di Kard prosegue nel capitolo successivo proprio partendo dall'avatarizzazione imposta dall'interfaccia grafica di Facebook, che obbliga a sintetizzare la nostra rappresentazione online con due immagini profilo e copertina. Di fatto, **la proiezione dell'identità in rete comincia dall'interfaccia grafica** e la nascita delle storie a tempo ha intensificato quell'aspetto di società iper-accelerata che costringe le persone a sperimentare di continuo nuovi inizi e conseguentemente a tollerare continue perdite. Secondo l'autrice è proprio in questa evanescenza temporanea che prendono piede le condivisioni di immagini selfie, come temporary self arricchiti, estesi grazie all'utilizzo di filtri facciali: avatarizzazioni di volti.

È proprio questa società facciale generata dal selfie che apre la riflessione conclusiva di questo capitolo del libro. L'utilizzo di filtri messi a disposizione dalle piattaforme da un lato attiva una dimensione ludica di alterazione del sé e, dall'altro, istruisce i sistemi di tracciamento biometrici mediante i quali opera il riconoscimento facciale dei filtri. In questo senso, alimentiamo questi sistemi rendendoli sempre più capaci di decodificare le nostre emozioni e, allo stesso tempo, i protocolli di attivazione degli stessi ci portano a mimare dei sentimenti senza obbligatoriamente provarli. A tal proposito, l'autrice descrive il suo utilizzo del filtro *falling in love*, che si attiva mediante simulazione di un bacio, e come lo stesso **non nasce da uno stimolo interno ma è l'istruzione dettata dalla programmazione del filtro**. Questo continuo produrre altri sé porta Kard a riflettere sul topos artistico dell'autoritratto e in particolare ad analizzare il potere del sublime, del grottesco, della medusa caravaggesca e come questo nella versione di massa, citando un filtro prodotto da Studio Orbit con il medesimo tema, sia stato appiattito totalmente in favore di una smorfia omologata.

La parte conclusiva del libro si interroga sul procedimento inverso da generatori di espressioni a generatori di sentimenti, cioè di come noi le forme di comunicazione per esprimere i nostri sentimenti. L'autrice si sofferma sul fenomeno dell'ASMR (Autonomous Sensory Meridian Response), mediante dati raccolti sul campo, dove non entrano in gioco l'immagine e l'espressione

dell'user di cui siamo saturati, ma l'esperienza dell'user, fatta di un'architettura dei suoni binaurali che, attraverso la tecnica del tapping, riproducono suoni rilassanti non presenti in natura ma di origine sociale. Le parole nei video ASMR risultano neutrali, sancendo il definitivo sopravvento del contenitore sul significato.

In conclusione, il volume, oltre a rappresentare un'ottima an-

tologia delle più rilevanti pratiche artistiche contemporanee che si sono interrogate sul vivere digitale, è anche un interessante esempio di utilizzo scientifico di diverse metodologie capace di restituire il punto di vista di un'autrice che non si limita a documentare un fenomeno, ma attraverso la sua pratica artistica, ne è parte integrante.

M. M.

Sommario dei fascicoli pubblicati

N.1. Le «Nuove Iconi» e la «civiltà del consumo» - Architettura utopistica - La sociologia dell'arte dei sociologi - Esperienze della Biennale - Tecnologia e poetiche contemporanee - Nouveau roman e arti figurative - Il Gaudi di Pane (fascicolo esaurito)

N.2. Design e mass media - Gestalt prima e dopo - L'estetica neonaturalistica di Romanell - Della Pop Art e di una mostra a Vienna - La poetica urbanistica di Lynch - Semantica dell'arte - Architettura come linguaggio (fascicolo esaurito)

N.3. Architettura e cultura di massa - Alcuni temi dell'Informale - Kunstwollen e intenzionalità in E. Panofsky - Dal pragmatismo alla fenomenologia - Libri, riviste e mostre

N.4. La critica discorde - S.K. LANGER, L'influenza sociale del design - T. MUNRO, Recenti sviluppi dell'estetica in America - G. VERONESI, Sull'architettura del secolo - L. VINCA MASINI, Le mostre dell'estate '65 - Libri, riviste e mostre

N.5. I criteri di valutazione dell'arte contemporanea - Una politica culturale per i socialisti - Il visual design - Pareri sulla IX Quadriennale - Libri, riviste e mostre

N.6. Il disegno di architettura - J.P. HODIN, Esiste un'estetica dell'arte moderna? - Alcune voci dell'urbanistica contemporanea - Breve antologia delle ultime Biennali - Libri, riviste e mostre

N.7. Note per una semiologia figurativa - W. HOFMANN, Gli inizi dell'attività formale - E. GARRONI, 33ª Biennale di Venezia: «jeu» e «sérieux» - Libri, riviste e mostre

N.8. Artisticità dei mass media - B. JESSUP, Arte e storia - Il design scientifico di Alexander - Incontri di studi urbanistici - Libri, riviste e mostre

N.9. Il pensiero estetico di Adorno - 4 artisti scelti da Barilli - A. VIVAS, Filosofia della cultura, estetica e critica: alcuni problemi - Libri, riviste e mostre

N. 10. Il premio IN/ARCH alla nostra rivista - R. BARTHES, Semiologia e urbanistica - Nuove idee per la Gescal - Il metodo scientifico nella pianificazione - G. VERONESI, Su alcune mostre dell'estate italiana - Libri, riviste e mostre

N. 11. G. MORPURGO-TAGLIABUE, L'arte è linguaggio? - Urbanistica e arti visive oggi - Valori ed obiettivi nella pianificazione - Libri, riviste e mostre

N. 12. Tre contributi alla semiologia architettonica - E. GARRONI, L'eterogeneità dell'oggetto estetico - V. CORBI, Questioni di estetica empirica - A. PEREZ, Riflessioni di uno scultore sul tema dello spazio - Libri, riviste e mostre

N. 13. L'«environmental design» e il suo insegnamento - Per una teoria dell'architettura - L'estetica del «pensiero negativo» in Marcuse - Libri, riviste e mostre

N. 14. La prossemica: un nuovo apporto all'architettura? - La poetica dell'arte povera - Note sull'Università e la professione - O. FERRARI, Una Biennale rimasta senza giudizio - Libri, riviste e mostre

N. 15. I problemi dell'istruzione artistica - R. SEGRE, Presenza di Cuba nella cultura architettonica contemporanea - Architettura fra retorica e logica - Libri, riviste e mostre

N. 16. Significanti e significati della Rotonda palladiana - G. DORFLES, Valori iconologici e semiotici in architettura - Attualità della retorica - Libri, riviste e mostre

N. 17. Il centro della città (definizioni) - M. TAFURI, Ambiguità del Guarini - Lettura storico-semiologica di Palmanova - Libri, riviste e mostre

N. 18. L'architettura per l'Università - E. GARRONI, Semiologia e architettura. Alcuni problemi teorico-applicativi - Recenti contributi allo studio dell'«environmental design» - Libri, riviste e mostre

N. 19. Segni e simboli del tempio di Bramante - Note sull'immaginario in Filarete - Philip Johnson: la funzione della maschera formale - Biennale/ricerca - Libri, riviste e mostre

N. 20. Utilità storiografica di una dicotomia linguistica - Meaning in Architecture - La cultura di Le Corbusier - New Towns (definizioni) - Libri, riviste e mostre

N. 21. Note per una epistemologia della rappresentazione visiva - G. BONISIEPE, Panorama del disegno industriale - Per una poetica del profondo: Blaue Reiter - Libri, riviste e mostre

N. 22. Nomi, luoghi, immagini di città nella «Recherche» di Proust - U. ECO, Analisi componenziale di un segno architettonico - Percezione ed esperienza estetica - Libri, riviste e mostre

N.23. La «riduzione» culturale - Libri, riviste e mostre

N.24. «Arquitectura, historia y teoria de los signos» - Note di terminologia semiotica - Il design: processo e fruizione - Il «silenzio» dell'architettura contemporanea - Libri, riviste e mostre

N.25. Note sull'arte concettuale - L. BENEVOLO, La recente storiografia della città - Lo storicismo e i confini della semiologia - Città-pubblicità: sul caso Las Vegas - Libri, riviste e mostre

N.26. La «riduzione» culturale nella progettazione architettonica - R. BARRILLI, Le due anime del concettuale - G. MORPURGO-TAGLIABUE, Commento alla «riduzione» culturale - L'antidesign - Libri, riviste e mostre

N.27. Altri aspetti della «riduzione» culturale - Interventi: G. DORFLES, Riduzione ad oggetto, riduzione a progetto - P. FOSSATI, Riduzione o trasformazione? - T. LLORENS, Sul concetto di comunicazione estetica - Libri, riviste e mostre

N.28. Elementi semiotico-progettuali d'architettura - M. KRAMPEN, Dalla semiologia della comunicazione alla logica degli strumenti - Libri, riviste e mostre

N.29. Per una lettura semiotica della prospettiva - Elementi di una tendenza dell'architettura italiana - XV Triennale - Libri, riviste e mostre

N.30. Problemi di semiotica dell'arte contemporanea - B. ZEVI, Sei postille su «Il linguaggio moderno dell'architettura» - Alcune opinioni sull'iperrealismo - Libri, riviste e mostre

N.31. Elementi della progettazione scientifica - Il segno indefinito della semiologia urbanistica - Note sulla cultura a «mosaico» - Arbitrarietà e motivazione del linguaggio architettonico - Libri, riviste e mostre

N.32. L'eccentrismo, un momento della avanguardia sovietica - U. ECO, Chi ha paura del cannocchiale? - Nota sul segno urbanistico - I segni e le «figure» del Padiglione di Barcellona - Libri, riviste e mostre

N.33. Architettura come istituzione - Il «ritorno» alla pittura - Università: le parole e le cose - Libri, riviste e mostre

N.34. Dall'estetica alla semiologia - La teoria di Hjelmslev e l'architettura: alcuni problemi - Il «realismo» di Giuseppe Samonà - Libri, riviste e mostre

N.35. Attualità dell'iconologia: alcune questioni metodologiche - R. BARRILLI, Difficoltà di un approccio semiotico alla culturologia - L'editoria architettonica - Libri, riviste e mostre

N.36. I centri storici nella prospettiva semiologica - Le idee di teatro, oggi - Una riproposta del «multiplo» - Libri, riviste e mostre

N.37. Dialettica del «piacere» e identità dell'architettura - Assenza-presenza: due modelli per l'architettura - La «storia dell'arte» nelle scuole - Libri, riviste e mostre

N.38. Le ricerche di architettura più attuali ed insolite - Dalla fotografia al videotape - Analisi di un corso di laurea: il Dams - Libri, riviste e mostre

N.39. La sociologia del gusto di Jean Baudrillard - Le posizioni di [...] su alcuni temi della critica architettonica in Italia - Libri, riviste e mostre

N.40. «Aforismi» sui centri storici - Note sulla simmetria in architettura - Bataille e la "svolta" di «Tel Quel» - Libri, riviste e mostre

N.41. Dipartimento e «architettura» - La «rappresentazione» tra storia del teatro e semiotica - La critica d'arte in «Tel Quel» - Libri, riviste e mostre

N.42. L'idea di pittura in Lévi-Strauss - Sul concetto di gusto - Alcuni contributi alla critica dell'inconscio - Libri, riviste e mostre

N.43. La post-avanguardia - Luoghi e luoghi comuni della recente critica d'arte - Narciso e «l'altro»: note sul dibattito architettonico - Libri, riviste e mostre

N.44. Architettura: la «rimozione del nuovo» - Ipotesi per il segno iconico - Storia dell'arte, storia delle cose - Libri, riviste e mostre

N.45. Topologia e architettura - La casa: norma e «deroga» - Artisti e cinema - Libri, riviste e mostre

N.46. I quindici anni della nostra rivista - L'Architettura all'Ecole des Beaux-Arts - La Storia dell'arte Einaudi - Una griglia che non sia una grata

N.47. Architetto e ingegnere - Le scuole di critica d'arte in Italia - L'immaginario nella cultura di massa - Libri, riviste e mostre

N.48. Prima e dopo il Post-Modernism - L'iconizzazione del mobile - Civiltà del '700 a Napoli - Libri, riviste e mostre

N.49. Il restauro architettonico: ricchi apparati e povere idee - F. MENNA, La Biennale di Venezia. Gli anni settanta: questi (mi)sconosciuti - Critica d'arte e processi produttivi - Libri, riviste e mostre

N.50. Fortuna critica della «Tendenza» - R. BONELLI, Storiografia e restauro - La fotografia: indice o icona? - Libri, riviste e mostre

N.51. Classicismo e razionalismo in J.N.L. Durand - Modelli interpretativi delle tendenze artistiche odierne - Architettura come testo - Libri, riviste e mostre

N.52. L'espressione «Movimento Moderno» - Indagine su Carlo - Note sulla Transavanguardia - Libri, riviste e mostre

N.53. Il design tra «radicale» e «commerciale» - Dalla «ruminazione» dei guerrieri greci all'«insonnia» dell'estate romana - Fortuna degli slogans - Libri, riviste e mostre

N.54. Disincantamento e restaurazione - Lutyens fra storia e critica - Il Bauhaus e il teatro tedesco - Libri, riviste e mostre

N.55. Continuità e Protorazionalismo - Se questo è un quadro allora non è un quadro - Gli oggetti di domani - Design come motto di spirito - Libri, riviste e mostre

N.56. Dall'America. Warhol e Kosuth - Il design dell'«altra avanguardia» - L'International Style cinquant'anni dopo - Libri, riviste e mostre

N.57. Il mercato come opera d'arte - New York, reportage 1982 - La questione dei graffiti - Libri, riviste e mostre

N.58. E se Gutenberg fosse un designer? - I tre livelli logici nella comunicazione grafico-pittorica - L'Amsterdamse School - Libri, riviste e mostre

N.59. Per chi tanto design? - L'Espressionismo dopo Scharoun - Dall'Informale all'Informale - Libri, riviste e mostre

N.60. Il Neorevival - Dall'arte utile all'architettura «inutile» - Affermare o negare per immagini - Libri, riviste e mostre

N.61. Barilli, D'Amato, De Seta, Dorfles, Gravagnuolo, Irace, Koenig, Mendini, Menna, Trimarco: dieci interventi per i vent'anni della rivista

N.62. Hans Sedlmayr: verità o metodo? - Fashion & Design: la cultura del successo - Nuovi vecchi «ismi» dell'arte - Architettura: reportage dalla West Coast - Libri, riviste e mostre

N.63. Architettura tra proibizionismo e abusivismo - Note su semeiotica e design - Automobile e cultura - Il New surrealism - Libri, riviste e mostre

N.64. Nove «figure» per il disegno d'architettura - Una terza via per il design - Arte e industria a Monza: 1923-1943. Note e documenti - Libri, riviste e mostre

N.65. Verso un nuovo «ismo» architettonico - Vanità della Fiera? Appunti sul salone del mobile - Le «riflessioni» dipinte - Libri, riviste e mostre

N.66. Tipologia e progettazione del mobile - Piano-progetto: i casi di Barcellona, Berlino, Parigi, Roma - L'arte di abitare alla Triennale Libri, riviste e mostre

N.67. Design: che cosa si venderà? - F. PURINI, Parere su un nuovo «ismo» architettonico - Nietzsche e l'estetica - Arte oggi: concettualismo e tendenze costruttive - Libri, riviste e mostre

N.68. Il punto sull'IBA - Design e riviste specializzate - Barthes e l'arte contemporanea - Libri, riviste e mostre

N.69. Architettura per chierici e per laici - A cavallo del design - La necessità del caso nell'arte - Libri, riviste e mostre

N.70. Il design e la critica di sinistra - Architettura senza topos - La «militanza» futurista di Roberto Longhi - Libri, riviste e mostre

N.71. Verso un'ermeneutica dell'architettura - La nozione di informe - Design: dall'ingegnere all'edonista - Libri, riviste e mostre

N.72. Architettura e mimesi - L'arte contemporanea nella collezione Saatchi - L'arte applicata come «forma simbolica» - Libri, riviste e mostre

N.73. Architettura USA per gli USA - Morte a Venezia - Il designer, il bri-colleur e l'ingegnere - Libri, riviste e mostre

N.74. Architettura, città e telematica - Abitare tra gli oggetti - Paradigma della critica d'arte - Libri, riviste e mostre

N.75. Architettura e decostruzione - Il « piacere » del design - Realismo e post-realismo nella pittura americana - Libri, riviste e mostre

N.76. I venticinque anni della nostra rivista - La critica architettonica: note per un dialogo - Deformazioni ai margini - La scena del design contemporanea - La scultura è noiosa? - Libri, riviste e mostre

N.77. Le arti s'insegnano, le arti s'imparano - Il parere di Enzo Mari - Note sulla didattica dell'architettura - Paris fin de siècle - Libri, riviste e mostre

N.78. L'architettura s'impara ma non s'insegna - Design come arte delle cose amabili - Formazione e «Belle Arti» - Libri, riviste e mostre

N.79. Il principe e l'architettura - Design: una teoria ermeneutica del progetto - In margine alla Biennale: sulla permanenza dell'oggetto - Libri, riviste e mostre

N.80. Il pensiero della mano - L'insegnamento della pittura - Didattica e design: tra pragmatismo e arte - Libri, riviste e mostre

N.81. Storicità dell'High-tech - Il «ritorno» della pittura alla storia - La Rinascente e la cultura del design - Libri, riviste e mostre

N.82. Paraphernalia di fine millennio - Arti visive e improbabili certezze - Design: la forbice di storia e storiografia - Libri, riviste e mostre

N.83. Museo e arte contemporanea: un binomio controverso - Design: dai punti di vendita ai punti di acquisto - Dall'avanguardia alla reazione: Walde-mar George - Libri, riviste e mostre

N.84. Progettazione: storia, storiografia ed epoca - Storici dell'arte e critici dell'avanguardia - Koenig e il design - Libri, riviste e mostre

N.85. Una tassonomia per il design - Iconoclastia sacra e profana - Per una teoria dell'arredo urbano - Libri, riviste e mostre

N.86. Architettura fra cielo e terra - Vie d'uscita per l'arte contemporanea - Tipi e segni per un codice dell'architettura - Libri, riviste e mostre

N.87. Riserve sull'insegnamento dell'architettura - Il «nuovo» nel design - Una storia delle arti per le arti - Libri, riviste e mostre

N.88. L'etico e l'estetico in architettura - Per un'estetica della ricezione del design - Emergenze. «Aperto '93» alla Biennale - Libri, riviste e mostre

N.89. Disegnare con il computer - In Italia, il design ha da essere italiano? - Affreschi metropolitani allo spray - Libri, riviste e mostre

N.90. L'estetica in sei idee - Architettura: i cattivi maestri - Mistero e problematica delle immagini - Libri, riviste e mostre

N.91. «Op. cit.» e trent'anni d'arte contemporanea - Restauro ed ermeneutica - Nuove idee in fabbrica - Ricordo di Manfredo Tafuri - Libri, riviste e mostre

N.92. Intervista a Steven Holl - San Gimignano e Cortona: il contemporaneo nell'antico - Tra arte e depressione - E il designer? - Libri, riviste e mostre

N.93. La trattatistica della trasgressione - Accademia di Belle Arti: proposte di riforma - Un concettuale al Palazzo della Ragione - Libri, riviste e mostre

N.94. Città e sistema delle comunicazioni - Identità ed Alterità alla Biennale - Alcuni generi di letteratura artistica - Libri, riviste e mostre

N.95. Ricordo di Arturo Carola - La crisi dell'architettura: un'autocritica - Design e problema occupazionale - Libri, riviste e mostre

N.96. Architettura, le teorie «silenziose» - Il design dell'ascolto - La critica d'arte dopo la fine dei «Grandi racconti» - Libri, riviste e mostre

N.97. Progetto e previsione storiografica - Il restauro *ante litteram* - Le artiste contemporanee - Libri, riviste e mostre

N.98. Facoltà d'architettura: che fare? - Una Biennale per architetti - Design: ancora sullo sviluppo sostenibile - Libri, riviste e mostre

N.99. Il design nei tempi della storia - Internazionalismo vs regionalismo - Case e studi d'artista - Libri, riviste e mostre

- N. 100.** Nostalgia dell'architettura industriale: il caso Olivetti - Gli oggetti «usa e getta»: l'ipertelia - Le grandi mostre in Europa - Libri, riviste e mostre
- N. 101.** Gesamtkunstwerk - Design: trattatistica, storiografia, critica e poetica - Gusto e disgusto nell'arte contemporanea - La tutela europea del design - Libri, riviste e mostre
- N. 102.** Architettura tra esperienze e aspettative - Interno e interiorità - L'arte contemporanea e i suoi scenari - Libri, riviste e mostre
- N. 103.** Tre tendenze e due ipotesi sull'architettura di oggi - Cos'è la tettonica - Design, mobili ed economia - Libri, riviste e mostre
- N. 104.** La storiografia è progettazione - Il fenomeno dei giovani artisti - Design: progetti possibili - Libri, riviste e mostre
- N. 105.** L'euroarchitetto - Il video d'artista nello spazio del museo - Design e ergonomia oggi - Libri, riviste e mostre
- N. 106.** Design: de gustibus est disputandum - La Bartlett School - La Biennale delle donne e dei video - La foto d'arte tra reale e virtuale - Libri, riviste e mostre
- N. 107.** Un'etica per l'architettura - Le ultime frontiere della Pop Art - Strategia, design, piccola impresa - Libri, riviste e mostre
- N. 108.** Reale surreale e virtuale nella storia dell'architettura - Storia, arte, movimento - Steven Holl o dell'architettura concettuale - Il design dei servizi - Libri, riviste e mostre
- N. 109.** Architettura come paesaggio - Note sulla *Stillehre* - Il protodesign futurista - Libri, riviste e mostre
- N. 110.** Surrealismo e virtualità - La definizione di «artefatto» nella cultura del progetto - Sul ritorno della pittura figurativa - Note sul design degli anni Novanta - Libri, riviste e mostre
- N. 111.** Arti visive: un senso da ritrovare - Figure della storiografia architettonica - Il Design per l'usabilità - Libri, riviste e mostre
- N. 112.** Internet non s'addice all'architettura - Nuova soggettività. L'architettura tra comunicazione e informazione - La creatività nel terzo millennio - Il dibattito italiano su design e ambiente - Libri, riviste e mostre
- N. 113.** Manhattanismo - Per cucire lo strappo - Scripta volant - Libri, riviste e mostre
- N. 114.** L'architettura italo-europea (fascicolo monografico)
- N. 115.** L'architettura «piccola» - Donne e design: il contributo dei *Gender Studies* - Il punto di rottura dell'arte tra il XIX e il XX secolo - Libri, riviste e mostre

N.116. Design e crisi dell'auto - Case Study Houses: colonialismo modernista - Fautrier e l'Informale in Europa - Libri, riviste e mostre

N.117. Le architetture di Escher tra Surrealismo ed Op-art - Semiotica del design e durata - Attualità del pittoresco - Libri, riviste e mostre

N.118. Informazione materia prima dell'architettura - Tokyo: città e architettura - La grande svolta degli anni '60 - La svolta del «volgare» - Tra sogni e conflitti: la contemporaneità della Biennale. Libri, riviste e mostre

N.119. L'architettura di vetro - Tecnica: necessità e caso - Veggenti e visionari, André Breton tra passato e presente - Libri, riviste e mostre

N.120. Insegniamo architettura - Sulla *corporate image* - Quando Mondrian e Webern sfidarono la natura - Libri, riviste e mostre

N.121. La rivista compie 40 anni: in questo numero alcuni dei suoi testi migliori

N.122. L'architettura delle 4 avanguardie - Le icone trasparenti e il museo della storia - Design: la legge distributiva 1101 - Libri, riviste e mostre

N.123. Il longevo eclettismo di Philip Johnson - L'arte di oggi. Oggi, l'arte? - Design: gli oggetti a più funzioni - Libri, riviste e mostre - Le pagine dell'ADI

N.124. Ragionamenti sulla architettura - Il design per il marketing - La Biennale di Venezia tra dislocazione e direzione manageriale - Ragghianti e il linguaggio visivo - Libri, riviste e mostre - Le pagine dell'ADI

N.125. Arbitrarietà e norma nella progettazione - Maniera e artifici per narrare l'arte - Design: dalla produzione al mercato - Panorami domestici, fra utopie moderne e visioni contemporanee - Libri, riviste e mostre - Le pagine dell'ADI

N.126. L'agenda della città - Design e Activity Theory. Il valore delle merci da reale a percepito - Un museo dell'immaginario nel cuore di Lisbona, tra realtà e scenari possibili - Libri, riviste e mostre - Le pagine dell'ADI

N.127. Normopatia, disincanto della Carta di Venezia - Tre scultori italiani - Artefatti fluidi - Verso una critica dello snobismo - Libri, riviste e mostre - Le pagine dell'ADI

N.128. Vema - Design e ready made - Human Design, alias della moda e dintorni - Libri, riviste e mostre - Le pagine dell'ADI

N.129. Architettura e politica - Snobismo e arti visive - Il design dell'energia - Libri, riviste e mostre - Le pagine dell'ADI

N.130. Architettura, arte applicata - Nuova galassia tipografico-digitale - L'iconografia dell'estasi - Quando i designer erano architetti - Libri, riviste e mostre - Le pagine dell'ADI

N. 131. Città e architettura: ipotesi per il futuro - Il Design oggi - Neo-avanguardie visive? - Libri, riviste e mostre - Le pagine dell'ADI

N. 132. Democrazia e architettura - Il futuro critico dell'arte - Traslitterazioni (visive) per l'oggetto d'uso e d'arredo - Moda e design: complicità e antagonismi - Libri, riviste e mostre - Le pagine dell'ADI

N. 133. Per un'architettura normale - Scatti d'autore: le nuove frontiere della fotografia contemporanea - La marca messa in vetrina - Furniture design & Exhibit - Libri, riviste e mostre - Le pagine dell'ADI

N. 134. Abitare la razionalità - Per una nuova classificazione delle arti - Il design aeronautico, Filippo Zappata e la Breda - Libri, riviste e mostre - Le pagine dell'ADI

N. 135. Costruire di nuovo - Il design ai tempi della crisi - Arte programmata e Manfredo Massironi - Libri, riviste e mostre - Le pagine dell'ADI

N. 136. *Venustas blog cit.* Dialogo su bellezza, architettura, mercato, democrazia - Piercing, tatuaggi, graffitismo: nuove frontiere d'arte? - Arredamenti come arte decorativa - Libri, riviste e mostre - Le pagine dell'ADI

N. 137. Le oscillazioni del digitale in architettura - Ricordo di Rogers - Torino 1969-2009: quarant'anni di design e sapere politecnico - Stile concettuale - AG Fronzoni: per un nuovo linguaggio grafico - Libri, riviste e mostre - Le pagine dell'ADI

N. 138. Bob Noorda e la grafica di sistema - Algoritmi per progettare - Celebrazioni del centenario futurista - Magritte e Kandinskij: la rappresentazione nell'arte contemporanea - Libri, riviste e mostre - Le pagine dell'ADI

N. 139. Cinque voci sulla *venustas* in architettura - Biennale Internazionale del Design / edizione "0". Laboratorio di idee per l'innovazione e il futuro - L'immagine-processo. Media digitali e design del codice - Yacht design - Il *Pneu World*: immaginari artistico-architettonici tra XX e XXI secolo - Libri, riviste e mostre - Le pagine dell'ADI

N. 140. Venezia e Amburgo: la Biennale e l'IBA - L'archivio come "forma simbolica" del XX secolo - Dieter Rams progettista d'interfacce - Libri, riviste e mostre - Le pagine dell'ADI

N. 141. Circolarità ermeneutica tra *Theoria* e *praxis* nel progetto di architettura - Il contributo della Biomimesi per un design sostenibile, bioispirato e rigenerativo - Fotografia e spettacolarizzazione del quotidiano - Libri, riviste e mostre - Le pagine dell'ADI

N. 142. *Nescio quid*: riflessi del sublime nell'architettura contemporanea - Continuando ad interpretare l'arte d'oggi - Le cose che contano - Libri, riviste e mostre - Le pagine dell'ADI

N. 143. Architettura: un riesame - Per il disgelo delle arti - Design: verso una riscoperta della cultura materiale - Libri, riviste e mostre - Le pagine dell'ADI

N.144. Architettura: due paradigmi tra '900 e '2000 - Contro l'arte d'oggi - Radical design, Superstudio - Libri, riviste e mostre - Le pagine dell'ADI

N.145. Che cos'è la critica? - L'arte e la comunicazione dell'arte nell'era digitale - Quale storiografia per quale storia? Dalla storia universale alla scomparsa dell'Icar 18 - Edoardo Persico e il labirinto di Camilleri - Libri, riviste e mostre - Le pagine dell'ADI

N.146. Common Ground - Per il centenario di Jackson Pollock - Design: segni del tempo - Interni d'avanguardia - Libri, riviste e mostre - Le pagine dell'ADI

N.147. Architettura e identità islamica - *Umano / disumano*. Un percorso nel ritratto del novecento - Il Grande Fiume del design italiano - Libri, riviste e mostre - Le pagine dell'ADI

N.148. Innovazione e tradizione tra origine e inizio - La Biennale d'Arte di Venezia 2013: il Palazzo Enciclopedico e i padiglioni nazionali - A cinquanta anni dal mopen: l'eredità pesante degli oggetti leggeri - L'autore e la firma nel progetto di design - Libri, riviste e mostre - Le pagine dell'ADI

N.149. Maker - La finzione in architettura - L'impegno pubblico degli artisti in Olanda, oltre "il tempo dei manifesti" - Se la critica entra in crisi: il dibattito del ventennio '60-'70 - Libri, riviste e mostre - Le pagine dell'ADI

N.150. Abduzione e valutazione - Per una teoria dell'arte relazionale e connettiva - Designscape. Processi istantanei del design contemporaneo - Libri, riviste e mostre - Le pagine dell'ADI

N.151. I primi cinquant'anni della nostra rivista - fascicolo speciale con una scelta dei saggi pubblicati e il sistema che comprende sia l'edizione cartacea sia quella digitale - Le pagine dell'ADI

N.152. Due modi di essere nel web - De mundo multiplo: pensare l'arte oltre la modernità - La crisi del prodotto nel "design del prodotto" - Libri, riviste e mostre

N.153. La fine del disegno? - Happening come rituale dell'interazione - Confronto critico tra Victor Papanek e Alain Findeli - Libri, riviste e mostre

N.154. Historic Urban Landscape: un concetto in costruzione - Ancora sul rapporto tra arte e pubblico - Design: scenari morfologici della contemporaneità - Libri, riviste e mostre - Le pagine dell'ADI

N.155. Nuovo Realismo/Postmodernismo: dibattito aperto fra architettura e filosofia - Realismo sensoriale: per una diversa prospettiva fra Nuovo Realismo e Postmodernismo - Della omologazione in architettura - Arti visive: da zona franca a fronte comune - È del designer il fin la meraviglia - Libri, riviste e mostre - Le pagine dell'ADI

N.156. Architettura in mostra: il caso «Comunità Italia» - Modern/post: un territorio in-between - «Mostrismo»: un'avanguardia globale per un paradig-

ma espositivo - Moda: sistema e processi - Libri, riviste e mostre - Le pagine dell'ADI Campania

N. 157. Editoriale - Una "ipostasi" della forma-tatuaggio - Aspetti e intenti del graffitismo d'oggi - *Lebenswelt* e architettura - Design vs *Lebenswelt* - Libri, riviste e mostre

N. 158. Architettura e qualità nell'età dei concorsi - La nostalgia nella cultura digitale - Conformazione e trasformazione degli spazi interni - La ricerca di una definizione di design - Libri, riviste e mostre

N. 159. «Corporea» alla Città della scienza di Napoli - Mono-ha nel contesto globale. Poetiche e culture a confronto - Distruzioni e ricostruzioni a Berlino - Il tempo del tipo nello spazio del design - Libri, riviste e mostre

N. 160. Il mestiere di architetto: prospettive per il futuro - *Téchné* e progetto d'architettura - Riflessioni sulla 57ª Biennale di Venezia e Documenta 14 a Kassel - Didattica e design, dal learning by doing al learning by design - La rivista «October»: temi e nuclei teorici - Libri, riviste e mostre

N. 161. La metodologia circolare della progettazione in architettura - Aldo Rossi. Topografia urbana - Artisti italiani e realtà sociale nel secondo dopoguerra - La rivista «October»: novità metodologiche e crisi di un paradigma - Il design (morale) dell'ordine - Ernesto Basile. Dall'architettura d'interni all'industrial design - Enzo Mari. Opera, multiplo, serie - Libri, riviste e mostre

N. 162. Il BIM. Un parere in evoluzione - Bruno Zevi e lo spazialismo architettonico - Semantiche del sublime architettonico - Brecht nostro contemporaneo - Il dono e l'arte, la festa e la *dépense* ai tempi di internet - Il "nuovo" nel modello Design-Oriented - Handmade in Italy - Libri, riviste e mostre

N. 163. L'architettura è (ancora) un'arte? - Sull'*unbelievable*: Hirst, il fantasy, la post-verità - La Biennale d'architettura 2018 - *Crossing the border*: la storia dell'arte nell'epoca della globalità - La teoria in scena: Adolphe Appia - Libri, riviste e mostre

N. 164. Architettura e tecnocultura "post" digitale. Verso una storia - Arte di ieri, oggi e forse anche domani - L'arte del XXI secolo - Il Teatro grottesco di Mejerchol'd - Industrialismo e archeologia industriale - Convergenze tra design e bioscienze - Ernesto Basile: dall'architettura d'interni al design - Libri, riviste e mostre

N. 165. Organic and mechanical - Paesaggi dell'Antropocene - Carlo Ludovico Ragghianti "architetto". Dal dibattito al museo - Oltre il biomorfismo: l'approccio bioispirato - Libri, riviste e mostre

N. 166. Linguistica, semiotica e architettura - Il museo nell'era del web - La poesia scenica di Gordon Craig - Fare, pensare e progettare nel tempo della app economy - Essere designer: ruoli e dinamiche al confine con l'arte - Libri, riviste e mostre

N.167. Smart Cities - Fenomenologia della nostalgia - Olivetti in Messico: 1949-2002 - Donne e architettura: il Woman's Pavilion di Chicago - L'opera, l'immagine digitale e il Digital Storytelling 2.0 - Sulle tracce dell'opera d'arte. *Video-recording* e XXI secolo - Incoming/Outgoing. Flussi trans e multiculturali nel design contemporaneo - Libri, riviste e mostre

N.168. Napoli: architettura internazionale anni '70 - Telelavoro - Design quotidiano al tempo della vulnerabilità diffusa - L'Opificio Bertozzi & Casoni: estetica, concetto e sapienza fabbrile - Tra il sacro e l'espositivo - Cucinare e consumare: la cucina-casa - Quando i Giganti cadono. Fenomenologia della Memoria - Libri, riviste e mostre

N.169. Chi parla inventa e chi ascolta indovina - Insegnare a distanza: il "progetto della didattica" - La prospettiva anarchica di Giancarlo De Carlo - Contro il parametricismo - Oltre il biomorfismo: il bioispirato e i materiali per lo sviluppo di prodotti resilienti e sostenibili - Antinomie del progetto Moderno - Soglie critiche. Sulla trasformazione come perdita e recupero - Tra tradizione e innovazione: gli artisti contemporanei e la ceramica - Libri, riviste e mostre

N.170. L'analogia: l'euristica dell'architettura e del design - La città in quanto software - Sul *potenziale della situazione*: architettura come infrastruttura - New Media (e) Public Art. Arte oltre l'emergenza - Riflessioni sulla HfG di Ulm, per una storia delle scuole di Design - Pratiche d'immaginazione per decodificare la realtà. Alcuni artisti e opere - Due idee di vuoto: Dino Buzzati e Yves Klein - Il lato buono degli Scandinavi - Bisogni e desideri - Libri, riviste e mostre

N.171. Dall'industrial design all'interaction e social design - Il pensiero come corpo. Per una concezione empatica dell'architettura - Soft skills e consapevolezza identitaria. A che cosa serve l'arte? - Teoria e pratica del dissenso in Giovanni Klaus Koenig - Arte Ricerca Scienza: per una visione palindroma della conoscenza - Sezione visibile e *réalisation*. La materia delle cose (e il loro linguaggio) - Ambientalismo e Design - Libri, riviste e mostre

N.172. Landmark e patrimonio: architetture tra cronache e storia - Pas de tubes? Corpi moderni e infrastrutture domestiche - Interno parallelo e continuo. Il Manierismo nel Barocco - Pratiche d'immaginazione per decodificare la realtà. Alcuni artisti e opere - La ferrea delicatezza. Il cammino di Mucky attraverso arte, poesia e socialità - Libri, riviste e mostre

N.173. L'esperienza della soglia: *progetto minore* per luoghi-di-non - Roma prorazionalista - Ambientalismo e Design - Oltre il quadrifoglio - Esperienze di coabitazione. Inclusioni spaziali, sociali e di genere alla XVII Biennale di Venezia - Libri, riviste e mostre

N.174. Intelligenza artificiale e architettura - La grammatica del progetto - Il *labýrinthos* del Minotauro e l'*aulé* di Arianna: dall'abisso alla danza - Euro-pólis. La città pubblica al centro dell'Europa - La mimesi e il binomio con-

tinuità/discrezione - Nuovo paesaggio italiano interventi artistici nel contesto pubblico e ruolo attivo dell'arte in Italia oggi - Libri, riviste e mostre

N. 175. Artivismo disegnato. Graphic novel e impegno - Logomachia - Historic Waste Landscapes. Una chiave di lettura per la città storica contemporanea - La memoria nel progetto, ovvero del Case-Based Reasoning nell'architettura e nel design - Il disegno di Atena - Quanti oggetti è un oggetto? - Spazio pubblico come patrimonio: la lezione educatrice del *playground* Stephen Wise a New York - Libri, riviste e mostre

Direttore responsabile: RENATO DE FUSCO

Autorizzazione del Tribunale di Napoli n. 4967 del 29 maggio 1998

«Grafica Elettronica» - Via Bernardo Cavallino, 35/g - 80128 Napoli

Spedizione in abbonamento postale / 70 %
Direzione commerciale imprese - Napoli