

ARCHITETTI DEL NOVECENTO

FABIO FABBRIZZI

IGNAZIO GARDELLA

L'arte del mostrare

edifis
EDIZIONI FIRENZE

Foto di copertina
Ignazio Gardella, *Padiglione d'Arte Contemporanea, Galleria*
d'Arte Moderna, Milano, 1947-1954
(© Archivio Storico Gardella)

ARCHITETTI DEL NOVECENTO

FABIO FABBRIZZI

IGNAZIO GARDELLA

L'arte del mostrare

ARCHITETTI DEL NOVECENTO. STORIA E PROGETTO

Collana fondata da
Ulisse Tramonti ed Ezio Godoli

Direttrice serie Storia
Carolina De Falco

Direttore serie Progetto
Fabio Fabbrizzi

Comitato scientifico
Gianluca Belli; Gonçalo Byrne; Carolina De Falco; Fabio Fabbrizzi; Giovanni Menna;
Antonio Pizza; Francesco Taormina; Ulisse Tramonti

I volumi della collana sono pubblicati a seguito di valutazione basata sul sistema della *peer review*.

© Copyright 2024
Edifir Edizioni Firenze s.r.l.
Via de' Pucci, 4 – 50122 Firenze
Tel. 055289639
www.edifir.it – edizioni-firenze@edifir.it

Responsabile del progetto editoriale
Simone Gismondi

Responsabile editoriale
Elena Mariotti

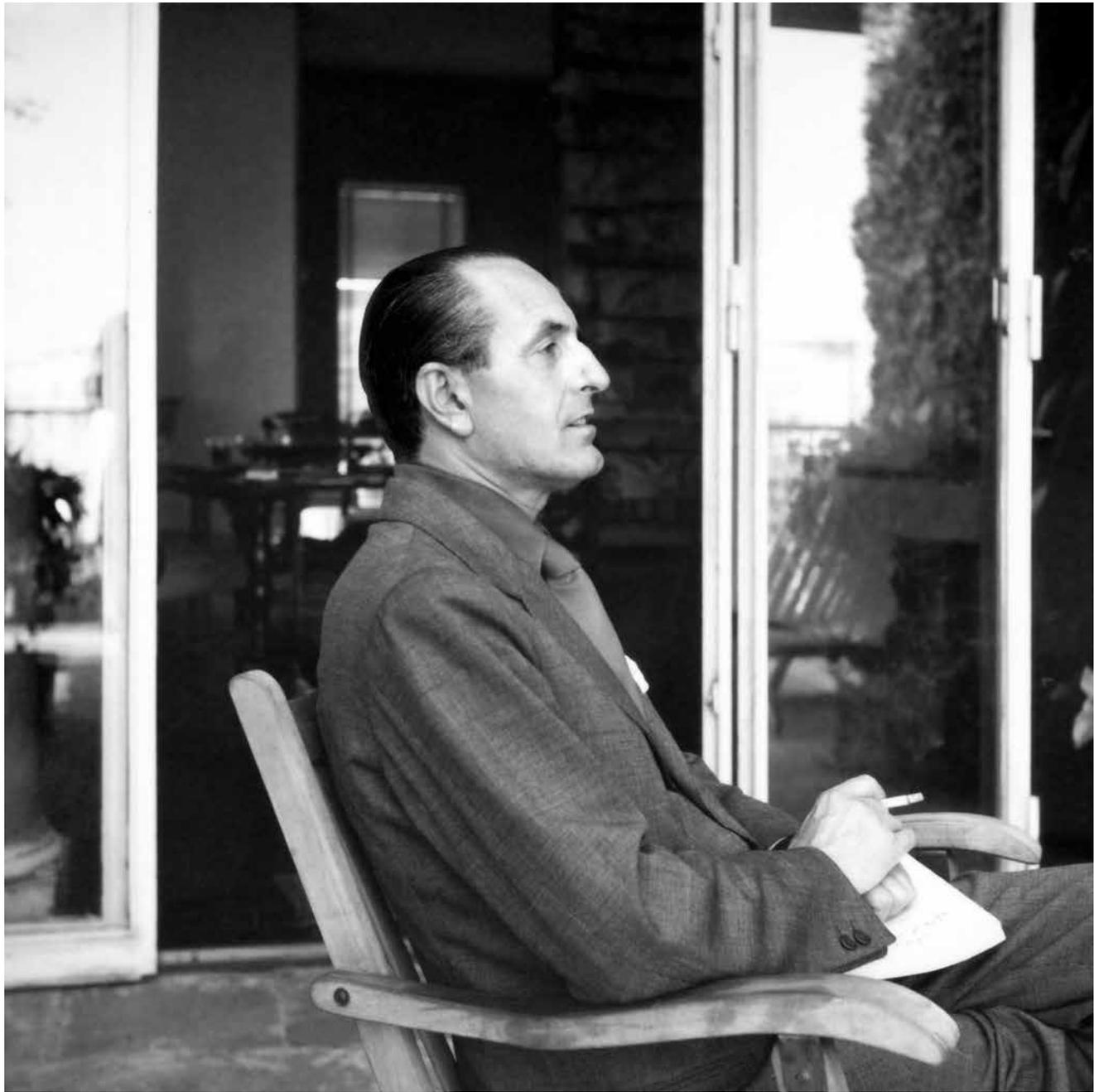
Referenze fotografiche
Tutte le immagini provengono dall'Archivio Storico Gardella

ISBN 978-88-9280-226-1

Ringraziamenti

L'autore desidera ringraziare Elisa Albera dell'Archivio Storico Gardella per la preziosa collaborazione e disponibilità e Ilaria Gradi per la revisione dei testi.

Fotocopie per uso personale del lettore possono essere effettuate nei limiti del 15% di ciascun volume/fascicolo di periodico dietro pagamento alla SIAE del compenso previsto dall'art. 68, comma 4, della legge 22 aprile 1941 n. 633 ovvero dall'accordo stipulato tra SIAE, AIE, SNS e CNA, ConfArtigianato, CASA, CLAAI, ConfCommercio, ConfEsercenti il 18 dicembre 2000. Le riproduzioni per uso differente da quello personale sopracitato potranno avvenire solo a seguito di specifica autorizzazione rilasciata dagli aventi diritto/dall'editore.





Gardella, Gardella, ancora Gardella

Come pochi altri architetti della sua generazione, Ignazio Gardella è un autore la cui opera è stata straordinariamente scandagliata dalla critica e dalla pubblicistica fin dagli anni Trenta del Novecento. Il suo percorso progettuale, infatti, è spesso segnato, e talvolta chiarificato, da contributi interpretativi di grande rilievo realizzati da parte di studiosi, storici e architetti.

Grazie anche a questi contributi, capaci di disvelare le molte chiavi di lettura dell'intero suo percorso architettonico, la sua figura è ormai storicizzata come una tra le più significative all'interno dell'architettura del secondo Novecento Italiano.

Cosa aggiungere, allora, a quanto nel tempo è stato già detto e cosa rilevare all'interno della sua poliedrica espressività per poter andare oltre a quei temi che ne hanno costruito la sostanza progettuale?

Italo Calvino amava dire che è "classico" tutto quello che ancora oggi ha la capacità di dire qualcosa al presente, è quella forza che rimane viva comunque, anche quando il linguaggio di un'espressione pare essere datato, è una struttura sottesa fatta di soli principi che restano in piedi indipendentemente dalle epoche che li hanno prodotti; è, insomma, una dimensione spirituale prima che fisica, che ha la forza di perdurare nel tempo come un vero e proprio modello esemplare.

E quando ancora una volta ci si trova a compiere un viaggio nell'opera gardelliana, affrontandone un tema, approfondendone un segmento o semplicemente analizzandone anche un solo progetto, non possiamo fare a meno di accorgerci che nella totalità delle espressioni che formano il suo itinerario progettuale, tutti i temi capaci di vivificare e supportare la sua dimensione compositiva paiono relazionarsi tra loro in una sorta di costante sperimentazione. È come se l'intera sua opera fosse pervasa da una costante reciprocità, tale da farci percepire l'assenza di gerarchia tra i vari temi affrontati, nella quale i principi che stanno alla base dell'uno riescono a travasarsi in quelli alla base dell'altro, per dare vita ad una vicendevolezza e ad una commistione di significati e di azioni che, insieme, hanno la forza di affermarsi come le caratteristiche principali dell'intero itinerario gardelliano.

Nella sua visione non esiste, dunque, una dimensione progettuale che funzioni da registro superiore contenente, a scalare, tutti gli altri aspetti dello spazio, come ad esempio un piano a livello territoriale o urbano che includa dentro di sé quello relativo alla scala dell'edificio, cui sot-

tostà il progetto legato alla misura dello spazio interno comprendente, in ultima istanza, la dimensione dell'allestimento e della museografia.

Nella parabola creativa di Gardella, l'attenzione allo spazio interno non rappresenta l'ultimo anello di una catena di intenzioni progettuali, ma solo uno tra i tanti aspetti attraverso i quali si può gestire lo spazio, mettendo in atto un processo che, in tutta libertà, dal generale giunge al particolare e dal particolare giunge al generale.

Nei suoi progetti e nelle sue realizzazioni, la costante attenzione interpretativa rivolta alla memoria dei luoghi è un fatto innegabile, così come la capacità di dialogare con le preesistenze relazionandosi ad esse in un rapporto disinvolto di pariteticità, nel quale il nuovo non è subordinato all'antico né viceversa. Anzi, il nuovo e l'antico il più delle volte si sostanziano a vicenda dando vita ad un equilibrio che è la vera continuità alla base di ogni divenire – quello che rende vivo il mondo – e che si fonde alla dimensione etica del fare progetto. Un progetto fatto dall'uomo per l'uomo, soggetto e oggetto di ogni visione, misura di uno spazio, al cui interno risiedono le relazioni che paiono contare più delle forme.

A distanza di molti anni, il progetto di Gardella risulta ancora capace di portare in alto quella sua antimodernità di fondo per la quale si era distinto nei confronti di molti contemporanei. Ci pare ancora in grado, insomma, di trasmettere quel suo valore di resistenza alle omologazioni e alle ricette a buon mercato in nome di una sofferta, ma felice, diversità, incentrata sul ripartire ogni volta da capo, sulla capacità di intravedere, in ogni occasione di progetto, una narrazione ex novo del mondo. La sua è una progettualità che nasce altresì dal prendere in considerazione le condizioni al contorno che si palesano in ogni occasione, dall'ascoltare le voci diverse dei vari luoghi con i quali essa si confronta, dal conoscere le contingenze del momento, la natura dei vincoli, le specificità dei tipi architettonici, ma anche la potenzialità scritta nella materia, insieme alla ricca dimensione figurativa propria di tutte quelle latenze, spesso ai margini del progetto, che aspettano solo di essere colte dall'architetto per diventare parte essenziale.

Questo costante ricondurre ogni progetto alla declinazione sensibile di pochi principi essenziali genera una vera e propria struttura sottesa presente nell'operatività di Gardella. Il suo basarsi su leve profonde, il suo toccare corde all'apparenza invisibili ma di fatto fondamentali, ha la forza di apparire ancora ai nostri occhi come la prova di un'inesauribile verità, intesa come unica interpretazione possibile dell'odierna idea di bellezza, in un'epoca nella quale nulla appare del tutto vero.

Quindi l'opera di Gardella parla ai nostri giorni in quanto portatrice di differenza, espressione di misura, ma anche ricerca di una strada ancora da intraprendere. E questo suo parlarci la rende classica, perché si rivolge alle voci del nostro presente, con cui si lega, crea relazioni, forma innesti, per poi sfociare in una capacità generativa che produce a sua volta ricerca, innovazione, visione, progresso.

La produzione di questo architetto e ingegnere risulta tutt'oggi un vivace modello proprio perché alimenta la ricerca del bello, del nuovo, dell'utile, insieme alla generale riflessione sui valori di composizione della forma, a ricordarci che fare architettura altro non significa che definire i termini di una narrazione.

Ecco allora che, tra tutti i possibili segmenti nei quali si struttura la ricerca architettonica di Ignazio Gardella, è stato scelto quello della progettualità legata all'allestimento e alla museografia, in quanto più di altri capace di esaltare la dimensione narrativa del fare progetto. La messa in scena dello spazio che questo segmento progettuale riesce ad elaborare è poderosa e ineguagliata per intensità e considerazione all'interno di altri segmenti progettuali, magari relativi a temi più istituzionali e maggiormente apprezzati dalla critica.

Per Gardella, il progetto, e in particolare quello legato all'arte del mostrare, è un lungo itinerario narrativo compiuto in episodi diversi, anche temporalmente molto distanti tra loro, ma tutti egualmente riconducibili ad una medesima visione dello spazio, ed è capace di mettere in atto, oltre la contingenza e la fisicità dei vari temi espositivi affrontati, anche una vera e propria rappresentazione della vita.

Quella espressa mediante il progetto d'architettura è una vita che viene il più delle volte narrata non solo attraverso la sapienza della forma e la maestria della dimensione costruttiva, ma soprattutto tramite la via quasi ineffabile legata all'estrinsecazione di una serie di emozioni.

In questa capacità di rappresentare la vita, di narrare l'emozione, di mettere in scena lo spazio, possono confluire molte architetture diverse, non tutte strettamente riconducibili allo stesso segmento dell'allestimento e della museografia. Non stupisca, quindi, se in questa trattazione figureranno progetti come la Villa Borletti a Milano e la lunga serie degli stand espositivi e pubblicitari realizzati alla Fiera Campionaria di Milano per la Borsalino, le sistemazioni museali della Raccolta Grassi e il negozio Olivetti in Germania, la Libreria San Paolo a Milano e il Padiglione d'Arte Contemporanea, sempre a Milano.

Sono tutte realizzazioni che all'apparenza hanno poco in comune tra loro, ma che a ben vedere narrano di una stessa sensibilità nella creazione di uno spazio inteso come contenitore all'interno del quale il dialogo con l'opera o con l'oggetto non solo si consuma, ma si vivifica, si fa sostanza, andando ad incarnare, nel multiforme rapporto tra contenuto e contenitore, declinazioni diverse di una medesima intenzione progettuale. Un'intenzione che è quella spaziale, in quanto ognuna di queste prove, prima di essere una semplice sistemazione o una questione di allestimento, sia pure museografico, rimane comunque prioritariamente un'espressione architettonica, quindi un fatto compositivo legato alle diverse essenze dello spazio.

Per tutte queste opere, viene attivato il tema del coinvolgimento e della relazione tra le parti come se, dopo l'atto progettuale, lo spazio ospitante, l'opera o l'oggetto – di qualunque natura essi siano, finanche prodotti di carattere industriale o commerciale – non mostrassero più alcuna differenziazione, ma appartenessero ad una medesima intenzione formale, ad una stessa narrazione generatrice di una nuova entità non solo spaziale e formale, bensì emotiva.

Quindi, Gardella, Gardella e ancora Gardella, perché tutto questo ci invita a guardare alla sua opera come ad un percorso dove sono tuttora rintracciabili elementi indispensabili al fare architettura attuale, e anche perché la sua lezione è ancora brulicante di significati e quindi straordinariamente attuale nella sua capacità di guidare la nostra pratica architettonica contemporanea verso una serie di risposte che, pur essendo figlie di un passato recente, si rivolgono al futuro con la consapevolezza che il presente possa essere un posto migliore.



La condizione museografica e allestitiva nell'Italia del secondo dopoguerra

Prima di addentrarsi nei molti temi che caratterizzano l'opera di Ignazio Gardella, soprattutto quella legata all'allestimento e alla museografia, è utile ripercorrere la variegata vicenda progettuale correlata all'arte del mostrare nell'Italia del dopoguerra.

Giuseppe Pagano, caporedattore della rivista *Costruzioni-Casabella*, in un momento di tregua dal fronte greco, scrive per il numero monografico 159-160 intitolato *Architettura delle mostre*, un editoriale che riporta il significativo titolo di *Parliamo un po' di esposizioni*. In queste pagine, Pagano tenta di tracciare un bilancio organico su un settore che risulta particolarmente innovativo e ricco di possibilità tra i molti campi d'azione disponibili per la figura dell'architetto. Secondo Pagano, una delle principali opportunità offerte dalla progettazione dell'effimero è riscontrabile nella maggiore libertà di movimento data al progettista. Egli, infatti, si trova ad essere meno condizionato dai consueti vincoli dell'architettura "tradizionale" e più libero di osare e di sperimentare forme, linguaggi e materiali innovativi, proprio in virtù della durata limitata e dei costi decisamente inferiori di tali realizzazioni. Quindi si tratta di un ambito felicemente all'avanguardia, offerto all'architetto come banco di prova per le sue ricerche e sperimentazioni in campo spaziale, tecnico, materico e, soprattutto, linguistico.

A conclusione della lettura appassionata di questo fenomeno, Pagano conclude che proprio «da queste intelligenti baracche il pubblico italiano ebbe modo di conoscere i primi passi dell'architettura moderna»¹. Quindi è come se dicesse che la via dell'architettura effimera ha fatto da apripista a quella, per così dire, istituzionale, e che, in definitiva, è dalle sperimentazioni compiute nel mondo dell'allestimento che tutta l'innovazione contenuta nel Razionalismo viene trasferita nella composizione dell'architettura e non il contrario.

Ecco che questo si traduce in assetti dal sapore neoplasticista, oppure dalla razionalità di stampo Bauhaus, dal rigore espressivo di matrice costruttivista russa e olandese, così come in affascinanti combinazioni tra architettura, fotografia, scultura, grafica e tipografia rintracciabili nel campo del fotomontaggio e della stampa su grandi superfici, dove si attinge liberamente al mondo della scenografia, dell'illuminotecnica, del teatro e del cinema.

Con molta spregiudicatezza, le novità introdotte nei diversi settori artistici vengono travasate in quello allestitivo, incidendo non solo sui dispositivi e sulle modalità di esposizione, ma, so-

¹ Cfr. G. PAGANO, *Parliamo un po' di esposizioni*, in «Costruzioni-Casabella», 159-160, marzo-aprile 1940.

prattutto, sulla stessa natura dello spazio prefigurato, esperibile al meglio attraverso un dinamismo appena scoperto, inteso in quel periodo come nuova categoria di azione, quindi anche come nuova chiave percettiva.

Insomma, egli intende questo nuovo ambito progettuale non solo come una vera e propria palestra di ricerca e di talento, ma anche come il luogo della verifica preventiva di quella che da più parti sarà definita come l'ultima "grande narrazione" della storia, traducibile, all'interno dell'evoluzione del progetto d'architettura, nel Moderno.

La lungimiranza di Pagano non ha evitato, però, che al segmento delle realizzazioni effimere toccasse in sorte una condizione di subordinazione ai destini dell'architettura, per così dire, con la A maiuscola. Molto spesso, infatti, il settore dell'allestimento e della museografia, è stato ritratto come una sorta di branca secondaria, un ambito subordinato e subalterno rispetto alle ben più celebrate prove dell'architettura e del design, alimentando un endemico pregiudizio sul suo ruolo e sulla sua importanza. Non sono mancate posizioni, nella storiografia e nella critica, che hanno apertamente considerato l'arte del mostrare come una specificità dai toni minori, circoscritta ad un campo d'azione ristretto, per quanto espressione di una raffinata progettualità che proprio in Italia ha trovato terreno molto fertile per il suo sviluppo.

Conviene qui sottolineare che il settore dell'allestimento possiede due radici separate tra di loro che ben presto, però, si sono fuse insieme in un operare di matrice comune: una riguarda l'ambito delle esposizioni e delle mostre temporanee, mentre l'altra si addentra nel campo della museografia. Detto per inciso, nella lingua italiana, proprio negli anni del dopoguerra, il termine *museografia* tende a sostituirsi a poco a poco alla cosiddetta *museologia*, parola legata alla cura degli aspetti scientifici dell'esposizione e alla *museotecnica*, concernente invece gli aspetti maggiormente tecnici della questione.

In Italia, la tradizione delle mostre e delle esposizioni risale alla fine dell'Ottocento, quando a Milano, nel 1881, si svolge la grande Esposizione Nazionale allestita ai Giardini di Porta Venezia. Da tale localizzazione, dopo pochi anni, l'evento espositivo milanese si sposta sui bastioni delle mura cittadine con l'organizzazione della prima Fiera Campionaria, che nel 1923 verrà trasferita definitivamente nell'area precedentemente occupata dall'Esposizione Universale tenutasi in occasione dell'apertura del Traforo del Sempione (1906).

Rimanendo a Milano, in risposta alla necessità di trovare uno stimolo tra la produzione dell'industria, il mondo delle arti applicate e l'arte, in concomitanza con la realizzazione del Palazzo dell'Arte (1933), opera di Giovanni Muzio, nasce la Triennale, luogo di esposizione e vetrina di amplificazione mediatica delle correnti e degli orientamenti della ricerca artistica italiana. Sempre in quegli stessi anni tra le due guerre fioriscono in Italia altre realtà fieristiche e celebrative, come la "Fiera del Levante" che nasce a Bari nel 1930, la "Mostra dell'Artigianato" organizzata a Firenze a partire dal 1931, la "Mostra Nazionale delle colonie estive e dell'assistenza all'infanzia" che vede la luce per la prima volta al Circo Massimo a Roma nel 1937, la "Mostra d'Oltremare" a Napoli nel 1940 e l'"Esposizione Universale di Roma" del 1942, com'è noto mai svoltasi a causa dei sopraggiunti eventi bellici.

Durante tutto l'arco del ventennio fascista, il regime organizza grandi eventi di propaganda per celebrare trionfi e velleità totalitarie, grazie ai quali la cultura architettonica italiana affina la sua esperienza nel campo degli allestimenti temporanei. Sarà proprio attraverso questo costante esercizio di retorica che i progettisti italiani istituiranno legami e connessioni con le contemporanee esperienze delle avanguardie europee, rintracciabili in molte manifestazioni a carattere temporaneo, fra le quali vale la pena ricordare la "Mostra della rivoluzione fascista" del 1932, l'"Esposizione dell'aeronautica italiana" del 1933, la "Mostra dello sport" del 1935, la "Mostra augustea della romanità" del 1937, la mostra "Autarchia del minerale italiano" del 1939 e la mostra "Leonardo e la superiorità del genio italico" sempre del 1939.

A sottolineare l'interesse diffuso in quegli anni per l'arte del mostrare, nel 1934 si tiene a Madrid il primo Congresso di Museografia, organizzato dall'Office International des Musées per conto della Société des Nations. Durante il suo svolgimento, si tracciano per la prima volta una serie di orientamenti che spaziano dai possibili criteri di ordinamento delle collezioni, fino a questioni più progettuali riguardanti, nel dettaglio, l'illuminazione e il riuso degli edifici storici ai fini museali. Tra le derive di uno storicismo ancora duro a morire e le più innovative visioni dell'architettura, si tratteggia, quindi, un possibile quanto auspicabile orizzonte di interventi per il destino futuro del museo, inteso nella sua duplice natura di istituzione e di edificio. Si tratta di un orizzonte che incorpora dentro di sé le esperienze più recenti compiute in questo duplice campo, e che riporta tutta una serie di esempi riconducibili alle coeve realizzazioni europee, ma, soprattutto, americane.

Questa tendenza a prendere a modello la produzione d'oltreoceano è dunque un'abitudine già radicata anche prima della Seconda Guerra Mondiale, ma che diverrà una sorta di percorso obbligato nel periodo della ricostruzione postbellica, quando, proprio a seguito degli enormi finanziamenti del Piano Marshall portati dagli Usa all'Europa, e all'Italia in particolare, ci si rivolgerà alla cultura di quel mondo come al modello prevalente da seguire. Oltretutto, il controllo del Governo Alleato, soprattutto nelle regioni del nord d'Italia, si protrarrà ben oltre le elezioni del 1946, ed istituirà fra l'altro anche un'apposita commissione per il restauro dei monumenti, con lo scopo di restituire le opere d'arte trafugate durante la guerra e di stabilire le linee guida più plausibili per il restauro e la ricostruzione di molti manufatti architettonici distrutti.

In quel momento di equilibrio precario in cui si svolge la prima schedatura e classificazione dei danni subiti, vanno ricordate le voci di Benedetto Croce e di Ranuccio Bianchi Bandinelli che si alzano da un lato ad avallare le buone intenzioni degli USA, ma anche e soprattutto per rivendicare la piena autonomia culturale che lo Stato italiano intendeva mantenere. Appare evidente, peraltro, come questa iniziale proclamazione e ricerca di indipendenza, di fatto si scontri subito con i modelli culturali e operativi americani, introdotti in maniera massiccia in ambito italiano anche grazie ad altre associazioni italoamericane, quali l'AIA (Associazione Italo Americana) e l'ICOM (International Council of Museum).

Funzionari, curatori, storici dell'arte e architetti italiani entrano così, per la prima volta, in contatto diretto con una diversa maniera di intendere la produzione artistica e con una nuova

sensibilità culturale, subentrata necessariamente per offrire detta arte in modalità sempre più accessibili al pubblico. Per questo in Italia si farà ricorso a una serie di modalità e tecniche differenti che presto diverranno le basi per ripartire con una stagione di allestimenti in grado non solo di trasformare i prodotti artistici in attrazione popolare, ma anche di evidenziare nuovi valori e comportamenti culturali.

Si pensi che a fronte della quarantina di esposizioni dedicate all'arte durante il fascismo, dal dopoguerra agli anni Sessanta le mostre supereranno di gran lunga la quota di trecento. E se durante il ventennio l'architetto, salvo rari casi, è quasi escluso dall'allestimento, in quanto l'ordinatore e lo storico assolvono a questo compito, nel periodo successivo questi diviene la figura centrale nel campo di ogni presentazione artistica.

Così la ridefinizione postbellica dei musei e degli spazi espositivi italiani, anche se con strutture e finalità diverse, risulta costantemente incentrata sulla medesima volontà di soprintendenti e direttori di musei non solo di affermare i molti aspetti di quell'inedita coesione culturale attribuita alla neonata Repubblica Italiana, ma anche di offrire una nuova visione dell'arte, della sua narrazione e del modo di porgerla al visitatore, quale mezzo per unire le diverse fasce sociali e perno su cui costruire legami con le altre nazioni, con l'intento di recuperare la credibilità smarrita durante la guerra. Tale rinnovamento si registrerà anche nelle più intime profondità dell'istituzione Museo, e si concretizzerà tanto in una nuova stagione di allestimenti, quanto in una rinnovata visione dell'arte, veicolata attraverso il suddetto modello culturale americano, e in una generale volontà di riscatto e di emancipazione da un passato recente.

Pertanto i musei diventano i luoghi dell'educazione piuttosto che della celebrazione, quindi luoghi attivi, dinamici, ricchi di una nuova vitalità che è collaterale alla semplice funzione del mostrare e che da subito li trasforma in un fatto nuovo, profondamente diverso e lontano da uno spazio pensato per la semplice ostensione contemplativa. L'arte assume un valore di collante comunitario, di livellante delle differenze tra ceti, di mezzo per mettere in moto l'ascensore sociale, in un'epoca nella quale l'acquisizione di cultura equivale ancora ad elevarsi economicamente. Assegnando loro una forte connotazione didattica, mostra e museo assumono in Italia, dal 1946 in poi, un vero e proprio valore "laboratoriale", cioè di luogo nel quale non si manifesta solo l'esposizione *tout court*, ma una vera e propria interazione tra il visitatore e l'oggetto esibito. Ecco dunque che, nei casi più felici, il fruitore passa dallo status di oggetto passivo di indottrinamento a soggetto attivo, in grado di cogliere una personale ma libera interpretazione di ciò che museo e mostra gli offrono.

In questo periodo gli spazi espositivi vengono aperti anche alle scolaresche, visitati con aperture serali dai cral aziendali, dai circoli di quartiere e dalle associazioni di fabbrica. Accanto alle consuete sale, spesso rinnovate, compaiono ambienti didattici a carattere propedeutico, nei quali bambini e adulti entrano in contatto con i temi principali della visita. I depositi, intesi nel senso tradizionale del termine, vengono aboliti e sostituiti il più delle volte con luoghi di approfondimento e di consultazione, appositamente studiati per essere accessibili ad un pubblico sempre più vasto. In questo modo oggetto e soggetto divengono due entità sempre più vi-

cine, alla ricerca di una reciprocità inedita e non scontata che pare diventare la nuova parola d'ordine su cui si imposta tutta la progettualità in campo allestitivo.

Un'ulteriore motivazione a sostegno della realizzazione di quell'insieme di esperienze che hanno costituito una vera e propria *Lezione Italiana*² nel campo dell'allestimento museale e delle mostre temporanee, lo si può rintracciare in quel cambio di guardia, verificatosi all'indomani della costituzione dello Stato democratico, tra due generazioni di direttori dei musei e di soprintendenti. Queste nuove personalità sono spesso ideologicamente molto lontane dai loro predecessori, il più delle volte troppo compromessi con il regime per tornare ad occupare le stesse cariche anche a conflitto ultimato, oppure costretti già dalla dittatura ad allontanarsi per divergenze politiche o per ragioni razziali. Fatto sta che una nuova e agguerritissima generazione, composta perlopiù da storici dell'arte e da intellettuali particolarmente impegnati durante la Resistenza, riesce ad imporsi con grande libertà, iniziando a stringere proficue alleanze e profondi legami di stima proprio con gli architetti. Questi troveranno in loro dei committenti ideali, grazie ai quali l'opera allestitiva si concretizzerà proprio come risultato di questa profonda sinergia, all'interno della quale risulta difficile discernere i contributi dell'uno e quelli dell'altro. Sulla scia del superamento dei tradizionali criteri di classificazione e di ambientamento, i vari ordinatori sfoltiranno le collezioni riducendole a pochi pezzi essenziali, che possano trasmettere una narrazione non necessariamente cronologica. Molti assetti museali, infatti, perdono il tradizionale criterio espositivo legato alle scuole artistiche in favore di altri principi-guida, come ad esempio quello del fattore luogo, che prevarrà sul fattore tempo, andando ad introdurre un'innovativa flessibilità nella concettualizzazione dei valori artistici da mettere in evidenza attraverso la nuova catalogazione.

Tale flessibilità pare riverberarsi nella stessa rappresentazione dello spazio, spesso improntata ad una ricerca quasi ossessiva della fluidità degli ambienti, dei loro percorsi e dei loro usi, perseguita dalla maggior parte dei progettisti in questo periodo.

Sempre nel secondo dopoguerra, la grande disponibilità di beni architettonici da ridefinire o da riutilizzare ha contribuito anche alla nascita di quella particolare accezione della progettazione legata al cosiddetto "Museo Interno", cioè alla riqualificazione e riuso di edifici storici del patrimonio nazionale ai fini museali ed espositivi.

Se i luoghi deputati alle mostre non artistiche rimangono quelli già sperimentati fin dall'anteguerra, come la Triennale di Milano, la Fiera Campionaria, sempre a Milano, o quella di Bari, nel campo degli allestimenti artistici il luogo costituisce una discriminante fondamentale, tant'è vero che, organizzando esposizioni sia in spazi non storicizzati che storicizzati, si raggiunge il risultato di modificare fortemente il senso e la riuscita dell'esposizione in base al diverso legame con il contenitore.

Proprio in relazione all'ambiente, soprattutto a quello storicizzato, è possibile stabilire, esempio dopo esempio, una sorta di comune riconoscibilità dell'approccio italiano all'allestimento e alla museografia; una riconoscibilità che ovviamente non è linguistica, in quanto ogni progettista ha percorso un proprio itinerario espressivo, bensì semantica, poiché è possibile ravvisare una se-

² Sull'argomento Cfr. F. FABBRIZZI, *Lezione Italiana. Allestimento e museografia nelle opere e nei progetti dei maestri del dopoguerra*, Edifir, Firenze, 2021.

rie di dinamiche ricorrenti, di temi sottesi e di principi costitutivi che strutturano le diverse risposte progettuali all'interno di un grande discorso comune. Il più delle volte queste caratteristiche comuni non si presentano singolarmente e nella loro assolutezza, ma, al contrario, sono compresenti e spesso sovrapposte, tanto che risulta difficile isolarle, anche se, per rendere più comprensibile la questione, possono essere enumerate e trattate singolarmente.

In questa generale convergenza di intenti e di principi, si ravvisa la centralità della filosofia di intervento, che si realizza in due diverse direzioni. Da una parte, infatti, si avverte forte la volontà di superare il contenitore architettonico attraverso il suo annullamento, cioè rendendolo il più neutro possibile, così da interferire al minimo con le opere e con gli oggetti da esporre; dall'altro lato, si sente l'esigenza di farlo partecipare come una delle "voci" del progetto, in modo che, con il suo valore e le sue caratteristiche, possa andare a costruire un dialogo e una reciprocità con i contenuti messi in mostra al proprio interno.

Molto frequenti sono i casi nei quali il contenuto e il contenitore diventano addirittura lo stesso fatto, tanto che la modifica dell'uno risulta impossibile senza il coinvolgimento dell'altro. È come se, dopo l'atto progettuale, il canonico rapporto tra figura e sfondo risultasse inevitabilmente alterato e andasse a creare una terza entità costituita dalla relazione tra l'opera e il suo spazio d'esposizione.

Da ciò si evince che questo approccio è legato a doppio filo all'esclusività del contenitore, alla sua definizione artistica, storica, costruttiva, non ripetibile altrove, non esportabile come modello prestabilito, in un rapporto biunivoco tra due entità che insieme ne fanno scaturire un'altra del tutto diversa.

Abbiamo anche detto che in altre circostanze l'intento progettuale è quello opposto, ovvero, quello di "fare silenzio" attorno all'opera, abbassando o spegnendo tutte le possibili "voci" dello spazio, cosicché l'oggetto dell'esposizione sia il protagonista indiscusso dell'esclusiva relazione con il visitatore. Tale risultato si ottiene principalmente attraverso temi operativi quali il *galleggiamento* e la *sospensione*, cioè mediante l'isolamento dell'oggetto in modo che non abbia legami con l'intorno, ma si stagli contro una neutralità accomunante che funziona da fondale. Con questo approccio progettuale tutto appare scarnificato, ridotto all'essenziale, i supporti, i basamenti, le apparecchiature, i sistemi e i dispositivi vengono ridotti a linee e punti, mere superfici dal disegno secco e asciutto che mai soverchiano l'oggetto, ma, al contrario, lo sottolineano nel proprio isolamento.

Alla luce di questa comune "lezione italiana", gli spazi deputati all'esposizione, sia essa permanente o temporanea, risultano quasi sempre soggetti alla pratica della correzione. Tale mutamento avviene per lo più allo scopo di ricercare una generale fluidità di fondo, e questo si riscontra principalmente quando lo spazio della preesistenza offre maggiori condizionamenti, cioè in presenza di edifici storici, caratterizzati da una tradizionale impostazione interna a stanze. Rompere la scatola muraria attraverso piccole correzioni planimetriche e altimetriche, determinando una permeabilità mai sperimentata prima, con la quale creare nuove concatenazioni spaziali e inedite relazioni visive tra gli ambienti, pare essere un'ulteriore costante di questa felice stagione progettuale.

Questa idea di fluidità la si raggiunge non solo mutando le sopracitate interazioni in pianta e in alzato, ma soprattutto riuscendo a ideare allestimenti e sistemazioni che guidino il visitatore a muoversi negli spazi senza il bisogno di chiarire con altri mezzi il percorso, se non attraverso l'architettura e gli allestimenti stessi. Il visitatore fruisce dello spazio con estrema naturalezza, senza indicazioni e segnaletiche alcune, perché sospinto da tensioni e da polarità scaturite dal progetto stesso, che lo accompagna nella visita con i suoi suggerimenti, i suoi movimenti e le sue indicazioni. Pertanto i fuochi visivi e le polarità che l'allestimento crea nello spazio, il più delle volte sono costituiti dai pezzi principali delle collezioni, o dai momenti significativi dell'esposizione, in modo tale da diventare delle vere tappe obbligate attorno alle quali soffermarsi. Il tema della correzione viene declinato anche attraverso l'uso sapiente della luce, materia principale su cui si basano molti allestimenti di spazi espositivi realizzati nel secondo dopoguerra italiano. Si tratta di una luce che diviene un vero e proprio "mattone" della costruzione, grazie alla quale sottolineare, evidenziare, ammorbidire, collegare, piani, superfici, materiali, oggetti e opere tra loro. L'illuminazione diviene anche motivo per sottolineare un approccio plastico alla composizione delle forme, oppure, al contrario, per metterne in evidenza la sintassi, svelando da caso a caso, a seconda della poetica di chi la elabora, una particolare connotazione linguistica dello spazio.

Molte delle coperture di edifici preesistenti, all'interno dei quali si insediano i nuovi spazi dedicati alle esposizioni, vengono corrette con l'inserimento di lucernari zenitali, schermati internamente da velari più o meno tecnologici, destinati a filtrare e dosare la radiazione luminosa in relazione ai temi presentati. Così gli intradossi delle coperture si forano, si plasmano, si piegano, si corrugano, insomma, si conformano in modo che la luce naturale, avvolgente e quasi mai puntuale, elemento ineffabile ed efficacissimo, possa esaltare l'insieme della composizione e la fluidità degli ambienti. In molti casi, invece, le finestre si privano dei vecchi infissi e degli scuri per sostituirli con nuovi elementi in cristallo sostenuti da leggeri profilati metallici, schermati in molti casi dalle lamelle di alluminio di tende alla veneziana.

In questa generale ricerca di nuove connessioni tra i diversi ambiti di uno spazio espositivo conviene sottolineare anche quella prevalente intenzione di mettere in relazione il visitatore con l'oggetto dell'esposizione, in maniera che egli non sia più soggetto passivo, bensì il protagonista attivo di una visita che, in questo modo assume i connotati dell'*esperienza*.

È proprio con tale intento che nello spazio della mostra proliferano tutta una serie di dispositivi offerti dalla tecnica per aumentarne il valore comunicativo e coinvolgere il visitatore ricorrendo anche a suoni, proiezioni e dispositivi sensoriali vari.

Nello spazio allestitivo permanente, invece, compaiono con sempre maggiore frequenza delle vere e proprie "invenzioni" atte a migliorare la fruizione dei contenuti messi in mostra con un coinvolgimento più diretto ed esclusivo del visitatore stesso.

Alle sculture e ai quadri è possibile infatti avvicinarsi a proprio piacimento, in alcuni casi addirittura spostarli nello spazio grazie ad artifici che trasformano inevitabilmente il rapporto tra opera e fruitore in una relazione più privata e personale.

Ad incarnare il simbolo di questo cambiamento, però, non sono solo le piattaforme mobili su cui si appoggiano i gruppi scultorei, oppure i dipinti appesi a banderuola ai muri, in modo da poterli movimentare a piacimento, e nemmeno le collocazioni improbabili delle opere che costringono il visitatore ad un avvicinamento diverso, più lento, magari da dietro, per poterne apprezzare tutti i risvolti, bensì le sedute, ad incarnare il simbolo di questo cambiamento. Si tratta di sedute non più riconducibili alle tradizionali panchette al centro delle sale, ma elementi mobili, che scardinano ogni punto di vista prestabilito dal progettista per consegnare invece a ciascuno la possibilità di muoversi alla ricerca di una relazione più esclusiva e soprattutto più personale con le opere.

All'interno della situazione allestitiva nell'Italia della ricostruzione, un rilevante fattore di consonanza è stato, senza dubbio, il perseguimento della tematica dell'*interno nell'interno*, ovvero la creazione di micro-architetture all'interno della struttura principale destinate a gerarchizzare lo spazio espositivo per generare "fuochi" e polarità attorno ai quali concentrare l'attenzione del visitatore. Esse possono assumere la conformazione di vere e proprie "stanze" autonome e separate dallo spazio principale, oppure definirsi come ambiti a loro volta separati da "quinte" di natura e dimensioni diverse, o anche "isole" che si posizionano liberamente nello spazio a stabilire luoghi di maggiore intensità all'interno di una sfera più indefinita.

Un altro leitmotiv che accomuna il vasto gruppo di allestimenti, mostre e musei dell'epoca è ravvisabile nella spinta verso una *poetica della sintassi*, che i progettisti hanno messo in pratica indipendentemente dalle differenze dei loro linguaggi personali. È una poetica capace di esaltare tutte le componenti che formano l'insieme, assegnando a ciascuna di loro un determinato valore e una precisa riconoscibilità, per far sì che la forma finale sia il risultato di un processo compositivo molto simile ad una sorta di generale "montaggio" di pezzi. Queste parti sono isolabili dall'insieme in quanto elementi ben riconoscibili dotati di una precipua caratterizzazione formale, materica, cromatica, espressiva e molte volte anche simbolica, ma nelle relazioni tra di loro vanno a costituire delle configurazioni perfettamente unitarie. Tale operazione viene attuata attraverso l'individuazione di registri diversi, eppure in grado di convivere felicemente tra loro per dare origine, il più delle volte, ad una progettualità che si esprime nella produzione di raffinatissimi pezzi di design.

Quest'ultimo aspetto è facilitato, da una fiorente tradizione artigiana, ancora viva in quel periodo, capace di diventare un supporto indispensabile per le molte esposizioni temporanee organizzate, nonché per gli allestimenti a carattere permanente realizzati nei musei appena rinnovati.

È con questa logica che si realizzano pregevoli elementi espositivi, dotati di un loro disegno asciutto ed elegante, così come spazi interamente rinnovati, all'interno dei quali è possibile ravvisare questa comune estetica della giustapposizione tra le parti, della messa in opera di elementi secondo una composizione di tipo sintattico, piuttosto che di tipo plastico, di fatto, però, limitata a ben pochi, anche se straordinari, esempi attuati esclusivamente nel campo degli allestimenti temporanei.

La "rarefazione" dello spazio, che solitamente implica una composizione affrontata sul versante sintattico, consente di legarsi anche ad un altro tema che pervade gli esempi allestitivi del periodo, ovvero quello dell'*interpretazione*, definibile come concezione del processo di ideazione dello spazio allestitivo quale operazione ermeneutica di progressiva manifestazione delle componenti che formano e informano di sé il fenomeno progettuale.

Fondamenti di questo approccio sono l'allusione e la rammemorazione, cioè quei processi mentali innescati nel visitatore, in base alle caratteristiche dello spazio messo in atto, attraverso il ricorso ad analogie, metafore, allegorie, richiami che evitano di palesare nell'allestimento quello che si vuole invece affidare al potere tutto intellettuale dell'evocazione. Si tratta senz'altro di un modo per arricchire lo spazio di una propria narratività, senza mai ricorrere a nessuna riproposizione che farebbe immediatamente scivolare il discorso sul piano letterale della citazione, affidando invece tutto il potere evocativo alla sola capacità dell'immaginazione.

Questo tema si basa sul cercare di riportare a galla il *milieu* culturale e figurale celato dietro ad ogni opera, in un approccio che, di fatto, appare come molto lontano rispetto alle consuete modalità di ambientamento cui gli allestimenti del passato erano soliti fare ricorso. In molti casi tutto questo si concretizza in una serie di suggerimenti spaziali, materici e tematici, che cercano di offrire al visitatore le condizioni di impianto per le quali una determinata opera era stata concepita, oppure che tentano di evocare spazi analoghi appartenenti ad uno stesso paradigma formale. In tal modo vengono palesati presupposti, riferimenti, memorie, senza mai di fatto nominarli esplicitamente, ma solo attraverso un processo tutto intellettuale di rammemorazione dei principi che quelle forme custodiscono e tramandano.

Il fatto che un cospicuo numero di musei e di esposizioni siano stati realizzati nel dopoguerra italiano all'interno di preesistenze storiche ha maggiormente incrementato l'affermarsi del fenomeno del cosiddetto revisionismo critico. Com'è noto, infatti, la cultura progettuale italiana del dopoguerra non è stata disponibile a recepire passivamente le istanze assertive e prive di specificità che la modernità andava professando, bensì ha opposto criticamente un'identità architettonica territoriale formata a sua volta da una miriade di identità diverse, legate ai caratteri dei luoghi, alle loro tradizioni, alle loro memorie. Possiamo dire che tutto il segmento progettuale connesso a questo tema in quel particolare periodo storico, di fatto si può configurare come una delle punte più alte del suddetto processo critico e revisionista.

I progetti allestitivi realizzati all'interno di spazi storicizzati diventano anche una sorta di pretesto per applicare e dimostrare nella pratica le più recenti visioni in tema di restauro degli edifici, e ci lasciano, tappa dopo tappa, una piccola storia dell'evoluzione delle diverse teorie su cui si è sviluppata tale disciplina.

Osservando tali esempi, in effetti, si nota agevolmente come si passi da una filosofia del restauro tendente a isolare ed evidenziare i diversi valori spaziali, costruttivi, materici e decorativi originari dell'edificio – anche a scapito delle successive modifiche che l'oggetto ha subito, in nome di una vagheggiata ricerca della integrità d'impianto – ad un restauro che, al contrario, intende considerare tutti i cambiamenti a cui la costruzione è stata sottoposta in quanto mi-

sura fisica del divenire dell'edificio stesso, come concretizzazione del fattore tempo, capace di segnare il passaggio della sua esistenza nella storia.

In altre parole, si passa da una filosofia del restauro che riporta l'edificio alla nudità delle sue condizioni originarie, ad una concezione che mette in evidenza tutti gli strati che nel tempo si sono sedimentati come *layers* diversi. Tali *layers* non hanno una gerarchia, ma tutti sono ugualmente importanti per la comprensibilità del progetto, che assurge così al ruolo di espressione di una *poetica del frammento*, in virtù della quale il restauro architettonico altro non è che il riuscire a tenere simultaneamente insieme tutti i lasciti del passato nella stessa scrittura compositiva.

Al di là dei temi con cui si sono misurati i diversi progettisti, si registra tuttavia nei loro differenti percorsi ideativi un'ulteriore caratteristica comune, cioè un' complessiva eleganza che conduce ogni autore a non sopraffare mai la "voce" delle opere, delle idee e dei temi messi in esposizione. L'arte del mostrare, è in realtà un'arte molto poco evidente, non si nutre quasi mai di fatti eclatanti, di punti di vista eccessivi, di espressività ridondanti, ma è al contrario, un avvicinamento progressivo e un delicato risolvere le complessità che di volta in volta si presentano al progettista.

È un'arte nella quale il più delle volte l'architetto deve rinunciare alla propria affermazione autobiografica, per privilegiare i semplici elementi funzionali. In essa non si sottolinea quasi mai il meccanismo della costruzione, quanto piuttosto i motivi per i quali la costruzione stessa viene realizzata. Questo porta a produrre allestimenti sempre rispettosi dell'oggetto dell'esposizione, siano essi pensati come scena o come sfondo, e che in ogni caso sono capaci di esprimersi senza compiacimenti di sorta. Il più delle volte, anche se il progetto e la realizzazione dell'allestimento sono raffinatissimi, virtuosi, eleganti e complessi, la loro connotazione mai è soverchiante nei confronti della ragione per cui sono stati pensati, cioè quella espositiva, collocando questa branca della progettazione nel campo dell'arte utile.

Ignazio Gardella e il progetto di allestimento

La figura di Ignazio Gardella, ingegnere e architetto, occupa un ruolo straordinario nella storia del progetto architettonico italiano.

Formatosi nell'ambiente politecnico milanese a cavallo tra le due guerre, il suo approccio compositivo non è, come ci si potrebbe aspettare, vocato solo alle molte declinazioni di quella razionalità che è stata la categoria di riferimento dell'intera modernità in architettura. La totalità della sua parabola creativa, infatti, pare svolgersi tra le anse di quella forza che, in Italia prima che in altre realtà, si è formata nei confronti delle assertività del Movimento Moderno, inseguendo una via più rarefatta e sensibile nei confronti dei molti portati della tradizione e della memoria.

L'architettura di Ignazio Gardella, fin dalle primissime prove, pare scartare la via corrente individuata da quella narrazione generalizzata che il Moderno porta con sé e interamente basata su parametri di razionalità e di funzionalità, per abbracciare invece una via che può essere definita di vera e propria "resistenza", nella radicata consapevolezza che la ricchezza dell'identità storica italiana non può essere gettata via da un colpo di spugna – come invece la modernità stava già imponendo – omologando ogni specificità ad una sorta di *mainstream* generalizzato. La poetica gardelliana, infatti, anche se molti dei suoi principi paiono fondarsi su una base dotata di moltissimi punti in comune con la modernità, è di fatto un percorso che mostra una dimensione linguistica originale, capace di deviare completamente dai dettami imposti dalla visione artistica e architettonica dominante in quel periodo. È una strada che si distanzia dal Moderno con espressioni via via sempre più raffinate man mano che la quasi totalità della cultura progettuale italiana sposa questa posizione di reazione.

Per Gardella, infatti, così come lo è per un pugno di altri progettisti italiani a lui coevi, il tema espresso dall'identità del luogo rimane predominante su ogni altro ragionamento. È l'unicità del luogo che diviene l'origine e l'approdo di ogni percorso progettuale e che si eleva ad entità indispensabile ai fini del progetto, in quanto elemento basilare troppo importante per essere sacrificato in nome di un'omologazione imperante che tutto appiattisce e tutto uniforma. Applicata alle innumerevoli specificità del paesaggio italiano, ecco che l'idea di "luogo" diviene allora una serie infinita di luoghi diversi, tutti straordinariamente unici e tutti ugualmente fuori di regole, di matrici, di misure, di temi, di tipi, di figure e suggestioni da riportare nel proces-

so di progetto. Qui la modernità viene sì vista come un qualcosa di necessario, ma che, al contempo, non può prescindere dal rispetto per tutto il patrimonio di sedimentazioni diverse che nei secoli hanno definito la condizione attuale e la memoria del luogo.

In quest'ottica, il progetto per Gardella è memoria, tradizione, paesaggio. Eppure nulla nel suo percorso creativo rimane ancorato al passato, nulla ripropone antiche forme, vecchi linguaggi, navigate modalità, perché, nella sua visione, la storia, di cui memoria, tradizione e paesaggio sono le categorie essenziali, viene intesa come un fatto vitale e non come una questione statica e inamovibile. La storia, insomma, è da lui intesa come un processo in divenire, che solo un atto ermeneutico può tradurre e imbrigliare in un fare concreto come quello che l'architettura richiede.

Rendere la memoria un fatto vitale significa considerarla non come un enorme serbatoio di riferimenti dal quale pescare a caso, ma come una struttura dinamica da tenere in filigrana. Nei molti temi affrontati nell'arco del suo itinerario progettuale, Gardella inserisce la memoria e la tradizione, estrapolate dalle diversità dei vari paesaggi e contesti, all'interno di un generale processo di interpretazione sensibile, la cui forza e obbligata unicità assurgono a diventare l'atto fondativo di ogni episodio progettuale.

Durante tutto il suo lungo tempo produttivo, egli lavorerà costantemente su questi temi, riconducibili alla sottile esegesi dei caratteri che formano le specificità dei luoghi, benché il suo approccio, all'apparenza, possa sembrare diverso in base ai differenti segmenti temporali nei quali si è realizzato.

Dietro una tale poetica dell'interpretazione si cela la pratica dell'allusione, della rammemorazione e dell'analogia e mai quella della sterile riproposizione e della scontata citazione. Quindi, in questo complesso processo compositivo, non sono le forme esteriori che Gardella va a rielaborare, bensì quel nucleo profondo celato all'interno delle forme stesse e incarnato dai diversi principi sui quali esse si fondano, di cui si nutrono e con cui si esprimono: principi di geometria, di misura, di proporzione, di tecnica, ma anche di relazione e di reciprocità che sono propri di quell'intreccio tra mente e materia che sta alla base di ogni forma.

Tuttavia, se i diversi principi sono assoluti e permanenti nell'evoluzione della forma, ciò che cambia è la loro declinazione formale nei diversi linguaggi che poi ogni epoca ha fatto suoi.

Analizzando i vari momenti dell'itinerario progettuale di Gardella è possibile ravvisare fasi diverse, nelle quali questa poetica interpretativa pare cambiare di segno. Durante gli anni precedenti al secondo conflitto mondiale, infatti, essa è assimilabile ad una sorta di astrazione metafisica verso una bellezza ideale, contaminata però con i semi di una realtà che trasforma ogni progetto in una prova specifica, pensata per le particolari contingenze di un tema e di una localizzazione. Nel secondo dopoguerra, invece, questa poetica per molti aspetti pare rasentare quella del neorealismo, ma a differenza di altri campi di applicazione, come la letteratura e il cinema, il realismo al quale Gardella si rivolge è decisamente un'espressione più intellettuale rispetto a quella a cui hanno guardato altre arti. Si tratta piuttosto di una dimensione della mente, nella quale memoria e futuro si sono addizionati dando adito ad un processo compo-

sitivo che nulla ha a che vedere con il fatto artistico, bensì con un paradigma di azioni che, attingendo da un patrimonio comune di riferimenti, hanno dato luogo a risultati ogni volta felicemente diversi, tanto da stentare a trovare i termini di una possibile riconoscibilità di un solo linguaggio esteriore. In effetti, i linguaggi con i quali Gardella si esprime sono ogni volta diversi, esattamente come lo sono i luoghi con i quali le sue architetture si confrontano e per i quali sono state concepite.

Nell'ultimo segmento della sua attività lavorativa, quello che va dall'inizio degli anni '70 fino alla sua scomparsa, avvenuta nel 1999, le due sopracitate componenti sembrano sommarsi, dando il via ad una stagione nella quale la dimensione archetipica della forma si fonde con quella *site-specific*, nella quale la *continuità* di rogersiana memoria assume contorni più sfaccettati, benché per certi versi meno poetici. Una stagione nella quale l'approccio interpretativo viene esteso anche ad una dimensione urbana, intesa nel suo disegno, nelle sue volumetrie e nei suoi ritmi, ovvero in tutte le componenti che non solo ne strutturano l'immagine, ma anche la consistenza vera e propria.

Dunque l'intera progettualità di Gardella è ascrivibile a questo approccio interpretativo, al punto da farne il suo tratto più caratteristico, capace di strutturare, tappa dopo tappa, una vera e propria "poetica di continuità". In questa lettura, l'idea della continuità va intesa nell'accezione rogersiana di una categoria che muta rimanendo sempre sé stessa, di un'impercettibile cambiamento che coinvolge i soli aspetti esteriori del processo progettuale, lasciando invece intatta la propria intima essenza.

Così in tutta la sua opera, all'interno di volumi stereometrici innegabilmente appartenenti alla matrice moderna, sorprendentemente compaiono elementi e temi inerenti alla tradizione costruttiva dei luoghi, oppure all'interpretazione formale di una loro specifica caratteristica identitaria, tanto da saldare luogo e progetto con un legame diversamente evidente a seconda dei differenti casi.

La tessitura a mattoni sfalsati come in un fienile agricolo, inserita in molti esempi di nuova architettura comunitaria a tamponare volumi dalla pulizia formale assoluta, costituisce il segno di questa contaminazione del Moderno con temi e stilemi della tradizione. Così come in certe prove residenziali, la copertura che aggetta generosamente sul filo di facciata, con lastre piane che vengono sorrette dal ritmo stretto dei travetti in cemento armato, non fa altro che stilizzare in un disegno più contemporaneo la gronda degli edifici della tradizione. O ancora, l'allusione alla verticalità, alla luce, alla misura ascensionale dello spazio in certe architetture allestitivo, fa riferimento alla messa in scena di un'originaria condizione spaziale per la quale certe opere d'arte erano state pensate.

Altre volte l'interpretazione che Gardella effettua è nei confronti di un generico ambiente urbano oppure naturale; in ognuno di questi due casi, l'approccio è sempre quello di creare una sottile alleanza tra i termini del nuovo progetto e il senso dello spazio preesistente, in modo che, dopo l'atto progettuale, opera e luogo si appartengano vicendevolmente ed il progetto si inserisca nell'ambiente come un vero e proprio frammento ad esso assonante.

Talora, invece, il processo interpretativo si focalizza sugli aspetti tipologici, attraverso i quali il nuovo edificio viene collegato ai caratteri costruttivi tipici di una certa realtà urbana o territoriale, passando a poco a poco per tutta una serie di gradi intermedi inerenti gli aspetti più diversi. Questi, a loro volta, possono spaziare dall'impianto generale fino al particolare più minuto eppure in grado di esprimere in termini contemporanei tutta la continuità tra passato e presente, rendendo l'architettura realizzata o solo progettata come l'anello odierno della lunga catena evolutiva di un contesto.

I diversi gradi di questo costante approccio interpretativo, insomma, sono capaci di rinnovare a più livelli, tramite l'evoluzione della *parola*, una *lingua* che rimane il codice assoluto di ogni possibile riferimento.

Sulla base di tutto questo, possiamo dire che l'intero itinerario gardelliano è una pacatissima corsa di resistenza contro il generale disfacimento della tradizione portato dalla modernità, a causa della quale ogni categoria pare avere perso il nitore e la certezza che le contraddistingueva in passato. La costante perdita di identità a cui territori e città sono sottoposti dal dopoguerra in poi in Italia, viene combattuta dalla sua opera attraverso un pervasivo bisogno di ordine. Un ordine che caratterizza gentilmente il partito compositivo di molti suoi progetti e opere, mai sopra le righe e sempre affrontato con garbo e raffinatezza, a volte addirittura in punta di piedi, nonostante i temi affrontati siano di grande appeal e i risultati a cui giunge abbiano ampio respiro e risonanza.

Anche quando il progetto esprime tenacia e determinazione ideativa, tale approccio appare sempre improntato ad una visibile mitezza nei confronti del senso del luogo, che mai viene sepolto sotto l'autobiografia dell'autore. L'eleganza per la quale l'opera gardelliana si contraddistingue, infatti, non prevarica mai la condizione oggettiva del contesto: casomai la migliora, la esalta, la vivifica, ma mai, in nessun caso, la sovrasta, riuscendo sempre a trovare la via della mediazione, del rispetto e del dialogo.

In vari casi l'interpretazione del luogo avviene anche attraverso una dimensione paradigmatica, laddove per "luogo" non si intende solo quello squisitamente contingente legato alla fisicità nella quale si opera, ma una dimensione che può appartenere anche alla sola categoria della mente, una caratteristica generale legata all'idea di un contesto, formata nel tempo in base alla stratificazione di segni e memorie che ne veicolano i significati sia storici che attuali.

Esemplare è il progetto del Padiglione all'Expo di Bruxelles, nel quale il processo figurativo si aggancia alla libera interpretazione dell'aggregazione spaziale e volumetrica tipica di una città italiana storica. In essa, infatti, gli elementi capaci di veicolare l'identità sono la massa, la murarietà, il predominio del pieno sul vuoto, la prevalenza della dimensione verticale sull'orizzontale, ecc., tutte caratteristiche che Gardella e i suoi colleghi coinvolti in questa singolare esperienza progettuale sono capaci di interpretare e rendere capisaldi della nuova architettura.

Stesso approccio, anche se sviluppato nei confronti di un tema completamente diverso, lo si può registrare nella realizzazione del Padiglione dell'Agricoltura alla Fiera Campionaria di Milano. Nella compatta volumetria voluta da Gardella, infatti, si propone un'interpretazione

dell'idea di "città storica" affrontata attraverso la memoria delle mura urbane. La materialità d'insieme, la solidità della facciata squarciata da profondi tagli verticali che ne rivelano la massa, così come la canonica impostazione tripartita in attacco a terra, parte centrale e coronamento, e come, infine, il tema del coronamento stesso che rimanda ad una stilizzata merlatura medievale, inducono una sorta di reminiscenza istintiva dei principi formali propri della città storica murata.

Questo tema dell'interpretazione sensibile di un paradigma di significati insiti nella profondità dello stesso tema compositivo informa tutti i campi della dimensione progettuale di Gardella. La si riscontra, infatti, tanto quando egli affronta la scala dell'oggetto, dell'edificio o della città, quanto allorché si accosta a quella della natura e del paesaggio. Parimenti, essa è presente nel segmento legato alla sistemazione di musei, di spazi espositivi, di negozi e di mostre, insomma, in ogni ambito, di quel vastissimo campo di azione che è l'allestimento e la museografia.

Gardella è impegnato in questo settore fin dagli albori della sua carriera e gli dedica sempre il massimo della sua attenzione professionale e teorica, senza mai cadere nella facile trappola di chi molte volte l'ha considerato un ramo succedaneo dell'architettura, un tema ancillare e gerarchicamente inferiore rispetto a quelli che canonicamente le si attribuiscono.

Nella lunga parabola creativa da lui disegnata nei territori dell'allestimento e della museografia, Gardella è in grado di declinare in maniera personale ed esclusiva tutti i grandi temi compositivi che informano la stagione della "Lezione Italiana" del dopoguerra, dando luogo ad un insieme di esempi, realizzati o solo progettati, di grande intensità creativa, tanto da consentire oggi di parlare di una vera e propria "Lezione Gardelliana".

L'allestimento e la museografia, in realtà, sono per Gardella argomenti inseriti in un medesimo segmento progettuale, nel quale ha potuto esprimere al meglio anche un'attitudine legata all'interpretazione della dimensione scenica, cosa che non ha rivelato con la medesima intensità nella cosiddetta "architettura con la A maiuscola".

Nonostante tutta la sua opera contenga innegabilmente una dimensione squisitamente narrativa, che riporta in maniera chiara i principi su cui si basa, l'allestimento e la museografia sono stati per Gardella non tanto una pausa tra le grandi opere, un riempitivo nei momenti di stanca professionale e nemmeno una serie di momenti di sperimentazione, quanto piuttosto, la realizzazione di un paradigma libero di possibilità ulteriori che si sono aggiunte all'itinerario progettuale consueto e che, in molti casi, hanno riversato su di esso un grande potenziale di creatività e di innovazione.

Allestire è per Gardella una vera e propria "arte del mostrare", ovvero l'abilità di porgere nella maniera migliore possibile per la comprensione di un soggetto altro, sia opere d'arte, sia prodotti dell'industria, della moda, dell'artigianato. Nei confronti di questi temi, sempre concreti e definibili da una loro fisicità, la pratica allestitiva gardelliana talvolta aggiunge, al momento della messa in mostra dell'oggetto, qualunque sia la sua natura e la sua provenienza, anche la non scontata rappresentazione dell'idea che lo sottende.

Questa sua vocazione nei confronti dello spazio allestitivo, definibile per certi aspetti come "teatralizzante", viene perseguita senza mai ricorrere a sovrastrutture dai possibili esiti scenografici che conducono alla sorpresa e alla trovata, quanto, invece, siano in grado di reagire nei confronti del rigore dell'essenzialità e del nitore del "segno".

Proprio questo "segno" viene da lui utilizzato nella sua caratterizzazione ideogrammatica, nella piena consapevolezza che non sia solo portatore di valore formale, bensì soprattutto di valore ideale, accostandolo alla vera ossatura concettuale del progetto, che, nella sua nudità di matrice grafica, diviene in molti casi l'intelaiatura sostanziale e concreta dell'intero allestimento. In alcuni casi è la linea saettante dei corrimani che si staglia contro lo sfondo di pareti neutre a diventare elemento strutturante dell'insieme, come nell'esempio della mostra sulla Sedia italiana nei Secoli; altre volte, invece, a definire lo spazio è una sottrazione di materia che trasforma la consistenza muraria in una striscia luminosa. In altri casi l'ambiente è caratterizzato da una "cascata" luminosa di elementi traslucidi a ribadire dall'alto una centralità, come nel caso dell'allestimento della Sala delle Materie Plastiche; oppure è l'apparente casualità di piani d'appoggio circolari, quasi galleggianti nella neutralità colorata dell'intorno, come nello spazio espositivo della Olivetti a Düsseldorf. Nell'allestimento dello stand per il cotonificio Venzaghi, sono veri e propri componenti costruttivi dell'insieme espositivo i drappaggi morbidi fatti di superfici retroilluminate e volute di stoffe imbrigliate all'interno di un disegno geometrico che le riduce alla stilizzazione di figure archetipe del mondo naturale. In soluzioni come quella dell'allestimento interno del PAC e nella sistemazione delle raccolte Grassi e Jesi-Jucker, sono le file ossessive dei quadri, disposte in allineamenti rigorosi, a confrontarsi con la severità dello spazio, accentuandone il carattere di luogo neutro, nel quale la voce del contenitore non sovrasta quella del contenuto. Ciò che permane vivo ed evidente in ogni progetto è la logica di smorzare qualunque ostentazione visiva per accendere, di contro, la forza delle intenzioni.

A livello teorico, gli anni nei quali Gardella ha operato sono caratterizzati dal fatto che il progetto, qualunque esso sia, viene visto con un occhio nuovo, non solo capace di mettere in evidenza la sua oggettività di manufatto concreto, ma anche in grado di vedere nella realizzazione la possibilità di portare in sé anche altri valori, non ultimo quello di innescare relazioni e rapporti con chi lo percepisce nello spazio che lo circonda.

Questa caratteristica relazionale – che poi nei decenni successivi sarà codificata e strutturata in un vero e proprio approccio artistico – non è legata solo alle cose d'arte, ma anche a quelle prodotte dall'industria e dall'artigianato. Gardella riconosce questa dimensione *relazionante* dell'oggetto e la sfrutta appieno nei suoi molteplici allestimenti, collocandolo a caratterizzare uno spazio architettonico che a sua volta diviene capace di suggerire relazioni e reciprocità fra le sue componenti e il fruitore. In altre parole, è un atteggiamento quasi circolare, come se l'opera fosse l'origine e nel contempo anche la conclusione di tutte le possibili e auspicabili relazioni che si innescano nello spazio dell'esposizione.

Ci preme inoltre sottolineare che questa sua capacità di trasformare lo spazio architettonico in uno spazio di relazione, non si manifesta mai attraverso la ricerca di artifici di retorica com-

positiva, né tanto meno di esibita platealità, quanto invece tramite la semplificazione data dalla scarnificazione e dalla riduzione all'essenzialità. Niente più del necessario appare nelle sue prove progettuali di allestimento e di museografia, niente che non chiarifichi l'idea di fondo, che la renda sostanziale e funzionale al processo stesso, in modo che tutto possa dirsi indispensabile al tema di volta in volta interpretato.

Questa capacità relazionante insita negli oggetti e nelle opere trova un'esemplare applicazione nel particolare segmento progettuale relativo alle esposizioni dei cappelli dello storico marchio piemontese Borsalino, nei quali Gardella lavora anche all'interno di un approccio che presenta alcune tangenze con l'espressività di matrice surrealista.

Infatti, tanto nei diversi allestimenti pensati per le vetrine dei negozi, quanto per gli stand espositivi destinati alle fiere, i vari cappelli vengono mostrati come elementi autonomi, liberi di galleggiare nello spazio e messi in evidenza contro fondali diversi. Nelle molte configurazioni allestiti pensate per le varie occasioni, essi diventano sempre elementi decontestualizzati, al pari delle pipe e degli ombrelli di René Magritte che volteggiano in sfondi privi di profondità. Còtti nella loro caratteristica di insieme, sono al contempo soggetti e scena, attori e fondale, tema principale e commento di sottofondo: in definitiva, risultano capaci di parlare al visitatore-compratore sulle corde dell'emozione estetizzante e pittorica di una messa in scena che coinvolge tutto lo spazio a loro dedicato, mentre al contempo lo stesso fruitore da quello spazio si sente immediatamente coinvolto.

Com'è noto, la ricerca della fluidità è uno degli obiettivi primari del Moderno in architettura. Una fluidità planimetrica, raggiunta tramite l'abbattimento della scatola muraria, e una fluidità altimetrica ottenuta da una compenetrazione spaziale esperita in sezione, grazie alla quale i diversi piani di vita si alternano nello spazio in una interdipendenza e in una complessità mai sperimentate prima di allora.

Nelle diverse prove progettuali all'interno del capitolo della museografia e dell'allestimento, Ignazio Gardella testa con declinazioni diverse il perseguimento di questo tema. Metafore di questa ricerca di fluidità sono il galleggiamento e la leggerezza. Il primo si traduce in una spazialità nella quale tutto sembra fluttuare in una neutralità di fondo, che diviene il vero tema sotteso e accomunante di ogni allestimento. Tale neutralità può appartenere al registro cromatico, materico, espressivo, ed è sempre pensata come temperie formale contro la quale la singolarità dei soggetti possa trovare la sua più efficace rappresentazione.

La leggerezza, invece, è una caratteristica di segno molto diverso rispetto a quella perseguita da alcuni suoi contemporanei. Ad esempio, per Albini tutto si riduce ad un gioco impalpabile di tensioni e di sospensioni che attraversano lo spazio in stereometrie coerenti con i ritmi e le misure delle varie preesistenze nelle quali sono inserite. La leggerezza cui tende Gardella, invece, è una categoria che si presenta con una declinazione meno letterale rispetto a quella albiniana. Per Gardella, "leggero" è tutto quello che non eccede nel disegno, che si evidenzia come necessario alla realizzazione, permeato di una propria asciuttezza formale, tecnica, materi-

ca, sempre appropriato e mai eccessivo; in altre parole, tutto quello che pare accostarsi ad una sorta di felicissimo "grado zero" di qualunque aspetto dell'espressività.

La leggerezza degli allestimenti gardelliani risiede, dunque, nella capacità del progetto di non debordare mai rispetto ai limiti imposti o auto imposti del tema affrontato, adottando un atteggiamento che, complice la formazione ingegneristica precedente a quella architettonica, si mantiene sempre dentro i binari della coerenza e della fattibilità tecnica, in equilibrio tra le varie componenti culturali del progetto.

I piani di appoggio, i montanti, i supporti verticali, gli oggetti illuminanti, le sedute, così come ogni altro elemento pensato per lo spazio dell'esposizione, sia esso museale, temporaneo oppure commerciale, rispondono sempre alla logica del "nulla di più del necessario". Il disegno è chiaro e semplice, ma mai scontato e banale, perché tale semplificazione è il risultato di un processo di sottrazione, di una eliminazione del superfluo che affidi l'espressione della dimensione essenziale di tali oggetti alla loro mera forma, come se la loro ragion d'essere fosse scritta nel loro aspetto.

Un esempio emblematico di tale ricerca di fluidità ottenuta per leggerezza e neutralità, lo possiamo riscontrare nella sistemazione delle Sale dei Primitivi agli Uffizi. Attraverso piccoli accorgimenti planimetrici, la teoria serrata di stanze della fabbrica vasariana viene immediatamente resa permeabile dall'intromissione nello spazio storico di un vettore di modernità. Con pochi e calibratissimi tagli verticali praticati nelle murature tra le diverse sale, pensati anche per agevolare la movimentazione delle opere di grandi dimensioni da un ambiente all'altro, l'intero spazio diviene fluido e dotato di un elevato grado di compenetrazione tra i vani che lo compongono, cosa assolutamente impensabile prima. Infatti, da una sala è possibile scorgere quella successiva, anticiparne lo spazio, coglierne uno sguardo trasverso, percepirne una dimensione maggiore che sfonda nelle adiacenze e le collega tra loro in un'unica percezione che le rende interdipendenti. A questa caratteristica si aggiunge il generale nitore degli intonaci che esaltano la dimensione ascensionale dei volumi. La stessa verticalità viene sottolineata anche dalla drammaticità della luce proveniente dall'alto a rievocare la severità di uno spazio francescano, come quello cui erano destinate in origine le diverse opere esposte. Tali dipinti, inoltre, paiono galleggiare sulle pareti, montati leggermente discosti da esse tramite dei supporti metallici che, più che sostenerli al piano della muratura, sembrano volerli ancorare ad esso, tanto il senso di lievità generale arriva a caratterizza ogni cosa.

Di pari passo con la ricerca di fluidità, affidata a pochi accorgimenti altimetrici e planimetrici generatori di percezioni totalizzanti dello spazio, si sviluppa anche la relazione tra l'interno e l'esterno. Altra autentica ossessione della modernità, essa si manifesta in particolar modo nel segmento allestitivo del cosiddetto *Museo Interno* ed è originata dalla rottura del sistema trilitico mediante l'immissione di vettori di disarticolazione che inseriscono altri sistemi costruttivi e distributivi più plastici e relazionabili con l'esterno.

Nelle nuove realizzazioni, l'esterno diviene il proseguimento visivo dell'interno, raggiungendo una relazione e un coinvolgimento reciproco che diventano caratteristiche essenziali di cui si

nutre lo spazio. È il caso ad esempio, del PAC a Milano, nel quale lo spazio verde del giardino non solo entra a caratterizzare l'ambiente interno, ma la stessa esistenza del "dentro" non sarebbe possibile senza il "fuori", in quanto la continuità che li lega non è solo visiva o di prossimità, bensì strutturale e sostanziale. Si crea così un connubio strettissimo, in cui anche l'aggiunta di una struttura metallica scorrevole posta a schermare la luce, non fa altro che ribadire e sottolineare l'unione, piuttosto che celebrarne la cesura.

Nel caso del punto esposizione e vendita delle macchine da scrivere e da calcolo Olivetti a Düsseldorf, in Germania, è proprio la relazione tra l'interno e l'esterno il tema principale che informa lo spazio. Il marciapiede entra direttamente dentro l'edificio e prosegue ai lati della vetrina che, a sua volta, si proietta sullo spazio pubblico. Si crea così un luogo intermedio tra città ed esposizione, che costituisce l'invenzione spaziale più interessante dell'intero progetto: un interno che diventa esterno ed un esterno che diventa interno, dando origine così ad uno spazio liminale nel quale si accumulano le caratterizzazioni formali dell'intera composizione.

Anche nel caso dell'allestimento dei vani commerciali destinati alla vendita di libri, a cui Gardella lavorerà più volte nel corso della sua carriera, il rapporto che lo spazio interno istituisce con quello esterno è fondamentale. Nella Libreria San Paolo a Milano, ad esempio, l'elemento che definisce l'ambito di azione dell'interno non è rappresentato dal muro di contenimento dei locali, bensì dal fianco del Duomo che, trovandosi sul lato opposto della strada su cui si affaccia la Libreria, viene percepito, attraverso tutti i varchi vetrati della libreria, come il vero limite del campo di gravitazione dell'intervento, amplificando in questo modo notevolmente all'esterno il raggio di azione e di relazione scaturito dall'interno.

Stesso concetto anche per la Libreria Modernissima a Roma: qui l'ambito esterno si addentra nell'architettura del negozio diventandone parte integrante non solo come relazione visiva caratterizzante i vari spazi del locale, ma anche come materia viva in grado di plasmare l'intero racconto progettuale, quindi non limitato alla sola ridefinizione interna, bensì proiettato fino alle facciate storiche degli edifici circostanti.

Come il tema della fluidità porta con sé quello della relazione tra il dentro e il fuori, allo stesso modo quest'ultimo è accompagnato dalla tematica della soglia, ovvero di un ambito permeabile visivamente e fisicamente, nel quale le relazioni tra le parti risultano sospese, prive di verso e direzione. È un settore di confine, nel quale lo spazio non è né incluso né escluso, dove non si forma nessuna opposizione tra le due diverse categorie in gioco, ma si crea una complementarità di ambienti coinvolti che si confrontano e si confondono.

Nel lavoro di Gardella, questa caratteristica molte volte si afferma e si matura attraverso il gioco dello scambio delle parti: l'interno viene trasposto all'esterno e viceversa, in una felice ambiguità che tratteggia molte delle sue realizzazioni, anche in campo allestitivo.

È il caso, per esempio, della sistemazione interna del secondo Padiglione Italiano all'Expo di Tsukuba in Giappone nel 1985: qui la riproduzione di una veduta del Canale della Giudecca diviene lo sfondo con il quale si confronta l'arredo di un appartamento nella Casa alle Zattere, costruita realmente dallo stesso autore circa un trentennio prima.

Un'ulteriore interessante peculiarità ascrivibile all'opera gardelliana di allestimento è, senza ombra di dubbio, il ricorso ad una progettualità di tipo sintattico.

È chiaramente un approccio antitetico a quello in cui la forma viene plasmata plasticamente, perché in questo caso è raggiunta per giustapposizione tra le sue componenti. Gardella riduce tali componenti ai loro valori costruttivi, plastici, materici e formali di base, dando vita ad una realizzazione molto simile a una sorta di "montaggio", con cui è in grado di strutturare la natura e l'espressività della forma. In questo approccio, ogni singolo elemento viene discretizzato ed esaltato nelle proprie caratteristiche basilari. Tuttavia la soluzione ultima è data dalla sommaria dei singoli elementi che, però, nell'insieme vengono percepiti come una entità del tutto autonoma, proprio in virtù dell'atto compositivo che li ha assemblati.

Gardella si muove agevolmente dentro questa categoria compositiva, dando origine ad una lunga serie di realizzazioni, la cui dimensione formale è determinata proprio da questo processo di discretizzazione delle parti. Si tratta di un procedimento che conduce ad un disegno generale incentrato sull'essenzialità sia del segno che della realizzazione, in cui ogni elemento ha una piena ragione di esistere in termini funzionali. Addirittura è proprio l'estrema razionalizzazione del singolo pezzo e dello spazio che lo ospita a indirizzare tutta la sua produzione verso una vera e propria "bellezza della funzionalità", raggiunta ed espressa grazie ad un sapiente controllo artigianale, considerato come un reale controcanto attraverso cui apprezzare la semplice complessità dell'intero progetto gardelliano.

Concludendo, possiamo dire che qualunque sia l'ambito nel quale Ignazio Gardella applica la sua progettualità, sia esso allestitivo o museografico, lo fa sempre con la massima attenzione e maestria, lavorando sulle corde profonde dello spazio, sulla sua composizione, sui suoi caratteri, e non limitandosi a pensare la "disposizione" di opere e di oggetti secondo un criterio di sola gradevolezza.

La sua meticolosità in questo campo è totale, egli infatti affronta i nodi del problema con grande consapevolezza, mettendo insieme, opera dopo opera, un itinerario nel quale è possibile scorgere un intenso lavoro fatto sui valori assoluti delle cose. Fra tutti questi, i principali sono individuabili nel rapporto con il luogo e in quello tra contenuto e contenitore, come se, dopo l'atto progettuale, l'architettura appartenesse alla continuità del contesto fisico e culturale quale vero e proprio frammento ad essi assonante, e come se un'opera e ciò che la accoglie, facessero parte di una stessa integrità, assimilabile ad una nuova entità spaziale. In ognuna di queste entità create, è ancora possibile scorgere, pure a distanza di tanti anni dalla loro realizzazione, la bellezza della forma, la bellezza della razionalità e la loro assoluta appropriatezza nei confronti del contesto e dello stesso tema sviluppato. Ogni opera e ogni progetto, siano essi trattati come *scena* o come *sfondo*, mantengono intatta la capacità di evocare altri spazi, visioni, figure, ma soprattutto ci ricordano che il compito primario di ogni architettura, qualunque sia la natura del suo spazio, consiste proprio nell'offrire tutto ciò affinché sia possibile trasferire un'emozione. Una emozione che può giungere, come Gardella ci insegna, ad addentrarsi nei territori sconfinati e densi della poesia.

Progetti e opere

1935-1936**Ridefinizione di Villa Borletti, Via Rovani, Milano**

Anche se non specificatamente appartenente al segmento delle opere allestitivo progettate da Ignazio Gardella, la ridefinizione di Villa Borletti in Via Rovani a Milano entra a tutto diritto in questo ambito. La Villa, infatti, dopo la trasformazione operata dal '35 al '36, è diventata una Casa-Galleria, ovvero uno spazio ripensato non solo in funzione della necessità di ricevere molti ospiti, ma anche con lo scopo di disporre e mostrare le molte collezioni artistiche dei padroni di casa.

Villa Borletti ha una storia che affonda le sue radici sul finire dell'Ottocento. Per rendere possibile l'edificazione di nuove ville destinate ad ospitare l'alta borghesia cittadina, con il disegno del Piano Regolatore Beruto, si apre a Milano il tracciato di via XX settembre. Un ampio lotto di terreno di circa 3500 mq, posto tra le vie XX Settembre, Leopardi, Monti e Rovani, viene acquistato dalla famiglia Scatti Martignoni per costruirvi la propria residenza.

Il progetto viene affidato all'architetto e ingegnere milanese Francesco Solmi, il quale ottiene dal Comune il permesso di edificare una villa di 350 mq di superficie, da realizzarsi in stile eclettico secondo i canoni del momento. I lavori iniziano nel 1893 e vengono portati a termine due anni dopo. La spesa complessiva alla fine dei lavori ammonta a 150.000 Lire, una cifra abbastanza consistente al tempo, ma giustificata dalla presenza di tutti i confort che una residenza di tale caratura doveva possedere: l'allacciamento alla linea elettrica, la fornitura di acqua corrente, la presenza di numerosi locali da bagno, nonché la presenza di vasti ambienti destinati alla zona cucina e persino una rimessa per le carrozze, presto trasformata in garage per le auto.

Nel 1917, la Villa viene venduta a Senatore Borletti, l'erede di una famiglia impegnata con molto successo nell'industria del tessile, il quale riuscirà a far crescere ulteriormente il capitale di famiglia intraprendendo numerose avventure imprenditoriali. Tra queste non si può dimenticare la fondazione dei grandi magazzini La Rinascente, della UPIM, la fondazione della Veglia – la nota azienda per la meccanica di precisione – l'acquisto della squadra calcistica dell'Inter, nonché la carica a primo Presidente della Arnoldo Mondadori Editore.

Appena entrato in possesso della Villa, Borletti affida le opere di risistemazione ad uno dei più noti architetti milanesi del tempo, Pietro Portaluppi, il quale, ad eccezione di certi nuovi arredi, non altera sostanzialmente la struttura spaziale dell'insieme, limitandosi ad eseguire alcune opere di restauro.

Cambiamenti più consistenti si avranno, invece, alla metà degli anni Trenta, quando Senatore Borletti, diventato nel frattempo Senatore del Regno, deciderà di trasformare radicalmente la Villa, creando nuovi e più attuali spazi, adeguati al suo elevato tenore di vita, e capaci di testimoniare al meglio anche quel potere di cui godeva in seno al Partito Nazionale Fascista.

Per questo, affida la ridefinizione e l'ampliamento della Villa al giovanissimo architetto e ingegnere Ignazio Gardella, fresco di studi ma già portatore di un proprio autonomo linguaggio in seno a quella modernità stilistica che il fascismo stava cercando di rendere espressione del regime.

Le parole che Gardella scrive nella relazione di progetto, sono fondamentali nel comprendere intenzioni e risultati:





STAB. FOT. ANCILLOTTI MARINOTTI - MILANO - TEL. 30-300

«Il piano terreno era, nella disposizione preesistente, frazionato in vari locali intorno ad una galleria, vasta zona centrale della casa senza luce e che d'altra parte non rispondeva bene alla funzione di collegamento tra le sale perché sotto la soggezione dell'ingresso. Scopo delle opere eseguite oltre che l'ampliamento delle sale, è stato quello di creare un ambiente meglio adatto per disposizione e luminosità e per rispondenza a un gusto attuale ad accogliere lo svolgersi di una vita d'oggi entro raccolte di quadri e di oggetti. La struttura della casa era caratterizzata dall'avere tutti i solai di copertura del piano terreno con le travi disposte parallelamente all'asse dell'ingresso e poggianti sui muri dei tanti interni trasversali disposti normalmente a quest'asse. Demoliti tutti i tavolati preesistenti si è lasciata libera questa struttura mentre si è potuto senza eccessive difficoltà sopprimere nella parte corrispondente al piano terreno il muro di facciata verso sud che era solamente muro di chiusura, ampliando da questo lato la casa. Il corpo aggiunto è, in pianta, una striscia rettangolare chiusa lateralmente da due muri che, insieme con pilastri intermedi, portano il solaio di copertura a terrazzo davanti al quale una serie di cassette rettangolari con siepe verde forma parapetto.

La struttura del nuovo corpo prolunga esattamente quella della fabbrica preesistente, ripetendo lo scomparto della facciata a cui si appoggia. A questa corrispondenza essenziale è affidato il valore dell'accostamento al vecchio fabbricato che è rimasto intatto nella sua inquadratura spaziale poiché i muri laterali del nuovo corpo, di grossezza minore di quelli vecchi, ne lasciano completamente liberi gli spigoli. I pilastri e i muri laterali partono direttamente dal piano del prato, il quale si prolunga al di sotto della soletta del piano terreno poiché l'ampliamento del sotterraneo è stato limitato alla sola parte centrale corrispondente alla cucina. Il piano terreno dietro alla struttura portante dei pilastri e indipendente da essa, è una doppia parete racchiudente una striscia della larghezza di cm. 60 e continua per tutta la fronte, destinata ad accogliere fiori, piante ed oggetti. Di questa doppia parete quella esterna è in parte a zone vetrate e in parte a diaframmi in lastre di pietra, quella interna è tutta vetrata. I diaframmi servono ad attenuare l'insolazione, a inquadrare opportunamente la visione dell'esterno ed a creare sfondo agli oggetti: vasi sculture ecc. Tali diaframmi che dovevano, in un primo tempo, essere rivestiti, anche verso l'interno, con lastre di marmo, furono poi rivestiti con vecchi pannelli a tempera, rappresentanti dei paesaggi. Un modulo costante sia lungo l'orizzontale che lungo la verticale determina lo scomparto delle vetrate, gli intervalli dei diaframmi, la riquadratura della lastra di marmo. Lo stesso modulo ha determinato anche tutte le altre dimensioni e ricorrenze della sistemazione interna. All'interno si è incominciato col delimitare nettamente una anticamera che rende indipendente l'accesso al piano superiore e ai servizi. Il portico antistante, dov'è l'ingresso della strada, prima aperto, è stato chiuso con due vetrate laterali, così da costituire una camera di protezione contro il freddo. Dall'anticamera una porta mette nel soggiorno. Qui come si è detto, demoliti tutti i tavolati preesistenti si è ottenuto un unico vasto ambiente suddiviso in zone di vario valore. Un diaframma sottile di marmo entra nella composizione isolando la zona destinata a sala da pranzo. Il servizio per la sala da pranzo avviene attraverso un locale, nettamente separato, dove arriva il montavivande ed un successivo piccolo ambiente unito alla sala da pranzo ma appartato in modo da evitare che da questa si abbia la visione sempre antipatica dello svolgersi del servizio di tavola attraverso un passapiatti od una porta di servizio. Per dare alla composizione del vasto ambiente di soggiorno creato una forma chiusa si sono tagliate fuori, per mezzo di due pareti vetrate, le zone perimetrali irregolari coi muri ad andamento spezzato, che la disturbavano. Queste zone nettamente staccate anche come colore e dove le finestre preesistenti, modificate per quanto era possibile in dimensioni, sono diventate buchi nel muro – lastre uniche di cristallo – sono destinate ad accogliere collezioni di porcellane e di ceramiche, vasi, sculture insieme con piante e con fiori, costituendo intorno alla casa una fascia suggestiva, attraverso le visioni del panorama esterno che è in gran parte a giardini. Il soggiorno è stato dotato di un impianto di condizionamento onde avere, anche col riscaldamento un'aria convenientemente



umidificata, più igienica, più piacevole da respirare e meglio adatta anche alla conservazione dei dipinti. I canali d'aria sono stati ricavati nei rinfianchi delle volte di copertura del semisotterraneo e le bocche di immissione e di ricupero sono tagliate nei muri lasciandole in vista. I materiali e i colori sono i seguenti: nell'ambiente di soggiorno, racchiuso dai muri e dalle vetrate, il pavimento è completamente in lastre quadre di marmo bianco di Lasa, le pareti in intonaco grigio chiarissimo, il soffitto liscio a gesso e colorato in azzurro chiaro. La pietra che riveste il diaframma interno è il granito grigio del Boden in lastre lucide. Le vetrate sono intelaiate con profilati di ferro verniciati in smalto opaco bianco. Nelle zone al di fuori delle vetrate il pavimento è in lastre di serpentino e le pareti in lacca lucida di colore rosso Bordeaux scurissimo. Pure in serpentino è pavimentata l'anticamera e la scala del portico, mentre il portico d'ingresso è a lastre quadre di beola segata. All'esterno, nel corpo aggiunto, i muri laterali sono rivestiti di sassi bianchi tondi del Ticino, e i diaframmi intervallati alle vetrate sono in lastre di granito del Boden, il resto pilastri e architravi in intonaco naturale»¹.

I temi affrontati da Gardella in questo incarico sono molti e straordinariamente affascinanti, e nel loro intersecarsi reciproco vanno a costituire uno spessore progettuale di grande maturità culturale. Come appare evidente fin da subito, le tematiche del Moderno ci sono tutte, in primis proprio il superamento della consueta impostazione scatolare di un'architettura fatta di stanze in favore di una spazialità di eclatante rottura, capace di dare origine ad una maggiore fluidità di relazioni tra le diverse parti che la compongono.

Dallo spazio esistente, dalla sua struttura e dalle sue misure, Gardella estrapola un modulo geometrico che non è il riferimento assoluto ad un'idea di astrazione e di purezza a cui aprioristicamente rivolgersi, e nemmeno il mezzo tramite il quale arrivare a definire un canone, ma una semplice modalità di aggancio, ogni volta diversa, alle contingenze e alle caratteristiche con cui si trova ad operare, cioè una chiave insita direttamente nella specificità dell'ambiente con il quale si confronta. In questo caso, il modulo deriva dall'interasse strutturale dell'architettura esistente che, nel processo di composizione gardelliano, diventa la proporzione planimetrica e altimetrica di ogni nuova operazione. Quindi è un modulo ricercato nel dato e non nell'astrazione, a conferma di una progettualità raffinata eppure corrente, legata alla teoria, ma declinata di volta in volta alle singole specificità con le quali si trova a doversi confrontare. In pianta, questo modulo pressoché quadrato si riscontra persino nella lastra di marmo della pavimentazione, impercettibilmente scandita in aree quadrangolari. Su queste si impostano sia le porzioni delle poche murature della precedente distribuzione lasciate in piedi, sia i nuovi setti che gestiscono lo spazio in una concatenazione fluida di episodi, al contempo relazionati e separati tra loro.

Sempre a livello planimetrico, si vuole distinguere l'intervento dalla preesistenza trattandolo come un chiaro inserto incastonato nella complessità dello spazio esistente, quasi un'architettura nell'architettura, un interno nell'interno. Per questo i margini degli ambienti sono evidenziati dal tema della fascia, ovvero da uno spazio cuscinetto con funzione da intermediario tra il cuore della casa, rappresentato dalle molte zone di soggiorno e di esposizione delle varie collezioni, e l'esterno. A sua volta l'esterno viene filtrato e orientato verso l'interno secondo viste privilegiate e schermi che ne diaframmano non solo l'intensità della luce, ma la stessa essenza della relazione di reciprocità.

Riuscitissima è, infatti, questa idea della "camera di mediazione" che corre lungo tutto il perimetro del nuovo spazio ricavato al piano terra. Di profondità variabile da 60 cm di larghezza e oltre, ha lo scopo di regolarizzare i movimenti del profilo delle murature esterne, come ad esempio la sporgenza del *bow-window* sul lato destro del soggiorno rispetto all'entrata, che risulta assorbito dalla fascia di me-

¹ Cfr. I. GARDELLA, *Relazione di progetto di Villa Borletti*, Archivio Storico Gardella.





diazione. Tali spazi, verniciati di rosso bordeaux molto scuro e tamponati verso la zona giorno da una vetrata disegnata con un motivo a moduli quadrati della stessa misura della pavimentazione, diventano dei veri e propri ambiti espositivi di misure differenti. Oltre agli antichi pannelli in tempera raffiguranti paesaggi, collocati su alcuni degli sfondi, questi spazi di mediazione contengono le ricche collezioni dei padroni di casa: ceramiche, porcellane, vetri e avori vengono collocati su esili supporti trasparenti ad esaltare non tanto il valore del singolo pezzo, quanto la loro dimensione collettiva e per certi aspetti quasi classificatoria.

Grazie alla generazione di progettisti – soprattutto milanesi – alla quale appartiene anche Gardella, nell'ambito della progettazione residenziale si sviluppa fin dai primi anni Trenta una sorta di lessico ripetibile e riconoscibile, basato non solo sulla declinazione delle idee del Moderno in ambito domestico, quanto anche sulla revisione delle consuete tradizioni borghesi in tema di sistemazione degli interni. Tutti i piccoli, ma sostanziali accorgimenti sperimentati negli anni diventeranno le prove a cui fare riferimento allorché, nel dopoguerra, l'ambito di azione si sposta dal domestico al comunitario e dal privato al collettivo, quando cioè, parallelamente alla casa, si deve risistemare anche la galleria espositiva e il museo. Molte delle soluzioni allora impiegate e in seguito sviluppate e aggiornate, diventeranno il nucleo principale di quell'irripetibile stagione allestitiva maturata in quel periodo e che, espressa in una nota serie di opere magistrali, ci ha lasciato una vera e propria Lezione Italiana nel campo della museografia mondiale.

Personaggi quali Ignazio Gardella, appunto, ma anche Franco Albini ed altri, nel privato delle loro abitazioni e in quelle che progettano e realizzano, espongono pitture su aste metalliche verticali posizionate nello spazio a suddividere due ambienti, appendono le tele a fili di acciaio tesi tra binari e *coulisse* che corrono in corrispondenza dell'intersezione tra soffitto e pareti, così come osano togliere le cornici ai quadri che vengono mostrati in tutta la loro nudità.

Anche la Villa Borletti si presenta, dunque, come il banco di prova di alcune di queste soluzioni. Data la natura rappresentativa della preesistenza architettonica, il tema voluto dalla committenza e soprattutto il potere sociale e politico della stessa, ecco che la dimensione legata al *mostrare* sembra decisamente prevalere su quella legata all'*abitare*. Per questo possiamo dire che l'intervento di Gardella trasforma la Villa Borletti da ricca residenza borghese a vera e propria casa-galleria.

In effetti, il nitore interno ed esterno dell'intervento gardelliano conduce alla commistione con l'idea del padiglione. È come se fosse stato innestato nello spazio eclettico esistente un moderno padiglione espositivo, con il suo rigore geometrico, con la sua impostazione spaziale fluida e chiarissima, con la sua logica dei piani verticali e delle lastre orizzontali sovrapposte, in maniera che la sua ideale presenza costituisse un apporto di razionalità e di ordine.

A supporto della commistione tra il tipo della villa e quello del padiglione, lo stesso Gardella sollecitato da Antonio Monestiroli a proposito di possibili tangenze con Mies, dice: «Avevo visto il Padiglione all'Esposizione di Barcellona e mi aveva colpito moltissimo»². Di fatto la risistemazione operata da Gardella mostra di attingere da questo riferimento non solo la gestione dello spazio interno, ma anche la formalizzazione della porzione esterna.

Quasi a volere dare maggiore regolarità ed equilibrio all'impianto generale, Gardella amplia il piano terra della Villa verso la Via Monti e lo fa fondendo lo spazio acquistato con quello esistente senza segnare planimetricamente nessuna congiunzione. Tutto internamente pare rispondere alla logica di una fluidità imperante, nella quale emergono le voci dei setti murari e della fascia di delimitazione. Un setto è rive-



² Cfr. I GARDELLA, in: A. MONESTIROLI, *L'architettura secondo Gardella*, Laterza, Roma-Bari, 1997, p. 32.



15



stato in lastre di granito e gli altri due ad intonaco, in uno dei quali spicca, come un frammento del passato, la bocca di un antico camino con la sua cornice in marmo.

All'esterno, invece, Gardella abbraccia una logica additiva, basando tutto il suo intervento sulla giustapposizione tra le parti. L'ampliamento su Via Monti si enuclea dalla vecchia muratura in falso bugnato attraverso un leggero cambio di piano: i due setti entro i quali viene contenuta l'addizione, disposti parallelamente ai muri esistenti, sono realizzati leggermente arretrati tra loro, disallineati dal filo di facciata, in modo da segnare la sintassi tra le parti. A ribadire l'innesto, questi setti presentano un rivestimento esterno di sassi tondi del Ticino, che crea una pelle scabra e vibratile in contrasto con la superficie nitida di lastre di marmo e vetro delle partiture che prospettano sulla Via Monti.

Tutto il nuovo prospetto si compone su una partizione in tre campate separate tra loro da esili pilastri ottagonali. Quest'ultimi, che nella loro collocazione apparentemente si sottraggono alla rigida suddivisione del modulo, sono in realtà posizionati sugli allineamenti strutturali dei muri preesistenti. Questo fronte inoltre è contenuto ai lati dai setti rivestiti di sassi, mentre in alto è delimitato dalla lastra del solaio di copertura conclusa da una bordatura di verde. L'attacco a terra è sottolineato da una profonda linea d'ombra, anch'essa suddivisa in tre campate dal prolungamento fino alla quota del prato dei due pilastri e all'interno della quale si aprono le finestre strette e lunghe del piano interrato in cui si trovano i locali dei servizi.

L'immagine del padiglione e, in particolare, il meccanismo dell'innesto che lo inserisce nella ricomposizione generale degli spazi e dei volumi della Villa, viene ulteriormente evidenziata dalla sospensione del nuovo prospetto sulla quota del piano di campagna. Il prato che circonda la villa, infatti, si insinua fino alle finestre dell'interrato dando una generale immagine di leggerezza all'intero fronte.

La ridefinizione di Villa Borletti, nel maggio del 1936, a lavori appena terminati, ebbe immediata eco su «Casabella»³, che all'intervento del giovane ingegnere-architetto dedicò un articolo di sei pagine nelle quali il progetto viene dettagliato e approfondito anche grazie ad un'efficace documentazione fotografica. L'anno successivo, nell'aprile del 1937, la realizzazione fu presentata da Giò Ponti sulle pagine di «Domus»⁴.

Dopo il 1967, anno che coincide con la morte di Aldo, figlio di Senatore Borletti, e dopo varie vicissitudini legate alla successione, negli anni '70 la Villa viene acquistata da Silvio Berlusconi che la adatta ad ospitare la sede di rappresentanza della Fininvest. Dopo la sua morte la casa è andata in eredità al figlio Luigi e al momento della scrittura di questo testo, è in atto una nuova ristrutturazione per trasformarla nella sua residenza milanese.

³ Cfr. R. GIOLLI, *Sistemazioni nuove*, in «Casabella», 101, 1936, pp.12-17.

⁴ Cfr. G. PONTI, *Una nuova e interessante sistemazione di alcuni ambienti*, in «Domus», 112, 1937, pp. 6-15.

Bibliografia

- R. GIOLLI, *Sistemazioni nuove*, in «Casabella», 101, maggio 1936, pp. 12-17.
- R. GIOLLI, *Sistemazioni nuove*, in «Casabella», 101, 1936, pp. 12-17.
- P. MARCONI, *Sistemazione di una villa a Milano*, in «Architettura», 7, 1936, pp. 322-324.
- A. PICA, *Nuova architettura italiana*, Hoepli, Milano, 1936, pp. 94, 339-341.
- G. PONTI, *Una nuova interessante sistemazione di alcuni ambienti*, in «Domus», 112, aprile 1937, pp. 6-15.
- F. BUZZI CERIANI, *Ignazio Gardella*, in «Comunità», 21, novembre 1953, pp. 49-52.
- G. MAZZARIOL, *Umanesimo di Gardella*, in «Zodiac», 2, giugno 1958, pp. 91-110 (trad. ingl. *The Humanism of Gardella*, in F. BUCCI (a cura di), *The Italian Debate 1940s-1950s. An Anthology*, Franco Angeli, Milano, 2018, pp. 116-125).
- G.C. ARGAN, *Ignazio Gardella*, Edizioni di Comunità, Milano 1959, pp. 9, 12-13, 54-61. (poi in G.C. ARGAN, *Progetto e destino*, Il Saggiatore, Milano, 1965, pp. 353-373).
- P. FARINA, *Il fascino del presente*, in *La presenza del passato*, La Biennale di Venezia, Venezia 1980, pp. 49-58 (versione ridotta in «Controspazio», 1-6, gennaio-dicembre 1980, pp. 189-193).
- Razionalismo e rigenerazione figurativa*, in «Hinterland», 13-14, gennaio-giugno 1980, pp. 20-29.
- A. SAMONÀ, *Ignazio Gardella e il professionismo italiano*, Officina, Roma, 1981, pp. 49 e 80-81.
- M. PORTA (a cura di), *L'architettura di Ignazio Gardella*, MisuraEmme, Etnas libri, Milano, 1985, pp. 72-75, 204.
- G. NERI, *Ampliamento e sistemazione della Villa Borletti*, in M.G. FOLLI, *Tra Novecento e Razionalismo. Architetture milanesi 1920-1940*, Clup, Milano, 1991, pp. 180-183.
- S. GHANBARI, M. DEL RE, *Gardella e Milano. Itinerario 67*, a cura di L. Spinelli, in «Domus», 726, aprile 1991, pp. XI-XIV.
- P. ZERMANI, *Ignazio Gardella*, Laterza, Roma-Bari, 1991, pp. 15-17; 34-35.
- V. BALDUCCI, *Villa Borletti*, in F. BUZZI CERIANI (a cura di), *Ignazio Gardella progetti e architetture 1933-1990*, catalogo della mostra (22 gennaio-18 marzo, Padiglione d'Arte Contemporanea, Milano), Marsilio, Venezia, 1992, pp. 64-69.
- A. MONESTIROLI, *L'architettura secondo Gardella*, Laterza, Roma-Bari, 1997.
- S. GUIDARINI, *Ignazio Gardella nell'architettura italiana. Opere 1929-1999*, Skira, Ginevra-Milano, 2002, pp. 21-25.
- C. BAGLIONE, *Tra Mies e il Giappone. La villa Borletti a Milano (1935-36)*, in «Casabella», 736, settembre 2005, pp. 8-13.
- A. MONESTIROLI, *Ignazio Gardella e la Scuola di Milano*, in M. CASAMONTI (a cura di), *Ignazio Gardella architetto 1905-1999. Costruire le modernità*, catalogo della mostra (24 novembre 2006-30 gennaio 2007, Palazzo Ducale, Genova), Electa, Milano, 2006, pp. 123-135.
- Ignazio Gardella. Razionalismo umanistico*, Corriere della Sera – Abitare, Milano, 2016, pp. 88-95.
- M.C. LOI, *Antico e nuovo. Otto progetti di Ignazio Gardella*, Maggioli, Santarcangelo di Romagna, 2018, pp. 42-51.
- G. NERI, *Ampliamento e sistemazione della Villa Borletti*, in M.G. FOLLI, *Tra Novecento e Razionalismo. Architetture Milanesi 1920-1940*, CLUP, Milano, 1991, pp. 180-183.

1936**Allestimento della “Mostra dell’Arredamento”,
VI Triennale di Milano, Milano**

Albini, Camus, Clausetti, Gardella, Mazzoleni, Minoletti, Mucchi, Palanti, Romano

Nella sistemazione generale dell'esposizione che occupa due ali ortogonali tra loro del Palazzo della Triennale, la parte curata dal nutrito gruppo formato da Albini, Camus, Clausetti, Gardella, Mazzoleni, Minoletti, Mucchi, Palanti e Romano si concentra sulla progettazione di due modelli abitativi. Si tratta in particolare, di un «alloggio di un locale per albergo-pensione o casa con servizi centralizzati» e di un «alloggio per quattro persone».

Dall'osservazione della pianta di questa porzione dell'esposizione, si vede subito che le misure degli alloggi sono state molto dilatate rispetto alla realtà. Questo è stato fatto, ovviamente, per esigenze espositive: dando più respiro ai vari episodi che compongono questi interni, si intende conferire maggiore enfasi alle singole componenti, consentendo al visitatore una percezione meno contratta dell'insieme, più distesa e narrativa, quasi si sentisse la necessità di “teatralizzare” gli spazi per meglio apprezzarli e comprendere le relazioni che li legano nel disegno complessivo. Queste “dilatazioni” tra un ambito e il suo successivo vengono risolte con la collocazione a terra di cassette di verde, allo scopo di mimare le murature di elevazione che, per ragioni di visibilità complessiva, sono abolite nell'esposizione, oppure inserendo come spazi cuscinetto piccoli patii e luoghi dedicati alla cura del fisico e al relax.

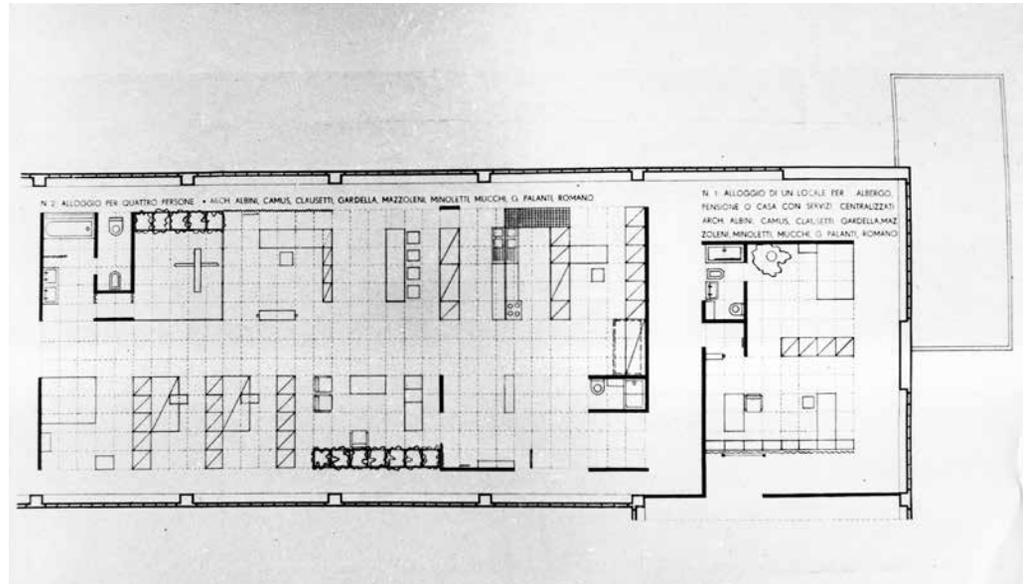
Fin dalla prima lettura si comprende come, nei due modelli di alloggio proposti, la modulazione geometrica risulti essere il criterio compositivo prioritario. Tale modulazione viene conseguita mediante una griglia planimetrica, chiaramente graficizzata nei disegni in pianta, ma che quasi scompare dalla vista nella realizzazione, ad eccezione di limitate porzioni del soffitto. Eppure essa traspare dall'equilibrio e dalla proporzione tra le parti, per cui ogni arredo, ogni divisorio, ogni misura dello spazio proposto risulta essere modulare a detta griglia planimetrica che impronta di sé anche la definizione degli alzati. Ne risulta uno spazio composto tridimensionalmente secondo tale criterio, impostato sul rigore di perfetti allineamenti che, anche se resi invisibili nella realizzazione, donano all'insieme l'armonia e la serenità della proporzione geometrica.

Il valore degli spazi proposti in questi alloggi è ascrivibile in gran parte a questa armonia implicita, tanto che tutto il resto può essere ridotto all'essenziale e mostrare la sola funzionalità delle componenti. Ogni apparato decorativo sparisce, ogni possibile vezzo legato all'uso della materia viene abolito, così come ogni ridondanza legata alla sottolineatura di elementi pare cedere il passo ad una razionalità totale che assume il ruolo di unico tema strutturante e linguistico di riferimento.

In particolare, l'alloggio per l'albergo-pensione, è basato sulla distinzione della zona dedicata al riposo da quella dedicata al soggiorno. Tale separazione avviene non mediante una parete vera e propria, ma con un arredo che divide la zona dove trova posto il letto da quella in cui sono sistemati il tavolo e la poltrona, mentre il bagno è situato all'interno di un ambiente circoscritto da murature a tutta altezza.

L'alloggio dedicato ad ospitare quattro persone, invece, si struttura attorno ad un lungo spazio distributivo, quasi un corridoio, ai lati del quale si aprono i vari ambienti. Ovviamente, trattandosi di una mostra,





per il visitatore non c'è necessità di accedere da una porta di ingresso, ma è possibile entrare in qualunque stanza, passando direttamente dall'anello distributivo che corre lungo il perimetro dell'intera esposizione. Percorrendo, invece, lo spazio come si farebbe in un alloggio vero e proprio, si entra in un ambito affacciato direttamente sull'area di soggiorno e su quella della cucina, entrambe filtrate dalla presenza di setti in muratura e di arredi essenziali, come quello per appendere i cappotti, formato solo da un riquadro in legno, una barra metallica orizzontale e una lastra di vetro.

La zona di soggiorno è arredata con tavoli bassi e semplici sedute imbottite a struttura in tubolare metallico curvato, mentre la zona pranzo è caratterizzata dall'elegante tavolo, sempre con struttura metallica e piano rivestito in linoleum, sul quale calano i corpi illuminanti di quattro semplici lampade a sospensione. La cucina è unita al pranzo dallo spazio dell'office, che funziona come cuscinetto e dal quale si apre un passavivande per rendere più comodo il servizio a tavola.

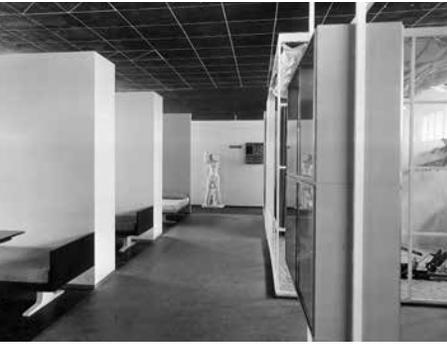
La zona notte è immaginata come formata da tre diverse camere, una matrimoniale e due singole, dotata ognuna di un letto e un armadio. I bellissimi disegni esecutivi degli arredi ci mostrano due diverse ipotesi per la realizzazione di questi letti, con o senza testata. Indipendentemente da ciò, ognuno di essi risulta dimensionato in base alla griglia di riferimento generale, ed è costituito da due zampe a Y, rete metallica inserita nella struttura lignea di rigiro e materasso in gommapiuma.

Tra lo studio e la zona dei servizi, in fronte alle tre camere da letto, viene ricavato un ampio terrazzo quadrangolare, sottratto dalla superficie coperta dell'alloggio e circondato su due lati da una vetrata da pavimento a soffitto, anch'essa suddivisa secondo la geometria del modulo. In questo spazio aperto, oltre a vasi di piante, viene collocato un vogatore per gli esercizi ginnici. Vale la pena ricordare, a tal proposito, che Franco Albini, presente nel nutrito gruppo di progettisti di questo allestimento, è anche allestire alla stessa Triennale di altri spazi espositivi, tra i quali "La Stanza di un uomo". In essa, tutte le azioni



1249

FOTOTECNICO S. A. CRIMELLA - MILANO (VI-8)



principali della giornata dell'uomo paiono ruotare attorno alla cura del fisico per la centralità che hanno nel locale gli attrezzi ginnici (tra i quali, appunto, un vogatore) e la cabina doccia, interamente vetrata e trasparente, ad esaltazione della fisicità muscolare del suo abitatore, in piena sintonia con i canoni che l'estetica del regime propagandava per l'immagine del maschio italiano.

Anche nell'alloggio progettato da Gardella, la presenza del vogatore quale attrezzo per lo sport e il tempo libero, collocato proprio di fronte allo spazio dedicato allo studio, ribadisce in maniera inconfutabile il concetto esprimibile con la nota locuzione di Giovenale *mens sana in corpore sano*, riportato prepotentemente alla ribalta in quegli anni dalla retorica del fascismo.

I diversi contenitori per la casa presenti, gli armadi, i mobili della sala per il pranzo e del soggiorno, così come quelli della cucina e dell'office, ad un evidente grado zero della decorazione contrappongono invece un raffinato sistema costruttivo e un alto dettaglio tecnologico, in una inedita coincidenza tra espressione e costruzione, che consente di parlare di un maturo *design* d'arredo. Non si tratta, però, di isolati e algidi pezzi unici che caricano lo spazio di tensione, e nemmeno di catalizzatori delle diverse dinamiche spaziali, quanto piuttosto di elementi che, nella loro neutra e flessibile essenzialità, mostrano caratteri di componibilità e modularità che li rendono un vero e proprio *sistema* d'arredo.

Un ruolo molto importante nell'allestimento di questi spazi lo rivestono i locali destinati ai bagni. Essi, realizzati in misure e conformazioni diverse a seconda delle tipologie degli alloggi immaginati, mostrano sempre una grande funzionalità di fondo che sovrachia tutti gli altri registri. Pareti e pavimenti interamente rivestiti in piastrelle di ceramica colorata, servizi igienici in ceramica bianca, porzioni di specchio, superfici vetrate, e tendaggi scorrevoli pensati come separazioni e filtri, costituiscono le componenti di questi ambiti, che contribuiscono a loro volta a esprimere la razionale eleganza di tutto l'alloggio.

Bibliografia

R. GIOLLI, *La mostra dell'abitazione*, in «Casabella», 106, ottobre 1936, pp. 24-33.

R. GIOLLI, *La VI Triennale di Milano*, in «La cultura moderna», ottobre 1936.

Guida della VI Triennale, SAME, Milano, 1936.

G. PAGANO, *Tecnica dell'abitazione*, in «Quaderni della Triennale», Milano, 1936.

A. PICA, *Nuova architettura italiana*, Hoepli, Milano, 1936, pp. 94, 339-341.

G. PONTI, *Un'abitazione dimostrativa alla VI Triennale*, in «Domus», 103, maggio 1936.

Proposte di arredamento: la mostra dell'abitazione, in «Domus», 108, dicembre 1936.

«Sinkentiku», 10, aprile 1938, p. 474.

Uno dei più frequenti problemi d'oggi. Una ingegnosa sistemazione moderna fra vecchie mura, in «Domus», 128, agosto 1938, p. 19.

Padiglione per esposizioni, in «Costruzioni-Casabella», 159-160, marzo-aprile 1941.

A. PANSERA, *Storia e cronaca della Triennale*, Longanesi, Milano, 1978.

O. SELVAFOLTA, *Mostra dell'abitazione alla VI Triennale, 1936*, in «Ottagono», 56, marzo 1980, pp. 66-73.

A. SAMONÀ, *Ignazio Gardella e il professionismo italiano*, Officina, Roma, 1981, p. 84.

G. CIUCCI, *Il dibattito sull'architettura e la città fasciste*, in *Storia dell'arte italiana. Parte seconda: Dal Medioevo al Novecento. Volume terzo: il Novecento*, Einaudi, Torino, 1982, pp. 361-366.

S. GUIDARINI, *Ignazio Gardella nell'architettura italiana. Opere 1929-1999*, Skira, Ginevra-Milano, 2002, pp. 47-48.







1233

STAB. FOTOTECHNICO S. A. CRIMELLA - MILANO (VI-5)

1940**Allestimento della “Mostra dei Metalli e dei Vetri”,
VII Triennale di Milano, Milano**

La VII Mostra Triennale di Milano si svolge alla vigilia dell'ingresso dell'Italia nella Seconda Guerra Mondiale, quindi in un momento molto critico per il Paese.

Tale edizione vede le mostre previste ospitate in tre grandi macro settori distribuiti nel Palazzo dell'Arte, nella Galleria laterale e nel Padiglione nel Parco.

In particolare, nel Palazzo dell'Arte vengono riunite, oltre alle sezioni straniere dedicate a Francia, Svizzera, Germania, Svezia, Ungheria e Romania, anche la Mostra dell'Artigianato, quella dell'Arredamento, la Mostra Internazionale del Cinema – curata da Luigi Comencini e Alberto Lattuada – la Mostra del Pizzo antico allestita da Gabriele Mucchi, la Mostra dei Tessuti e dei Ricami, la Mostra delle Ceramiche e la Mostra dei Metalli e dei Vetri.

Quest'ultima, allestita nelle sale del secondo piano del Palazzo, si fonde nella sua parte iniziale con la mostra adiacente dedicata alle ceramiche. Infatti il suo percorso di fruizione prende il via dall'esposizione dei preziosi vetri della ditta Venini di Murano, per poi proseguire in una serie di ambiti separati da quinte affrescate sospese sul pavimento e disposte in posizione inclinata di quarantacinque gradi, ad ospitare delle postazioni per specifici marchi commerciali.

Superato questo luogo di mediazione, si apre subito agli occhi del visitatore l'ampio spazio della sala espositiva, caratterizzato da una luce naturale ammorbidita da due tipi diversi di schermature. A soffitto, gli *shed* dell'edificio, realizzati da Muzio su modello di quelli industriali, vengono velati da panneggi di stoffa leggera ricalata in parabole tutte dello stesso passo, in modo da formare delle onde costanti. Tali onde risultano poi movimentate dall'inserimento casuale di porzioni di stoffa colorata che danno maggiore dinamismo a questo dispositivo di schermatura, rendendo la luce più vibratile e capace di accendere di riflessi e di sottolineare le forme delle lucide superfici degli oggetti in mostra.

Lungo tutta la parete finestrata, invece, viene impiegata una schermatura continua da pavimento a soffitto, ottenuta con una stuoia composta da fascette di canna palustre. Questo nuovo piano, posto in aderenza alla muratura esistente, è ritagliato in corrispondenza di alcune finestre e passa invece davanti ad altre, in modo da creare, anche in questo caso, effetti variabili di illuminazione naturale. Sulla stuoia vengono realizzate delle sinuose porzioni intonacate, sulle quali il pittore Bramante Buffoni dipinge dei tralci vegetali stilizzati.

Lo spazio così ottenuto, dalla luce morbida e modulata, è dotato di un pavimento, preesistente, in parquet a spina di pesce, ed è arredato con una serie di piani di appoggio dal disegno rustico e semplificato: per ognuno di essi si hanno due normali cavalletti in legno posizionati alle estremità, sui quali poggiano ortogonalmente due lunghe travi, sempre di legno, rastremate verso l'alto ai lati, a sostegno di un assito di tavole di abete cerato, distanziate ritmicamente tra di loro. Con disposizione casuale, poi, negli spazi tra tavola e tavola, degli esili supporti cilindrici metallici sorreggono altri piani espositivi in vetro. Gli oggetti in vetro e metallo messi in mostra, scelti da un apposito Comitato Esecutivo, vengono disposti sulle tavole in legno e sui piani in vetro senza un vero e proprio criterio espositivo, rendendo il tutto simile all'esposizione delle bancarelle di una vivace piazza di mercato.



529

VII TRIENNA
DI MILANO
1940 - XV
STAB. FOT. CRIME



Nell'apparente semplicità dell'insieme si celano però pezzi di eccezionale valore progettuale. Tra i molti oggetti esposti spiccano, infatti, opere di Giò Ponti, di Franco Albini, di Luigi Caccia Dominioni, di Pietro Fornasetti, dei fratelli Castiglioni, di Gian Luigi Banfi, di Enrico Peressutti e dello stesso Ignazio Gardella. In una sezione a parte all'interno della Mostra, Luigi Fontana espone la collezione intitolata *Fontanarte*, presentando al pubblico italiano una serie di lampade e complementi d'arredo dal design memorabile, ottenuto non solo grazie all'innovazione compositiva attuata per mano dei suoi direttori artistici, nel cui novero figurava alcuni anni prima pure Giò Ponti, ma anche grazie alle competenze tecniche dell'azienda e all'utilizzo di nuove tecnologie, come un forno in grado di imprimere qualunque forma al vetro. L'allestimento di Gardella si muove dunque su binari apparentemente contraddittori. Da un lato la preziosità materica e concettuale degli oggetti esposti, dall'altro un'esibita semplificazione nell'arte del mostrarli, quasi a voler disinnescare la loro carica retorica per porgerli al pubblico in tutta semplicità e chiarezza. È un'immagine di quotidianità quella che Gardella persegue nella scelta del modo di esporre oggetti molto raffinati, benché di uso quotidiano, come piatti, bicchieri, vasi e complementi vari per la casa, sempre studiatisimi nelle loro componenti progettuali ricercate, negli accostamenti materici inediti e nel disegno impeccabile e innovativo. Una via alla dimensione concreta dell'esistenza, dunque, quasi in decisa anticipazione rispetto alle tendenze del dopoguerra, allorché un'appena riscoperto "realismo" pareva l'unica categoria possibile per inquadrare e leggere il contemporaneo.

Anche la retorica dell'autarchia di cui è imbevuto il fascismo è basata sulla ricerca della semplicità, sulla riscoperta delle risorse locali, sulla predilezione verso la dimensione dialettale della lingua, piuttosto che su quella aulica dei codici. Eppure il clima progettuale in cui si muove Gardella in questo allestimento sembra orientato verso un Moderno teso al superamento degli aspetti più solenni e rappresentativi, per assestarsi invece sulla ricerca di accoglienza, semplicità e chiarezza che diventano i nuclei operativi di questa prova progettuale.

Durante il periodo del fascismo, l'istituzione della Triennale milanese ha il compito di valorizzare tutte le espressioni di italianità, e in particolare quelle legate al campo dell'arte e delle arti applicate, tanto care al regime. Tale impostazione demagogica, nata con l'intento di fare arrivare al popolo la consapevolezza della sua sapienza artigianale, industriale, artistica e progettuale di antica tradizione, sembra però non essere condivisa appieno da Gardella. Egli infatti, così come anche molti altri architetti allestitori, da un lato pare strizzare un occhio al sentire prevalente, all'estetica dominante e ai concetti imperanti del *mainstream* culturale, dall'altro, invece, mostra di perseguire una propria autonomia espressiva che ci fa capire come, in fondo in fondo, ogni sua opera sia basata sulla ricerca di una dimensione essenziale, razionale, pura. Questo si percepisce anche quando il linguaggio scelto per veicolarla non è per forza quello del Moderno, bensì, come in questo caso, una declinazione più localista, a tratti vernacolare, per certi versi anticipatoria di quella critica possente nei confronti dell'omologazione della modernità e della conseguente perdita dei tratti essenziali dei luoghi, delle loro consuetudini, delle loro tradizioni costruttive, dei loro caratteri, che si strutturerà in maniera più compiuta nel dopoguerra italiano.

Bibliografia

L.C. OLIVIERI, *Materia umile e preziosa elevata a bellezza d'arte*, in «L'Illustrazione italiana», 17, aprile 1940, pp. 573-578.

G. PAGANO, *Notizie sulla VII Triennale*, in «Corrente», 9, 15 maggio 1940.

A. PICA, *Catalogo della VII Triennale*, 1940.

A. GATTO, *La VII Triennale di Milano*, in «Le Arti», 5-6, 1940, pp. 370-373. A. PANSERA, *Storia e cronaca della Triennale*, Longanesi, Milano, 1978.



STUDIO FOTOGRAFICO DELLA TRIENNALE DI MILANO

1946

Stand Borsalino, XXIV Fiera Campionaria, Milano

Mentre la Triennale di Milano ha da sempre rappresentato uno spazio colto ed elitario di mostra e di riflessione sui principali temi della creatività dell'arte, dell'architettura e del design, la Fiera Campionaria, anch'essa a Milano, ha incarnato invece la rappresentazione di uno spirito comunque creativo, però maggiormente legato al mondo imprenditoriale.

Se alla Triennale, nel corso delle sue varie edizioni, sono state esposte fondamentalmente le punte di diamante di una sperimentazione che ha messo in evidenza correnti, avanguardie, modelli e teorie legate alla ricerca del *nuovo*, alla Fiera Campionaria si è esposta, di contro, tutta la concretezza di questo *nuovo*, ovvero l'innovazione tradotta in prodotto reale, commercializzabile, reso concreto dai processi produttivi dell'industria italiana al passo con i tempi e dalla professionalità dei suoi addetti.

La Fiera Campionaria è, dunque, un luogo di visibilità e di scambio dall'ampio potere di risonanza, nei cui vasti spazi, produttori, compratori e semplici visitatori, si sono incontrati per decenni, dando vita a relazioni commerciali fondamentali per lo sviluppo dell'economia italiana.

Nata sulla scorta della lunga tradizione milanese per questo tipo di esposizioni commerciali, iniziate già nel 1881 con l'Esposizione Nazionale nei Giardini di Porta Venezia, la Fiera Campionaria prende il via nel 1920, sempre nella stessa area a Porta Venezia. Qui rimarrà per poco tempo, perché nel 1923 viene subito trasferita in un'area notevolmente più grande, cioè quella compresa tra Largo Domodossola e Piazza Giulio Cesare, un tempo impiegata come Piazza d'Armi cittadina.

Nel dopoguerra, quando, nonostante la chiusura dei Paesi d'oltre cortina, si ha l'adesione dell'URSS alla Fiera del 1951, essa assume un ruolo fondamentale di relazione e di incontro privilegiato con tutto l'Est Europa, anche in pieno clima da Guerra Fredda. Con l'edizione del 1968, poi, furono ammesse a partecipare ben 67 nazioni, tra le quali, per la prima volta, anche quelle aderenti al Patto di Varsavia, dando così alla manifestazione quel carattere di vetrina universale che ha mantenuto fino al 1990, anno della sua cessazione, sostituita da altre esposizioni.

Durante i decenni della sua esistenza, gli spazi della Fiera Campionaria hanno assistito alla realizzazione di molti padiglioni costruiti ex-novo e destinati ad un uso sia permanente che temporaneo, come pure alla realizzazione di una serie infinita di allestimenti interni dal carattere manifestamente effimero e temporaneo, molti dei quali progettati dal fior fiore degli architetti italiani operanti in quegli anni.

Tra questi, Ignazio Gardella realizza otto diversi stand espositivi per la Borsalino, la famosa azienda produttrice di cappelli con sede ad Alessandria, nei padiglioni della Fiera Campionaria milanese: si tratta degli stand per le edizioni del 1946, del 1947, del 1950, per quella del 1951, del 1952, del 1955, del 1956, del 1960 e del 1964.

In particolare, per lo stand della XXIV edizione del 1946, Gardella basa il suo intervento su pochi ma efficaci elementi. Il piccolo ambito, dato dalla volumetria di un parallelepipedo, viene organizzato tramite la collocazione di soli quattro elementi che paiono galleggiare liberamente nello spazio neutro dalle pareti intonacate di bianco e il soffitto leggermente più scuro. Unica eccezione alla banalità dell'involucro risulta essere la pavimentazione preesistente in palladiana di marmo, che diviene una presenza preponderante nella scelta degli elementi di arredo. Tra questi troviamo una poltrona reclinabile, eseguita su pro-



getto dello stesso Gardella, il cui disegno asciutto e lineare combina un esile telaio di metallo verniciato con una seduta e uno schienale in doghe di legno. Questa poltrona dall'anno successivo entrerà a far parte del catalogo della Azucena che ne assicurerà la sua produzione in serie.

In diagonale sul pavimento è disposto un tavolo formato dall'assemblaggio di 24 cappelliere cilindriche, ancorate e tenute insieme da supporti metallici che sostengono, a loro volta, una lastra di cristallo come piano d'appoggio. Chiude lo spazio, un pannello ligneo che non arriva al soffitto, ma al contrario, lascia intravedere un ambito retrostante dal quale proviene la luce naturale di una vetrata che si apre sull'esterno del padiglione. Sul pannello viene riportata un'opera grafica astratta a firma dell'artista Luigi Veronesi, formata da linee disposte casualmente tra di loro e da una sorta di spirale geometrica che accentua il senso di prospettiva e di profondità.

Accanto alla poltrona reclinabile e sul margine dello spazio espositivo, in prossimità del flusso dei visitatori, Gardella fa calare dal soffitto una serie di cavi metallici fissati poi al suolo. Su questi fili tesi, quasi impercettibili alla vista, vengono collocati quattro cappelli Borsalino maschili posizionati in angolazioni differenti tra loro. La sensazione è quella di cappelli volanti, come se fossero stati sollevati da una folata di vento. Ai piedi di questa composizione dal sapore vagamente surrealista, si estende la massa compatta delle foglie di una serie di piante in vaso che, oltre a costituire un "piede" per l'insieme dei tiranti e dei cappelli, servono soprattutto da elementi di dissuasione per i visitatori.

Sul muro, alle spalle della poltrona reclinabile, viene collocato il noto logotipo inclinato dell'azienda, realizzato con una scritta in metallo piatto verniciato montata leggermente discostata dal muro, così da sembrare in rilievo grazie alla sua ombra proiettata. In basso a destra della scritta, con la stessa tecnica viene apposto il marchio che ricorda la storia quasi secolare dell'azienda, fondata nel 1857.

Interessante rileggere oggi le parole che la rivista «Domus» adoperò per apprezzare lo stand Borsalino, le quali, anche se decontestualizzate dall'inquadramento dell'intera manifestazione, sottolineano una felice diversità attribuita a questo lavoro. Si legge, infatti, che «nella folla di oggetti esposti casualmente in altri stands è emerso con notevole valore reclamistico questo sintetico stand progettato dall'arch. Ignazio Gardella per Borsalino»¹.

Bibliografia

G.C. ARGAN, *Ignazio Gardella*, Edizioni di Comunità, Milano, 1959, p. 191 (poi in G.C. Argan, *Progetto e destino*, Il Saggiatore, Milano, 1965, pp. 353-373).

¹ Cfr. *Rinascita a Milano*, in «Domus», 213, 1946, pp. 28-29, in C. LECCE, *Gardella e l'arte dello stand*, in A. LORENZI, C. QUINTELLI, (a cura di), *Ignazio Gardella Altre Architetture*, Il Poligrafo, Padova, p. 95.

1947**Stand Borsalino, XXV Fiera Campionaria, Milano**

Dopo lo stand realizzato alla XXVI edizione della Fiera Campionaria di Milano, per l'edizione successiva del 1947, Ignazio Gardella progetta nuovamente lo stand espositivo e pubblicitario della azienda piemontese nota per la produzione di cappelli.

Le foto del tempo ci mostrano uno spazio che sembra occupare due settori posti l'uno di fronte all'altro, posizionati ai lati del percorso centrale di visita. I settori sono scanditi e definiti dalla presenza dei pilastri esistenti che formano la struttura del padiglione, quindi la larghezza dello stand, non molto ampia, è data dalla misura dell'interasse strutturale.

L'ambito espositivo è definito dagli stand adiacenti grazie alla presenza di pannelli verticali posizionati l'uno di fianco all'altro e sistemati in modo da lasciare scoperta la parte alta dell'interasse, fino alla trave ricalata, così da dare maggiore respiro all'insieme.

Lo spazio così ricavato assume subito una forte valenza prospettica, accentuata dalla collocazione sulla parete di fondo di un pannello a sviluppo verticale appeso al soffitto tramite tiranti di acciaio, sul quale spicca il noto logotipo inclinato della Borsalino. Tale pannello va a schermare parzialmente una vetrata con telaio a grandi riquadri già esistente dietro lo spazio dello stand.

Il pavimento delle due aree è posto ad una quota leggermente superiore rispetto a quello del percorso centrale di visita, ed è ricoperto da uno strato di ghiaia contenuta da esili elementi lignei che formano l'alzata del cambio di piano tra i due livelli di pavimentazione. Oltre che per nascondere il sottostante pavimento in palladiana di marmo, che invece era stato lasciato in vista nello stand dell'anno precedente, la ghiaia viene utilizzata sia per ragioni estetiche, che per dissuadere il visitatore ad addentrarsi nello spazio limitato dello stand, invitandolo a fermarsi sul margine del percorso centrale. Su questo tappeto di ghiaia Gardella colloca degli elementi che, con declinazioni diverse, si ripeteranno spesso negli allestimenti per la Borsalino degli anni a venire. Il più evidente e già sperimentato nello stand dell'anno precedente è il piano d'appoggio ricavato dall'unione di tante cappelliere di cartone cilindriche, affiancate e sovrapposte, collocato in diagonale rispetto alla superficie espositiva, dal quale emerge una struttura in ferro e vetro che funziona da piano di mostra e d'appoggio.

Insieme a questo arredo, emerge dal pavimento anche un supporto formato da diversi tondini di acciaio verniciati di bianco, saldati assieme in modo da creare un'articolata composizione di sostegno per tanti cappelli che paiono come se fossero stati lanciati in aria. Tale supporto li "congela" in un'istantanea fermata solo un attimo prima della loro ricaduta a terra, lasciandoli in bilico in molte posizioni diverse, offrendo così al visitatore, la possibilità di ammirare il prodotto da angolazioni diverse.

Questo elemento formato dal groviglio casuale di tondini di ferro, viene riproposto anche al di là del pannello ricalato contenente il marchio. Detto pannello – probabilmente recante su ambo i suoi due fronti il logotipo inclinato della Borsalino – separa la zona dello stand vero e proprio da una sorta di vetrina affacciata sull'esterno del padiglione, pensata per far sì che il visitatore possa vedere anche da fuori la presenza dello stand e dei prodotti in esso esposti.

Anche se un primo tentativo si può riscontrare nello stand Borsalino del '46, con questo allestimento nasce in maniera più evidente e compiuta, con l'espedito dei cappelli "lanciati", un certo gusto alla



teatralizzazione dello spazio, alla messa in scena del prodotto. Gardella non si limita più alla sola messa in mostra dell'oggetto da esporre, ma aggiunge una componente di dinamismo e di sorpresa che disarticolano le aspettative. È come se nei suoi allestimenti, sempre improntati alla massima razionalità e al controllo geometrico e proporzionale dello spazio, sentisse la necessità di inserire una nota dissonante, dalla eco surrealista, capace di irrompere nella gabbia delle regole e raggiungere una maggiore libertà rispetto ai più svariati condizionamenti.

La presenza di questa nota dissonante si raffinerà sempre più negli allestimenti successivi, diventando un tratto dominante e riconoscibile all'interno del segmento progettuale degli stand e dei negozi realizzati da Gardella per la Borsalino.

L'illuminazione artificiale è affidata a due diverse fonti luminose: una proveniente da un doppio faretto collocato a soffitto e orientato ad illuminare il pannello con il logo, e una proveniente da un globo opalino calato dall'alto, in posizione simmetrica rispetto allo spazio generale.

Per dare maggiormente l'idea di un luogo protetto e non penetrabile, quasi una doppia vetrina da guardare dal percorso di visita centrale, Gardella dissemina di piante in vaso l'intera area della pavimentazione. Ortensie fiorite, piante verdi basse e piante d'alto fusto, si confrontano con altri espositori a cassetta, nei quali vengono posati i materiali illustrativi dell'azienda e dei suoi prodotti, perseguendo l'idea di un cortile racchiuso, quasi un'aiuola segreta stretta tra alti muri di confine.



1947**Allestimento della mostra “CADMA Mostra dell’Articolo Italiano”, Casa dell’Artigianato, New York**

Ignazio Gardella, Ernesto Nathan Rogers

Gli Stati Uniti hanno avuto, come sappiamo, un ruolo preponderante nel fornire aiuti concreti alla ricostruzione nel secondo dopoguerra in Italia, non solo attraverso gli stanziamenti del Piano Marshall, ma anche con la creazione di un ampio bacino di riferimento nella produzione di possibili visioni culturali alle quali adeguarsi nella rimodulazione intellettuale di alcuni temi cari alla specificità del nostro Paese. Fra queste tematiche troviamo quella di una revisione da effettuare alla natura stessa dell'arte: non è più da intendersi come materia ad uso esclusivo di pochi eletti, ma come disciplina in grado di veicolare un sempre più auspicabile livellamento culturale dato da un progressivo e costante innalzamento del livello medio di istruzione, nel quale lo studio dell'arte diventa uno dei capisaldi della trasformazione. Quindi l'arte, la sua disponibilità e soprattutto la sua fruizione diventano in questo periodo una leva con cui azionare verso l'alto l'ascensore sociale, e in questo processo viene previsto anche un possibile ripensamento sia della classica tipologia del museo e del suo allestimento, sia quella della mostra, considerati ormai non più capaci di assolvere alle nuove istanze, e bisognosi di essere trasformati in brevissimo tempo da luoghi e istituzioni elitarie ad ambiti di parificazione sociale.

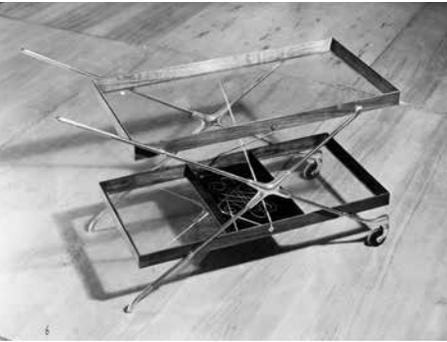
Il riconoscimento da parte degli USA del ricchissimo valore contenuto nei molti risvolti del mondo delle arti italiane, fa sì che fin dal 1945 veda la luce a New York l'Handicraft Development Inc (HDI), una fondazione dal dichiarato intento di aiutare la ripresa dell'artigianato italiano dopo la sospensione e le difficoltà economiche portate dal conflitto bellico. In relazione a questa fondazione operano anche alcuni enti italiani, come ad esempio la CADMA, acronimo di Commissione Assistenza Distribuzione Materiali Artigianato.

La CADMA nasce a Firenze appena finita la guerra e ha la sua prima sede presso l'Istituto d'Arte di Porta Romana, cui seguirà a breve l'apertura di altri nuclei in varie città italiane.

Grazie alla relazione tra l'HDI e la CADMA prendono vita numerose iniziative, tra le quali ricordiamo l'inaugurazione, nell'aprile 1947, della House of Italian Handicraft di New York che ospita la prima mostra dell'artigianato italiano negli Stati Uniti, e a Firenze il finanziamento e l'organizzazione della XI edizione della Mostra dell'Artigianato, sempre nel 1947.

In particolare, la House of Italian Handicraft, realizzata da Gustavo Pulitzer, oltre ad essere un organismo in grado di orientare e distribuire le risorse economiche del Piano Marshall alle diverse imprese dell'alto artigianato italiano, era soprattutto un centro dedicato all'esposizione degli stessi prodotti artigianali italiani, di cui si voleva favorire la ripresa economica insieme a quella dell'intero loro Paese di provenienza. I prodotti esposti, ceramiche, vetri, metalli, stoffe, arredi ecc, venivano mostrati in questo ambito allo scopo di renderli noti al mercato americano, sia grazie alle visite effettuate alla sede, sia tramite la loro pubblicizzazione attraverso le riviste specializzate, così da renderli pronti per essere venduti nei circuiti commerciali dei grandi magazzini americani.





L'allestimento della mostra inaugurale della House of Italian Handicraft viene affidato a due nomi già molto noti nel panorama italiano e internazionale della progettazione architettonica: i milanesi Ignazio Gardella e Ernesto Nathan Rogers.

Il progetto è di fatto molto semplice, in quanto affida tutto il proprio potere comunicativo alla sola presenza degli oggetti, alla loro preziosità ideativa, intesa dai due architetti come l'unico valore in grado di accomunare le molte diversità da mettere insieme. La varietà materica dei molti prodotti, le loro differenti morfologie, così come gli impatti cromatici contrastanti e le svariate dimensioni vengono tutti ricondotti ad una sorta di generale unitarietà, proprio per l'intenzionale neutralità dell'approccio allestitivo che pare eclissarsi del tutto di fronte alla voce dei singoli pezzi messi in mostra.

Le pareti vengono risolte con pannelli modulari verticali formati da una struttura di esili montanti di legno e da stoffa grezza. Questi montanti presentano una foratura continua nel senso della loro dimensione verticale, tale da permettere l'applicazione di mensole, di profondità diverse e in posizioni diverse, per rendere più articolata questa parte di composizione. Sopra tali mensole vengono esposti gli oggetti, quelli più piccoli in serie, quelli di più grandi dimensioni singolarmente. La disposizione di questi pannelli forma a livello planimetrico delle nicchie che danno profondità al perimetro della sala. L'intero pavimento è realizzato con pannelli di doghe di legno che contribuiscono alla creazione di uno spazio caldo e accogliente per ospitare le opere d'artigianato di misure più ragguardevoli, come i mobili, le lampade da terra e i tappeti. In particolare, una serie di tavolini dalla struttura in metallo e dal piano triangolare realizzato in pezzi di marmo di diverse qualità e colori, vengono mostrati in tutte le loro possibili configurazioni, veicolando l'idea che anche l'opera artigiana, al pari di quella frutto di design industriale, può lavorare sulla flessibilità e sulla componibilità delle sue parti.

Pezzi unici di grande fascino, come i vasi in ceramica, i vassoi in metallo, le poltroncine imbottite, i ricchi tappeti tessuti a mano, così come il bellissimo set da caminetto con gli attizzatoi, gli alari e il porta legna in metallo e cuoio, o le lampade dal disegno filante e leggero, sono tutti caratterizzati da un tratto secco ed efficace. La loro dimensione materiale, insieme a quella squisitamente più formale, pare concentrare tutta la loro espressività proprio nei caratteri delle diverse materie impiegate. Sono tutti oggetti che vengono semplicemente avvicinati tra di loro seguendo un'ipotetica suggestione di ambientazione dal sapore innegabilmente domestico, nella quale si gioca con molta sottigliezza sul piano delle analogie e dei rimandi tra la dimensione istituzionale della "House", espressa dal luogo nel quale si mostrano i prodotti italiani di artigianato, e gli accenti più intimi e privati delle ricercate sfumature proprie della "Home", che invece essi esplicitano nel riferimento ad un linguaggio allestitivo in apparenza felicemente senza progetto.

Bibliografia

E. DELLAPIANA, *Il design e l'invenzione del Made in Italy*, Einaudi, Torino, 2022, pp. 103-153.



1947-1954

Padiglione d'Arte Contemporanea, Galleria d'Arte Moderna, Milano

Tra le molte urgenze legate alla ricostruzione postbellica italiana, se ne ravvisa una che, per importanza culturale e, soprattutto, per il lascito delle sue diverse declinazioni, risulta essere quella che più di tutte è stata capace di caratterizzare la specificità architettonica di questa stagione. Si tratta, senza ombra di dubbio, di quell'irripetibile equilibrio, fatto di armonie diverse e molto spesso non prive di audacia, che ha avuto la forza di incidere i segni dell'architettura moderna nella città storica, restituendo dignità alla città e al suo patrimonio architettonico e sventando, fortunatamente, il rischio possibile di una loro mummificazione in nome di una falsa salvaguardia dei passati linguaggi.

La città storica italiana si è potuta salvare da tale equivoco proprio perché la sua riprogettazione per parti, è stata condotta intelligentemente ricorrendo ad un'architettura di interpretazione e mai di citazione. Si è dimostrata così capace di porsi in consonanza con i temi, i tipi e le figure della storia, senza mai farne il verso, ma cercando di trovare invece, un piano comune di dialogo e di relazione che poi, nel tempo, ha costituito il substrato più che certo del suo necessario divenire, intendendo questo atto come un vero e proprio slancio vitale a sostegno della realtà.

Storica è stata la cosiddetta "ritirata italiana" dal dibattito internazionale sul Moderno, ad opera di autori quali Carlo Scarpa, Franco Albini, Giovanni Michelucci, i BBPR, Mario Ridolfi, Ignazio Gardella e i più giovani Gabetti e Isola, i quali, per vie diverse, per primi hanno avuto la forza di mettere in discussione gli inamovibili dogmi di una narrazione che dagli anni '20 del Novecento colonizzava le istanze del progetto d'architettura. Per questi progettisti la razionalità e il funzionalismo, visti come unici valori in grado di caratterizzare i nuclei profondi del progetto d'architettura, non reggono il confronto con le specificità offerte dai molti luoghi della nostra penisola e dai loro diversi sistemi formali e linguistici.

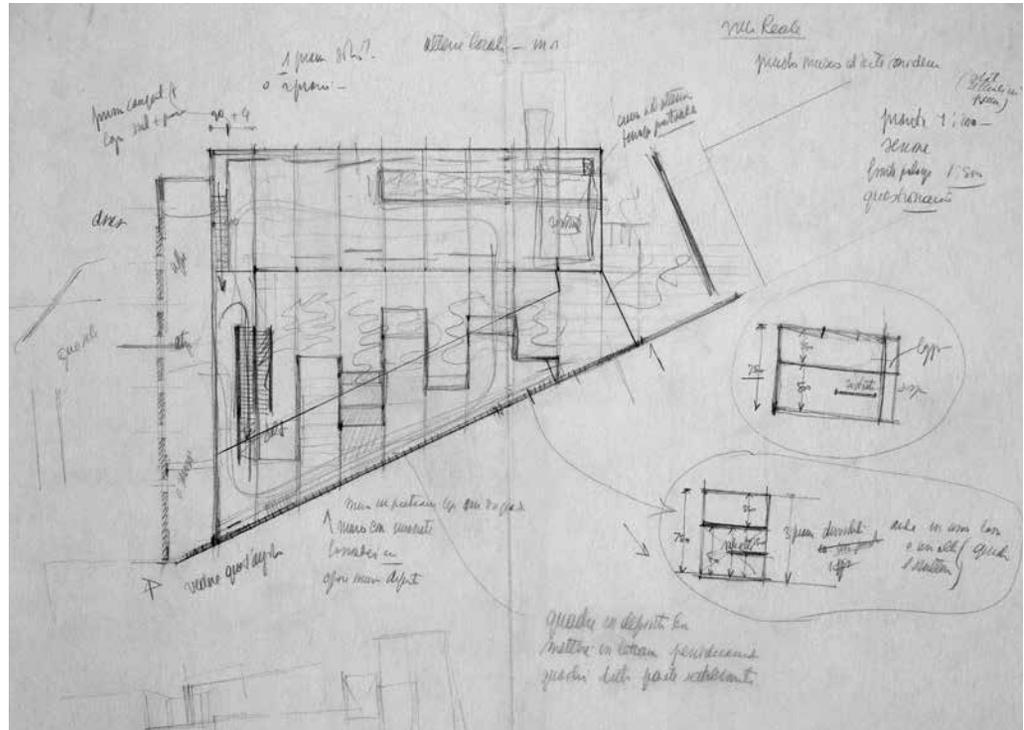
Ecco allora che, grazie a tale reazione, nell'Italia del secondo dopoguerra la ricostruzione diventa in molti casi un motivo di consonanza con il passato e riscopre in chiave profondamente attualizzata il senso delle proprie radici. La città storica diviene il luogo nel quale l'architettura moderna può mostrarsi tale, ma al contempo è pure affine alla sua struttura profonda fatta di matrici, di permanenze e di figure che nel tempo hanno delineato i diversi caratteri di molte irripetibili identità urbane.

In questa rete di consonanze, sarà Giulio Carlo Argan ad intuire per primo il prezioso legame tra la città, la memoria e il tema del museo, la cui architettura diverrà uno dei fuochi centrali della rinascita italiana. I musei pertanto si trasformano, e da scrigni di opere d'arte, nella maggior parte dei casi inaccessibili ai più, diventano organismi aperti alla società, i cui capolavori, fino a quel momento in essi gelosamente racchiusi, diventano patrimonio indiscusso e, soprattutto, condiviso della comunità. L'arte si ammantava, dunque, di un valore profondamente didattico¹, trasformando i musei in vere e proprie leve di progresso e volani di uguaglianza sociale.

In un contesto ricco di preesistenze ambientali come quello delle città italiane, è ovvio che i musei della ricostruzione vadano ad occupare *in primis* edifici esistenti e danneggiati dalla guerra. Anzi, spesso e volentieri la loro collocazione in edifici storici diventa anche una sorta di banco di prova delle più moderne teorie sul restauro architettonico, passando da una filosofia del recupero che tende a isolare e mettere in evidenza i

¹ Sull'argomento Cfr: G.C. ARGAN, *il Museo come scuola*, in: «Comunità», 3, 1949, pp. 64-66.





diversi valori del costruito presenti al momento della sua edificazione, ad un restauro che invece interpreta i cambiamenti subiti dall'edificio come la testimonianza del suo divenire e il suo passaggio nella memoria. Pochissimi sono stati in questa stagione i musei costruiti ex novo. Figurano in questa categoria la Gipsoteca Canoviana a Possagno ad opera di Carlo Scarpa, edificata negli anni dal 1955 al 1957, la Galleria d'Arte Moderna di Carlo Bassi e Goffredo Boschetti, costruita a Torino tra il 1954 e il 1959, e il PAC, cioè il Padiglione d'Arte Contemporanea della Galleria d'Arte Moderna di Milano, realizzato da Ignazio Gardella tra il 1947 e il 1954.

Il Padiglione d'Arte Moderna è probabilmente l'esempio più raffinato di quel clima di fervido ottimismo che si respira a Milano nell'immediato secondo dopoguerra, caratterizzato da una spinta rivitalizzatrice che vuole a tutti i costi lasciarsi alle spalle i lasciti più disastrosi del fascismo e le ferite della guerra. È sicuramente anche il primo esempio nel quale si concretizzano le visioni di Argan sul nuovo ruolo dell'arte e del museo, riuscendo a combinare insieme, oltre a questi temi, anche quello della ricostruzione della città. Esattamente come accade con la realizzazione di quest'opera, l'ambiente urbano non rinuncia ad ospitare nel proprio organismo esempi di grande modernità, capaci però di porsi nei suoi confronti, non come pezzi avulsi ed estranei, ma come dei veri e propri frammenti ad essa assonanti.

Il luogo della realizzazione milanese è situato nell'area di Porta Venezia, nella parte nord-ovest della città, e data la sua posizione centrale, come è facile intuire, l'intero iter della progettazione e della costruzione desta un acceso dibattito cittadino.



Infatti, il PAC è costruito all'interno dell'area delle ex scuderie distrutte dai bombardamenti dell'agosto del '43 nella Villa Reale a Milano, precedentemente nota come Villa Belgiojoso e sede, fin dal 1921, della Galleria d'Arte Moderna. La Villa è un importante monumento neoclassico cittadino, costruito alla fine del XVIII secolo da Leopoldo Pollak su commissione del conte Ludovico Barbiano di Belgiojoso. Ha un impianto a forma di "C" sviluppato intorno ad una corte centrale aperta verso il tracciato dell'attuale via Palestro, lungo la quale si trovava in origine l'edificio delle scuderie, distrutto dai bombardamenti. L'impulso alla realizzazione di un nuovo padiglione nasce dalle sollecitazioni di Costantino Baroni, direttore delle civiche raccolte d'arte, e di Fernanda Wittgens, soprintendente alle Gallerie della Lombardia e direttrice della Pinacoteca di Brera, la quale ravvisa la necessità di conferire un ambito separato all'arte contemporanea, anche in seguito all'acquisizione di nuove collezioni, immaginando una nuova architettura ad essa destinata, del tutto autonoma, benché legata alla Galleria d'Arte Moderna.



La scelta della posizione dove realizzare il nuovo padiglione ricade sul sedime delle vecchie scuderie bombardate, per il quale l'Ufficio tecnico del Comune elabora alcune soluzioni di progetto che, nella loro diversità, esprimono i due canonici atteggiamenti progettuali nei confronti delle preesistenze. Infatti, se da un lato vengono sviluppati progetti moderni, dall'altro si indaga sulle possibili soluzioni maggiormente conservative e ricostruttive, ma nessuna soddisfa appieno le aspettative della sottocommissione appositamente istituita dal Ministero.

Su specifica indicazione della Wittgens, nel dicembre del 1947 entra in gioco Ignazio Gardella, il quale recepisce le indicazioni del Comune circa l'obbligo di realizzare un'architettura che vada a saturare il sedime trapezoidale delle vecchie scuderie, che salvaguardi e incorpori alcuni brani di muratura superstita e che, soprattutto, non si elevi oltre l'altezza dell'esistente muro di separazione con la via Palestro. La presenza del progettista nella vicenda ideativa, sembra dare una sterzata definitiva nei confronti di quel dibattito tra chi vuole ricostruire le scuderie «dov'erano e com'erano» e chi invece intende sostituirle con un'architettura moderna *tout court*, facendo propendere definitivamente la scelta verso un edificio realizzato *ex novo*. Come accade sovente nella produzione gardelliana, si arriva al progetto definitivo solo dopo una lunga e sedimentata serie di soluzioni intermedie di avvicinamento, la prima delle quali è già pronta nel marzo del '48. Questa prevedeva la realizzazione di un corpo di fabbrica composto da due parti di altezze differenti, con il blocco più basso che ricalca la misura del muro preesistente sulla via Palestro, entrambe impostate su una planimetria trapezoidale aperta verso il proprio interno per la presenza di una corte sfrangiata. Nelle soluzioni successive, invece, si abbandona l'ipotesi della corte interna per assestarsi su una piastra unica trapezoidale, per la quale a poco a poco si fa strada l'ipotesi, poi definitiva, delle tre diverse parti integrate tra loro. Nel maggio del '49 Gardella sottopone alla Sottocommissione il progetto definitivo con gli esecutivi, in cui appare evidente come la luce sia la vera protagonista dello spazio.

Anche se l'edificio è di nuova realizzazione, è chiaro il riferimento alla precedente volumetria, sia per il fatto che ne viene rispettata la giacitura planimetrica, mantenendo inalterata la conformazione della pianta, sia perché vengono incorporati nel costruito alcuni frammenti della preesistenza, andando a riutilizzare un corpo di fabbrica disposto a ovest del cortile e una porzione del muro perimetrale delle ex scuderie, trasformato in fronte sulla strada.

Nonostante il luogo dell'intervento sia, di fatto, quasi un interstizio tra due volumi già presenti in loco, questa condizione consente a Gardella di concepire una struttura interamente realizzata in metallo che sorregge la copertura rendendola autonoma rispetto alle murature. La conformazione del tetto deriva dall'unione di cinque falde a capanna affiancate tra di loro, ognuna delle quali dotata di capriate metalliche visibili all'interno dello spazio. Ogni campata raggiunge una lunghezza di 7,35 m di interasse, e viene scandita dalla sequenza dei pilastri metallici, definendo così uno spazio formato dall'unione di 5 lunghi ambienti. Ogni capanna ha la copertura caratterizzata, verso il colmo, da un lucernario vetrato in elementi satinati, ulteriormente schermati all'interno da sistemi di lamelle frangisole bianche, mentre all'esterno, le porzioni non vetrate presentano un manto di copertura formato da elementi di *eternit*.

Il volume ottenuto viene risolto convertendo la parete delle scuderie sulla via Palestro in un prospetto semplicemente intonacato come lo era in origine, mentre il fronte rivolto verso il parco si imposta sulla sovrapposizione di tre lunghe fasce orizzontali, dalle quali comunque emerge la scansione dei ritmi strutturali verticali in metallo. L'attacco a terra trova soluzione mediante una linea filante di vetrate continue che, oltre a contribuire all'illuminazione naturale interna, creano una reciprocità di relazioni visive con l'esterno. La parte soprastante le vetrate è una ampia superficie muraria rivestita di piastrelle di cotto smaltato color prugna, schermata parzialmente, a seconda delle posizioni, da una fascia orizzontale formata dal sistema scorrevole delle griglie metalliche poste a protezione delle vetrate a livello del terreno. Tali griglie, dopo varie soluzioni, diventano nella realizzazione un semplice incrociarsi romboidale di sottili elementi metallici, dando luogo ad un risultato che riporta immediatamente all'immaginario del giardino. Con un sistema di saliscendi dotato di contrappesi, le varie porzioni di grigliato possono essere sistemate in posizioni diverse, determinando differenti configurazioni della facciata e ottenendo così una ge-



nerale vibratilità del volume, capace di rendere il fronte un sistema dinamico, in perfetta assonanza con il movimento naturale delle chiome degli alberi secolari su cui prospetta il tutto.

Pur essendo un volume molto sfaccettato, caratterizzato dalla presenza di molte falde inclinate di copertura, l'immagine che Gardella intende ottenere per l'esterno è invece quella del volume puro, nel quale le murature di contenimento laterale vengono alzate fin oltre la quota del colmo delle capanne retrostanti, rendendo queste ultime praticamente invisibili dai prospetti. Inoltre, sempre per esaltare l'idea di un volume nitido e stereometrico, Gardella ricorre all'espedito del filo orizzontale di copertura sottolineato da una gronda fortemente aggettante sulla facciata, realizzata con una lastra ricoperta in ondolina di *eternit*, posta in leggerissima inclinazione verso l'interno del volume, come a volere sottolineare la presenza di una copertura quasi piana. Questo espediente progettuale lo si riscontra già, con esiti diversi, fin dalla Casa del Viticoltore realizzata da Gardella in provincia di Pavia nel '45, come pure nelle case per gli impiegati della Borsalino ad Alessandria nel '50.

L'insieme è quello di un volume nitido e compatto nella quale la logica di una composizione sintattica fa evidentemente da padrona. Tutto è basato sulla giustapposizione delle parti, relazionate tra loro secondo una disposizione che esprime principi di montaggio. Ogni elemento dell'insieme viene esaltato e discretizzato rendendolo autonomo e riconoscibile dal resto, quasi a volersi enucleare all'interno di una generale logica di rapporto tra figura e sfondo, nella quale emerge un elemento che è subito isolato proprio perché ha la possibilità di risaltare su un altro. Quindi l'edificio si presenta come il susseguirsi di acuti e sottofondi, di armonie di base e temi solisti emergenti e prorompenti, ma senza prevalere sugli altri, anzi legandosi insieme in una sinfonia basata sulla delicatezza, sulla relazione e sull'eleganza. «Attica» definirà Giò Ponti tale eleganza sulle pagine di «Casabella»², alludendo a quella sua composta proporzionalità e a quella sua serena semplicità fatta di rigore e razionalità.

Lo spazio interno, come detto, caratterizzato dall'intersezione di tre parti diverse, è formato dall'ambiente principale verso la via Palestro. Esso si presenta come un grande volume trapezoidale permeato dalla luce indiretta dei lucernari zenitali, destinato nelle intenzioni di Gardella ad ospitare la pittura. Ad esso si affianca la lunga galleria che si affaccia sul parco della villa, illuminata dal lungo nastro vetrato pensato come suo attacco a terra esterno e dedicata ad ospitare la scultura. A questi due ambiti se ne somma un terzo configurato come un'ulteriore galleria posta sulla precedente ad un livello superiore e affacciata sullo spazio trapezoidale tramite un ballatoio. Questo terzo ambiente, più raccolto e più protetto, è destinato ad esporre i disegni, la grafica e qualunque altra cosa purché di dimensioni contenute. La connessione fra i tre ambiti è totale e mette in luce la diversa circolazione dei flussi dei visitatori che diventano quasi la materia viva su cui si sostanzia lo spazio.

Lo spazio della scultura all'occorrenza può fondersi con lo spazio all'aperto in occasione di esposizioni temporanee, ampliando così il proprio raggio di influenza al giardino, mentre lo spazio della pittura, tramite lo spostamento di pannellature mobili, può essere liberamente articolato in configurazioni diverse. Per il tema dell'illuminazione degli spazi, oltre ai lucernari sulle coperture a capanna che lasciano filtrare la luce zenitale per poi vibrarla ulteriormente tramite i sottostanti velari traslucidi, Gardella colloca altri due lucernari continui tra le murature esterne e le coperture a falde, in modo da ottenere un'illuminazione radente sulle superfici murarie, in particolare, lungo la parete ottenuta dallo sfruttamento del muro preesistente, andando così ad assicurare una luce ottimale alla galleria delle opere grafiche collocata al livello del ballatoio.

Con queste caratterizzazioni e con queste peculiarità, emerge un luogo decisamente inedito nel panorama museale del tempo, inserito in un contesto urbano di straordinaria delicatezza e capace, tuttavia,

² Cfr. G. PONTI, *Padiglione per l'arte a Milano*, in «Domus», 295, 1954, p.15.



di farsi elemento di mediazione tra il verde e la città. Quindi si delinea come punto di equilibrio non solo di una dimensione naturale e di una artificiale, quanto, soprattutto, quale elemento di mediazione tra uno spazio dichiaratamente moderno e l'interpretazione di una serie di temi direttamente provenienti dal luogo e dalle sue preesistenze, nonché ragione di armonia e mediazione tra interno ed esterno, tra luce e ombra, tra massa e trasparenza. Caratteristiche, queste, che danno ai temi espositivi dell'edificio un afflato di teatralità generale, nella quale le opere non assumono il tradizionale valore didascalico originato dai principi della classificazione, bensì quello più strutturato e strutturante di autentici capisaldi



spaziali. Ogni opera, nella sua collocazione, diventa un elemento imprescindibile dell'intera composizione, ed il visitatore non è più il soggetto di una passiva contemplazione, ma l'attore attivo di un'inedita e più generale messa in scena. In altre parole, le opere danno valore allo spazio, ma anche lo spazio dà valore alle opere, legandole in una reciprocità totale, che pur essendo fluida e ogni volta diversa, in quanto lo spazio è prevalentemente dedicato ad ospitare esposizioni temporanee, assume un ruolo e un valore centrale nella percezione dell'intera architettura museale. Un'architettura che cessa di essere considerata come il semplice contenitore dell'arte, ma si evolve in un qualcosa di ben più complesso, cioè nello spazio della sua rappresentazione, nell'ambito della sua messa in scena. Grazie alla presenza di un punto di vista dislocato e mai fisso, grazie alla compenetrazione planimetrica e altimetrica, così come grazie alla sua astratta e silenziosa bellezza, alla sua rarefatta sospensione e alla sua calibratissima luminosità diffusa e differenziata, l'architettura gardelliana rende lo spazio del museo mai uguale a sé stesso, aggiungendo alla sua ricca serie di connotazioni anche quella della dimensione esperienziale.

Nel 1954 il Padiglione di Arte Contemporanea di Milano prende il via come sede per le collezioni civiche del XX secolo. A tali collezioni si affianca fin da subito l'attività espositiva temporanea e sicuramente non è un caso che la mostra con la quale si inaugura questo tipo di utilizzo esprima anch'essa un punto di equilibrio e di mediazione, in quanto presenta l'opera monografica del pittore Georges Roualt, la cui figuratività si colloca come punto di incontro tra la corrente Fauves e quella Espressionista.





Durante gli anni, il Museo è stato oggetto di vari interventi di restauro che l'hanno rimaneggiato con modifiche anche snaturanti della sua originaria natura. In particolare, durante gli anni Settanta è stato chiuso al pubblico per un lungo periodo di ristrutturazione e di adeguamento, mentre nel luglio del 1993 è stato oggetto di un pesante danneggiamento a causa di un attentato mafioso che ha fatto esplodere un'autobomba in fronte alla facciata su via Palestro.

Nel 1994 la municipalità milanese incarica nuovamente Ignazio Gardella di ristrutturare l'edificio. Insieme al figlio Iacopo, Gardella, ormai ottantottenne ma ancora professionalmente attivo, riconsegna nel 1996 alla città di Milano l'edificio, recuperato secondo l'originario progetto e adeguato secondo le nuove normative.

Bibliografia

- S. RADICONCINI, *Galleria d'Arte contemporanea a Milano*, in «Metron», 37, luglio-agosto 1950, pp. 32-33.
- Architetto Ignazio Gardella: La Galleria d'Arte Moderna al Parco della Villa Reale a Milano*, in «Casabella-continuità», 202, settembre-ottobre 1954, pp. 10-16.
- G.P. [PONTI], *Espressione di Gardella, espressione di Roualt*, in «Domus», 295, giugno 1954, pp. 14-21.
- G.C. ARGAN, *L'architettura del museo*, in «Casabella-continuità», 202, settembre-ottobre 1954, p.V.
- E. BR. ALFONS, *Een galerij voor hedendaagse kunst te Milaan*, in «Schets», 2, 1955, pp. 37-43.
- L. MAGAGNATO, *Aria nuova nei musei italiani*, in «Comunità», 29, febbraio 1955, pp. 65-67.
- Musée d'art moderne à Milan*, in «L'Architecture d'Aujourd'hui», 2, marzo-aprile 1955, pp. 60-61.
- Premio Nazionale Olivetti di Architettura e di Urbanistica*, Olivetti, Ivrea, 1955.
- Gallery for Contemporary Art, Milan*, in «Architectural Design», 11, novembre 1955, pp. 360-361.
- Galleria d'arte moderna*, in «Forum», 9-10, ottobre 1957, pp. 346-349 [testo in olandese].
- Milano oggi = Milan today = Milano aujourd'hui = Milano hoi*, con un testo di G. PONTI, Milano Moderna, Milano, 1957, p. 59.
- L. MAGAGNATO, *Esperienza storica e architettura moderna*, in «Comunità», 59, aprile 1958, pp. 62-67.
- G. MAZZARIOL, *Umanesimo di Gardella*, in «Zodiac», 2, giugno 1958, pp. 91-110 (trad. ingl. *The Humanism of Gardella*, in F. BUCCI (a cura di), *The Italian Debate 1940s-1950s. An Anthology*, Franco Angeli, Milano, 2018, pp. 116-125).
- L. VEGAS, *Storia dell'architettura moderna in Lombardia*, in «Sapere», 341, luglio 1958, pp. 341-343.
- G.C. ARGAN, *Ignazio Gardella*, Edizioni di Comunità, Milano 1959, pp. 11, 129-140 (poi in G.C. ARGAN, *Progetto e destino*, Il Saggiatore, Milano 1965, pp. 353-373).
- R. ALOI, *Musei. Architettura-Tecnica*, Hoepli, Milano, 1961, pp. 159-166.
- R. GUIDUCCI, *Il museo vivo*, in «Pirelli. Rivista d'informazione e di tecnica», 1, gennaio-marzo 1965, pp. 105-108.
- A. ROSSI (introduzione di), *Ignazio Gardella*, in «A+U», 12, luglio 1976, pp. 89-120.
- H. HANSEN, P. SACCONI, *Milano: dalle concentrazioni culturali in circuito metropolitano i musei cittadini*, in «Hinterland», 4, luglio-agosto 1978, pp. 44-45.
- R. AIROLDI, *Museo e musei: architetture contemporanee*, in «Casabella», 443, gennaio 1979, pp. 19-24.
- Padiglione d'Arte Contemporanea di Milano. Storia, orientamenti, attività*, Comune di Milano.

PROGETTI E OPERE

- I. GARDELLA, Intervista concessa dall'arch. Ignazio Gardella il 17 novembre 1978, in *Padiglione d'Arte Contemporanea di Milano. Storia, orientamenti, attività*, Comune di Milano, settore Cultura e spettacolo, 1979.
- Razionalismo e rigenerazione figurativa*, in «Hinterland», 13-14, gennaio-giugno 1980, pp. 20-29.
- M. GRANDI, A. PRACCHI, *Milano. Guida all'architettura moderna*, Zanichelli, Bologna, 1980, pp. 286, 311.
- A. SAMONÀ, *Ignazio Gardella e il professionismo italiano*, Officina, Roma, 1981, pp. 60-61 e 113-119.
- M. TAFURI, *Architettura italiana 1944-1981*, in *Storia dell'arte italiana. Parte seconda: Dal Medioevo al Novecento. Volume terzo: il Novecento*, Einaudi, Torino, 1982, pp. 423-550.
- A. VACCARO MELUCCO, *Cultura architettonica e cultura museografica*, in «Hinterland», 21-22, marzo-giugno 1982, pp. 26-38.
- S. ZAGNONI, *Le ragioni dell'intelligenza*, in «Parametro», 197, 1983, p. 2.
- M. PORTA (a cura di), *L'architettura di Ignazio Gardella*, MisuraEmme, Ethas libri, Milano, 1985, pp. 108-115, 211.
- M. TAFURI, *Storia dell'architettura italiana 1944-1985*, Einaudi, Torino, 1986, p. 38.
- Il Padiglione d'Arte Contemporanea di Milano. PAC 1979-1989*, Mazzotta, Milano, pp. 7-11.
- S. GHANBARI, M. DEL RE, *Gardella e Milano. Itinerario 67*, a cura di L. SPINELLI, in «Domus», 726, aprile 1991, pp. XI-XIV.
- P. ZERMANI, *Ignazio Gardella*, Laterza, Roma-Bari, 1991, pp. 80-81.
- V. LONGHEU, *Padiglione d'Arte Contemporanea*, in F. BUZZI CERIANI (a cura di), *Ignazio Gardella progetti e architetture 1933-1990*, catalogo della mostra (22 gennaio-18 marzo, Padiglione d'Arte Contemporanea, Milano), Marsilio, Venezia, 1992, pp. 95-101.
- J. RYKWERT, *Razionalismo cioè Tangentopoli*, in «L'Espresso», 26, 4 luglio 1993, pp. 149-153.
- F. IRACE, *Ignazio Gardella. Il Pac dov'era, com'era*, in «Abitare», 323, novembre 1993, pp. 142-145.
- P. NICOLIN, *Notizie sullo stato dell'architettura in Italia*, Bollati Boringhieri, Torino, 1994.
- E. TADINI, *Un simbolo per la rinascita? Riaprire con Nigro, come nel '93*, in «Corriere della Sera», 15 luglio 1996.
- P. NICOLIN, *Pac, Milano 1996*, in «Lotus», 91, novembre 1996, pp. 6-27.
- M. MORRESI, *Lezioni di architettura di Ignazio Gardella*, in «Zodiac», 14, settembre 1995-ebbraio 1996, pp. 62-89.
- A. MONESTIROLI, *L'architettura secondo Gardella*, Laterza, Roma-Bari, 1997, pp. 89-91.
- F. ROSSI PRODI, *Ignazio Gardella, Jacopo Gardella. Ricostruzione del Padiglione d'Arte Contemporanea*, in «Materia», 27, pp. 4-7.
- R. BESCÓS, *Pabellón de Arte Contemporáneo Milán*, in *Ignazio Gardella 1905-1999. Arquitectura a través de un siglo*, catalogo della mostra (14 dicembre 1999-23 gennaio 2000, Madrid), Electa – Ministerio de Fomento, Madrid, 1999, pp. 74-85.
- G. CANELLA, *Ignazio Gardella: le figure e le città*, Politecnico, Milano, 2000.
- S. GUIDARINI, *Ignazio Gardella nell'architettura italiana. Opere 1929-1999*, Skira, Ginevra-Milano, 2002, pp. 73-89.
- S. CIARCIA, *Ignazio Gardella. Il Padiglione di arte contemporanea di Milano*, Clean, Napoli, 2002.
- A. MONESTIROLI, *Ignazio Gardella e la Scuola di Milano*, in M. CASAMONTI (a cura di), *Ignazio Gardella architetto 1905-1999. Costruire le modernità*, catalogo della mostra (24 novembre 2006-30 gennaio 2007, Palazzo Ducale, Genova), Electa, Milano, 2006, pp. 123-135.
- S. GUIDARINI, *Ignazio Gardella*, La biblioteca di Repubblica – L'Espresso, Roma, 2013, pp. 46-51.
- P. NICOLIN, *Gardella e il PAC. Nello spazio tra un muro e un giardino*, in C. ZUCCHI, BASSOLI (a cura di), *Innesti*, Marsilio, Venezia, 2014, vol. II, pp. 82-89.
- J. GARDELLA, *Il nuovo PAC, uguale e diverso*, in AL, 468, aprile-giugno 2014, pp. 32-39.
- C. MELOGRANI, *Architetture nell'Italia della Ricostruzione*, Quodlibet, Macerata, 2015, pp. 225-227.
- Ignazio Gardella. Razionalismo umanistico*, Corriere della Sera – Abitare, Milano, 2016, pp. 48-53.
- F. ANDREOLA, M. BIRAGHI, G. LO RICCO, *Milano. L'architettura dal 1945 a oggi*, Hoepli, Milano, 2018, pp. 136-137.

1949-1950**Allestimento Negozio Chiesa-Borsalino,
via Santa Margherita, Milano**

Via Santa Margherita a Milano è situata nel cuore della città, a due passi dal Teatro della Scala, in un contesto di palazzi dall'aria solenne ed elegante allo stesso tempo, risalenti principalmente alla fine dell'Ottocento.

Nel 1949, nel fervido clima degli anni immediatamente successivi alla fine della seconda guerra mondiale, Ignazio Gardella riceve l'incarico di allestire per il marchio Borsalino, il negozio Chiesa. In realtà si tratta di allestire solo la vetrina di un negozio esistente, un accattivante punto di richiamo e di esposizione dei prodotti della nota azienda piemontese.

L'incarico è poca cosa e affronta un tema estremamente limitato, ma viene interpretato da Gardella come l'ennesima tappa della sua sperimentazione nel campo delle architetture espositive, per le quali non vi è poi molta differenza se l'oggetto da esporre è una preziosa opera d'arte oppure un semplice prodotto commerciale.

Egli parte dalla definizione dell'inferno dell'unico sporto del negozio e lo considera nella sua totalità, cioè come un elemento tridimensionale e non semplicemente bidimensionale dall'esclusivo valore grafico. Al contrario, Gardella suddivide la superficie vetrata del vano in due parti separate tra loro da una fascia orizzontale: la parte sottostante questa fascia orizzontale è arretrata fino al bordo interno dell'imbotte dell'intera apertura, mentre quella soprastante si inclina a collimare con il filo esterno. A questo gesto, si somma quello di suddividere in due porzioni differenti tra loro le due specchiature così ottenute. Una filante linea verticale, infatti, taglia due ambiti distinti tra loro, separando la zona di ingresso e il suo sopraluce dalla vetrina di esposizione vera e propria. Ne risulta un incrocio di direzioni ortogonali tra di loro che dividono l'intera superficie a disposizione in un rapporto che è di circa 1 a 3. Nei due terzi della fascia orizzontale sopra la vetrina, si ricava, per sottrazione dalla lastra metallica, il noto logotipo inclinato dell'azienda. Questa scritta viene tamponata con vetro opalino e retroilluminata in modo da risultare più visibile, soprattutto la sera, e individuare così la separazione tra la porzione destinata all'ingresso e quella dedicata all'esposizione dei cappelli.

Il blocco di pietra scura e lucida dello scalino che separa la quota del calpestio del negozio da quella del marciapiede, si prolunga all'interno nel solo spazio della vetrina e riporta a terra il logotipo della Borsalino. In questo modo il marchio risulta visibile sia per chi si avvicina alla vetrina dal marciapiede, sia per chi guarda la vetrina stessa, in quanto affiora da sotto la lastra di cristallo che funge da piano d'appoggio sospeso per la mostra di accessori, quali cravatte, foulard, cinture, guanti ecc. Questa lastra di cristallo ha la stessa lunghezza della vetrina ed è sospesa ai suoi montanti verticali laterali attraverso dei fermi e delle mensole di ottone dal disegno raffinato, che permettono l'aggancio del piano a diverse altezze. Oltre la profondità della lastra di cristallo ha inizio una superficie in legno di teak variabilmente articolata che definisce, con il suo disegno, l'ambito spaziale della vetrina vera e propria. In questa superficie lignea, Gardella lascia volutamente in evidenza la commettitura orizzontale tra le singole assi, in modo che si abbia una generale impressione di artigianalità. Di questa sorta di quinta scenica, che impedisce la visione del negozio retrostante, non si mette in evidenza, infatti, solo la dimensione plastica e materi-



ca, quanto, soprattutto, le caratteristiche tecniche, quasi sintattiche, legate al montaggio delle sue componenti. Il ritmo orizzontale delle assi è assolutamente indipendente da quello delle lastre di marmo che rivestono le pareti laterali dello spazio di ingresso. Tra loro non c'è nessuna relazione né formale, né di misura, ad esaltazione della totale autonomia tra le parti, come anche della reversibilità dell'intervento, che si presenta fin dal primo sguardo come una sorta di raffinato inserimento che vuole quasi ostentare la sua natura leggera ed effimera.

In sezione, la quinta scenica si modella secondo un disegno sinuoso, articolato in diverse curvature che si interrompono in alto, dietro la fascia metallica orizzontale che divide in due parti la vetrina. Rastremandosi verso l'alto e quindi avvicinandosi alla fascia orizzontale, si viene a creare uno spazio all'interno del quale alloggiare l'illuminazione artificiale della vetrina. Dalla superficie ondulata di legno escono, in posizione casuale, delle piccole asticelle di acciaio cromato dalla sezione rettangolare, tutte leggermente inclinate verso il basso. All'estremità libera di queste asticelle si trova ancorato ortogonalmente un altro elemento metallico, sempre rettangolare, che sostiene la sagoma su cui sono adagiati i cappelli messi in mostra.

Anche in questo caso, come negli esempi degli stand pubblicitari allestiti in occasione delle varie edizioni della Fiera Campionaria di Milano, si ricava un'impressione generale di allegra casualità, quasi il surreale movimento di cappelli che fluttuano liberi nell'aria, totalmente decontestualizzati da ogni possibile misura umana, come ad esempio quella ricavabile da un manichino o da una sagoma, ma al contrario, lasciati galleggiare nel vuoto a stagliarsi contro uno sfondo neutro che ne sottolinea tutta la preziosità di oggetti dall'altissimo valore progettuale intrinseco, espresso dal dettaglio della materia, dal colore, dall'esecuzione artigianale, ma soprattutto dalla dimensione iconica e universalmente nota della loro forma.

Bibliografia

M.C. LOI, *Antico e nuovo. Otto progetti di Ignazio Gardella*, Maggioli, Santarcangelo di Romagna 2018, pp. 66-67.



1950**Stand Borsalino, XXVIII Fiera Campionaria, Milano**

La produzione di stand espositivi e pubblicitari per la Borsalino prosegue alla Fiera Campionaria milanese del 1950. In questo allestimento vengono ripresi alcuni elementi già sperimentati negli stand realizzati per le edizioni precedenti, come ad esempio, la pavimentazione in ghiaia a coprire l'esistente pavimento in palladiana di marmo, l'uso di piante in vaso e la presenza dell'esile supporto astratto formato da toncini di ferro verniciato, sui quali vengono messi in mostra i cappelli come se fossero stati lanciati in aria. Lo spazio riservato allo stand risulta notevolmente ridotto rispetto a quello occupato nelle due versioni precedenti e si configura mediante il posizionamento di alte pannellature monocrome che da terra arrivano fino al soffitto. In pianta questi pannelli seguono la conformazione di un trapezio rettangolo, con il vertice acuto posto nella parte più lontana dal visitatore, in modo da incrementare l'effetto scenografico della profondità e della prospettiva.

L'ambito così definito non risulta, però, totalmente chiuso su sé stesso, in quanto le pannellature in corrispondenza del vertice del trapezio non si congiungono, ma lasciano tra di loro la distanza di una pausa che permette di intuire la presenza di un "oltre" capace di dare respiro all'intero spazio. Per sottolineare la continuità tra la parte frontale, ovvero quella ufficiale e di rappresentanza dello stand, e quella tergale – reale o virtuale che sia – seminascosta e percepibile dallo stacco verticale tra i pannelli, Gardella adotta l'espedito di lasciare intravedere la presenza di una pianta di margherite in vaso. Che esse siano reali o semplicemente il riflesso di quelle vere poste di fronte, poco importa. Quello che invece preme sottolineare è questa volontà insistita di ampliare, tramite un artificio progettuale, non tanto lo spazio, quanto la sua percezione, dilatandola verso una dimensione più ampia che sta al di là della misura tangibile delle cose, per condurla invece verso un ambito tutto mentale, nel quale forse le emozioni contano di più della concretezza.

L'illuminazione artificiale di questo piccolo spazio espositivo è affidata alla presenza di cinque grossi proiettori, di quelli in uso in ambito teatrale, capaci di creare coni di luce sulle superfici dei pannelli con effetti alternati di luce e d'ombra. Il consueto logotipo inclinato dell'azienda piemontese viene dipinto in due posizioni diverse, utilizzando una tinta chiara sopra lo sfondo più scuro dei pannelli.

In questa soluzione, a differenza di quelle delle due edizioni precedenti, non è presente nessun elemento dedicato all'appoggio della merce presentata, segno che lo spazio viene pensato esclusivamente come una vetrina, cioè come un segnale, un richiamo, un luogo, insomma, dove non è prevista nessuna relazione di scambio tra il personale dell'azienda e il visitatore.



171

FOT. ANCHILOTTI & C. - MILANO - VIA SOLFERINO, 3 - TEL. 09.85.84

1951

Allestimento della mostra “La sedia italiana nei secoli”, IX Triennale di Milano, Milano

«Lo scopo della mostra non era quello di presentare una rassegna completa di esemplari italiani di tutte le epoche e di tutte le regioni, ma di offrire, nel poco spazio che si aveva a disposizione, un complesso quanto più possibile organico dell'estremamente vario materiale da esporre.

Il concetto che ha informato l'allestimento è stato quello di far camminare il visitatore in un percorso variato, lungo il quale sono esposti, in ordine cronologico, i mobili.

I pezzi di maggior valore hanno potuto essere collocati nei punti di più rilievo e importanza, creati dalle irregolarità stesse del tracciato.

Nel primo tratto il visitatore percorre una galleria chiusa, che per essere articolata e spezzata in frequenti svolte, lo porta continuamente di fronte a nuove visuali e nuove prospettive. Salendo poi, a poco a poco, per rampe distanziate fra loro o di pochi gradini ciascuna, con un andamento a lenta spirale, si raggiungono i terrazzamenti superiori, dove sono raccolti, in slarghi più ampi, i pezzi meno antichi o meno rari.

Le pedane rettangolari, sulle quali stanno posate le sedie, sono in panno di diverso colore, il corrimano del parapetto è in velluto verde scuro, il pavimento in panno color crema»¹.

Le intenzioni della mostra *La sedia italiana nei secoli*, alla IX Triennale di Milano, allestita nel 1951, sono chiaramente espresse dallo stesso Gardella nella relazione di progetto, oggi depositata presso il suo archivio. Dalle parole che vi si possono leggere emerge chiara l'intenzione che l'allestimento non perseguisse la semplice e didascalica rappresentazione dell'evoluzione stilistica dell'oggetto “sedia”, ma che si articolasse come un qualcosa di ben più complesso e coinvolgente, una sorta di itinerario emotivo sviluppato all'interno della storia materiale di uno dei pezzi più comuni dell'arredamento domestico in Italia. La mostra si avvale di un comitato scientifico d'eccezione presieduto da Carlo Ludovico Ragghianti, ed ha un suo precipuo ordinamento affidato a Licia Collobi Ragghianti. I due curatori decidono di non ridurre l'esposizione ad una mera rassegna di tutte le sedie italiane del passato, ma di focalizzare l'attenzione del visitatore solo sugli esempi maggiormente significativi: dalle sedute romane, passando e soffermandosi in particolare su quelle medievali, fino ai modelli del periodo successivo all'impero di Napoleone. Nel fare ciò, si cerca al contempo di mettere in evidenza le tracce lasciate non solo dai differenti momenti storici, ma anche quelle legate alla provenienza dei diversi modelli.

Lo spazio destinato alla mostra è quello ampio del Salone del Palazzo dell'Arte alla Triennale. Si tratta di un ambito caratterizzato, oltre che dalle sue notevoli dimensioni planimetriche, anche dalla sua generosa altezza e dalla presenza della luce naturale che proviene dai lucernari a *shed* della copertura.

L'idea allestitiva è quella di creare, all'interno del Salone, una sorta di architettura nell'architettura, di oggetto nell'oggetto, che però non sia una forma architettonica chiara e riconoscibile inserita in un volume dato, quanto piuttosto un'articolazione di piani che vadano ad alterare la spazialità preesistente. Dal processo figurativo che si evince osservando i vari disegni di studio, emerge immediatamente l'intento di articolare lo spazio del Salone in una sorta di percorso continuo e spiralforme, il quale assume diverse configurazioni prima di assestarsi su quella scelta come definitiva. Questo processo passa attra-

¹ Cfr. *Relazione di progetto*, Archivio Storico Gardella.





verso varie fasi che contemplano una serie di momenti intermedi, basati inizialmente su composizioni più geometriche, fatte di angoli retti e linee ortogonali tra loro, fino ad evolversi in sistemazioni più libere e più fluide, nelle quali, comunque, permane costante la volontà di dispiegare il percorso espositivo attorno ad una centralità, quasi come una spirale che ritorna su sé stessa dopo avere compiuto molteplici rivoluzioni.

La soluzione a cui Gardella infine approda, è una sorta di commistione tra i primi tentativi, più rigidi e rigorosi, e la loro mutazione più sciolta e morbida: il progetto, alla fine, si assesta su un disegno chiaro, quasi ideogrammatico, nel quale la fluidità del percorso è data da una serie di linee continue, benché spezzate, che definiscono a quote diverse una serie di ambiti tutti affacciati gli uni sugli altri, tutti interconnessi visivamente tra loro e rivolti in modo da generare una vera e propria accelerazione visiva, priva di un unico fuoco, ma resa ancora più dinamica dalla dislocazione di tante focali diverse. Quindi il tema spaziale principale che informa di sé questo allestimento è quello di una vera e propria *promenade* architeturale, un itinerario che si articola variabilmente nello spazio e che solo la sua fruizione dinamica permette di apprezzare appieno in tutta la complessità che descrive. Si tratta di un percorso che si alza e si abbassa per mezzo di brevi rampe di scale e che descrive una traiettoria mai uguale a sé stessa, che si dilata e si comprime sia in pianta che in alzato all'interno dei limiti murari imposti dalle dimensioni del Salone. Anche se l'allestimento è destinato a durare solamente per il tempo della mostra, l'approccio spaziale di Gardella non è legato alle dinamiche proprie dell'effimero e del temporaneo, quanto a quelle canoniche della progettazione dello spazio. In questo caso, infatti, Gardella non mette in atto una cura e un'attenzione compositiva finalizzate a creare un allestimento *nella* volumetria del salone, quanto piuttosto, a sviluppare un'architettura *con* la volumetria del salone, ricorrendo a dinamiche di fusione e di relazione spaziale tra le parti che sono proprie della progettualità di ambienti interni

Il tema del percorso è rintracciabile fin dall'ingresso alla mostra, dove una scala accoglie il visitatore e lo conduce subito ad un primo livello intermedio, ricavato dentro una nicchia, in cui l'antico telaio in ferro di una sedia medievale preannuncia l'oggetto dell'esposizione. Sull'architrave di questa nicchia viene scritto il titolo della mostra con l'impiego inusuale di lettere maiuscole scritte in un carattere corsivo inglese dotato di molte grazie. Alla sinistra della nicchia si apre un varco più piccolo che conduce ad una seconda rampa di scale, assai più stretta di quella di invito, che conduce alla mostra vera e propria.

La fusione tra il contenuto e il contenitore, ovvero tra l'allestimento e il salone, che Gardella si prefigge fin dalle prime soluzioni, risulta ulteriormente sottolineata, nella realizzazione, dall'impiego dello stesso trattamento ad intonaco sia per le pareti preesistenti, sia per le pareti della nuova architettura. Ne emerge così una superficie plastica accomunante e avvolgente, sulla quale fare risaltare le diversità formali e materiche delle sedie esposte che si appoggiano semplicemente sulla pavimentazione del percorso. Quest'ultima è interamente rivestita con moquette color crema, di una tonalità comunque molto più accesa rispetto a quella delle murature verniciate di bianco. Per esaltare questo punto di sintassi tra piano di calpestio e piani di elevazione, Gardella allunga di qualche centimetro quello di pavimentazione del percorso – sia esso scala o ballatoio – sul filo della sottostante muratura, in modo da enucleare il piano orizzontale da quello verticale, sottolineando entrambi in un'estetica della sovrapposizione enfatizzata ulteriormente attraverso la sottile ombra dell'aggetto.

Oltre a queste accortezze che esprimono la sua consueta raffinatezza progettuale, *nell'*accomunante dimensione plastica dell'insieme, Gardella pare avvertire l'esigenza di immettere nello spazio la presenza di un segno. Questo deve essere capace di sottolineare l'andamento spiraliforme dell'itinerario, che

si snoda fluttuante come una linea nitida, pulita, essenziale e dotata di un innegabile valore grafico, ma tale da ribadire la natura ondivaga e complessa del percorso di visita. Questo segno è il corrimano del parapetto del percorso, sottile quanto un nastro, rivestito in velluto verde scuro e sorretto da esili colonnini bianchi che tendono a sparire nel disegno generale, lasciando in primo piano la sua sola presenza di elemento guida.

Come in altri suoi allestimenti, Gardella anche qui è maestro nella teatralizzazione dell'ambiente, ovvero nella capacità di rendere il visitatore sia soggetto che oggetto dello spazio, del cui funzionamento è al contempo misura ed essenza. Un funzionamento che, in questo allestimento, si percepisce al meglio solo mediante la sua fruizione dinamica, la sua percezione cangiante esperita attraverso le mutevoli situazioni alle quali il visitatore viene condotto. È un condurre che non impone e non forza, ma che invece suggerisce e lascia la libertà al pubblico di compiere tutti i personali esperimenti sensoriali al suo interno, lasciandogli comunque la possibilità di percepire in piena consapevolezza tutta l'emozione dell'esperienza spaziale.

Bibliografia

«Metron», 43, settembre-dicembre 1951.

A. PICA (a cura di), *Nona Triennale di Milano*, SAME, Milano, 1951.

Presentazione delle opere di Gardella in occasione del Primo Premio Nazionale Olivetti, in «Casa e Turismo», 6, settembre-ottobre 1955, pp. 18-21.

G.C. ARGAN, *Ignazio Gardella*, Edizioni di Comunità, Milano, 1959, pp. 112-115 (poi in G.C. ARGAN, *Progetto e destino*, Il Saggiatore, Milano, 1965, pp. 353-373).

A. PANSERA, *Storia e cronaca della Triennale*, Longanesi, Milano, 1978.

L. CARUZZO (a cura di), *Triennale: com'è stata*, in «Hinterland», 11-12, settembre-dicembre, 1979, pp. 22-23.

G. CANELLA, *Figura e funzione nell'architettura italiana dal dopoguerra agli anni Sessanta*, in «Hinterland», 13-14, gennaio-giugno 1980, pp. 48-77.

A. VACCARO MELUCCO, *Cultura architettonica e cultura museografica*, in «Hinterland», 21-22, marzo-giugno 1982, pp. 26-38.

M. PORTA (a cura di), *L'architettura di Ignazio Gardella*, MisuraEmme, Ethas libri, Milano, 1985, p. 212.

G. CANELLA, *Ignazio Gardella: le figure e le città*, Politecnico, Milano, 2000.

S. GUIDARINI, *Ignazio Gardella nell'architettura italiana. Opere 1929-1999*, Skira, Ginevra-Milano, 2002, pp. 69-70.

M.C. LOI, *Antico e nuovo. Otto progetti di Ignazio Gardella*, Maggioli, Santarcangelo di Romagna, 2018, pp. 68-69.

1951**Allestimento Stand Borsalino, XXIX Fiera Campionaria, Milano**

Nell'allestimento dello stand Borsalino del 1951 alla Fiera Campionaria di Milano, viene parzialmente ripetuto il progetto dell'anno precedente per quanto riguarda il piccolo spazio-vetrina, di fronte al quale, in posizione centrale rispetto al percorso dei visitatori, si estende una sorta di lunga penisola espositiva. Quest'ultima presenta una planimetria rettangolare allungata connessa con il resto dell'allestimento, tramite uno dei lati minori, mentre gli altri tre lati sono liberi e circondati dal passaggio dei visitatori. Come lo spazio-vetrina di fronte, anche per la penisola si opta per una pavimentazione coperta da uno strato di ghiaia, così da creare un piano di calpestio il più neutro e uniforme possibile su cui appoggiare gli elementi che compongono l'allestimento. Questi si raggruppano a costituire due ambiti distinti, ovvero un piccolo salottino e una zona espositiva vera e propria. Il salottino, collocato ai margini della penisola, in prossimità dello stand confinante, è formato da tre esemplari della stessa poltrona reclinabile che Gardella ha disegnato per lo stand del 1946, posizionati attorno ad un tavolino a cassetta destinato a contenere il materiale illustrativo, anch'esso già sperimentato nel precedente stand del 1947.

In posizione più baricentrica, ma sempre disposta secondo un allineamento diagonale, viene riproposta la stessa soluzione del piano di appoggio vetrato sostenuto dalla composizione delle cappelliere circolari in cartone. Questo elemento, qui declinato in una dimensione più ampia rispetto a quelle sperimentate precedentemente, rappresenta il *clou* dell'allestimento, nel quale, come al solito, si fa largo uso di piante fiorite in vaso appoggiate direttamente sul piano di ghiaia a punteggiare casualmente lo spazio. Ciò che conferisce maggiore espressività all'insieme, anche in questo caso, è la presenza di una nota dissonante che sembra sovvertire ogni ordine stabilito, ogni regola, ogni aspettativa. Nello spazio rigoroso, prefigurato da chiare geometrie, scandito dal rigore dei materiali e delle cromie, si inserisce un bidone metallico colorato aperto e rovesciato in modo che il suo contenuto di cappelli fuoriesca a terra. Sono cappelli maschili nella nota conformazione del marchio piemontese, dalla consistenza più strutturata rispetto a quelli femminili, che invece, essendo flosci, vengono semplicemente appoggiati sulla lastra di cristallo del piano espositivo o contenuti arrotolati in piccole scatole triangolari.

Anche in questo caso è la forza inaspettata del "gesto" quella che caratterizza l'intero allestimento e che, al di là dell'eleganza generale, riesce ad aggiungere una nota di straniamento, che è qualcosa di molto diverso dalla semplice trovata pubblicitaria ad effetto, in quanto più strutturato e radicato nel paradigma culturale dell'autore, sensibile alla storia dell'arte e ai movimenti culturali contemporanei, fra cui quelli legati alle molte espressioni del Surrealismo.

Questo mettere in scena gli oggetti da esporre con la loro rappresentazione dinamica fermata attraverso l'istantanea di una tra le infinite configurazioni possibili di movimento, questo abbinare alla via aulica del professionismo colto una dimensione teatrale, a tratti più narrativa e finanche colloquiale, forse per certi aspetti anticipatoria delle poetiche e delle estetiche del *pop*, rappresentano le cifre maggiormente riconoscibili dell'itinerario gardelliano compiuto nell'ambito dell'architettura dello stand espositivo e in particolar modo in relazione alla Borsalino.



1951**Allestimento Negozio Bossi-Borsalino, Corso Matteotti, Milano**

Corso Matteotti è una delle arterie più significative del centro milanese. Il suo tracciato fu aperto a cavallo tra gli anni Venti e Trenta del Novecento ed è fiancheggiato da un vero e proprio campionario di edifici che incarnano le tendenze architettoniche del periodo.

La Cappelleria Bossi, diventando esclusiva concessionaria dei prodotti Borsalino, necessita nel 1951 di una nuova vetrina il cui progetto, dato il rapporto pregresso, viene affidato a Ignazio Gardella.

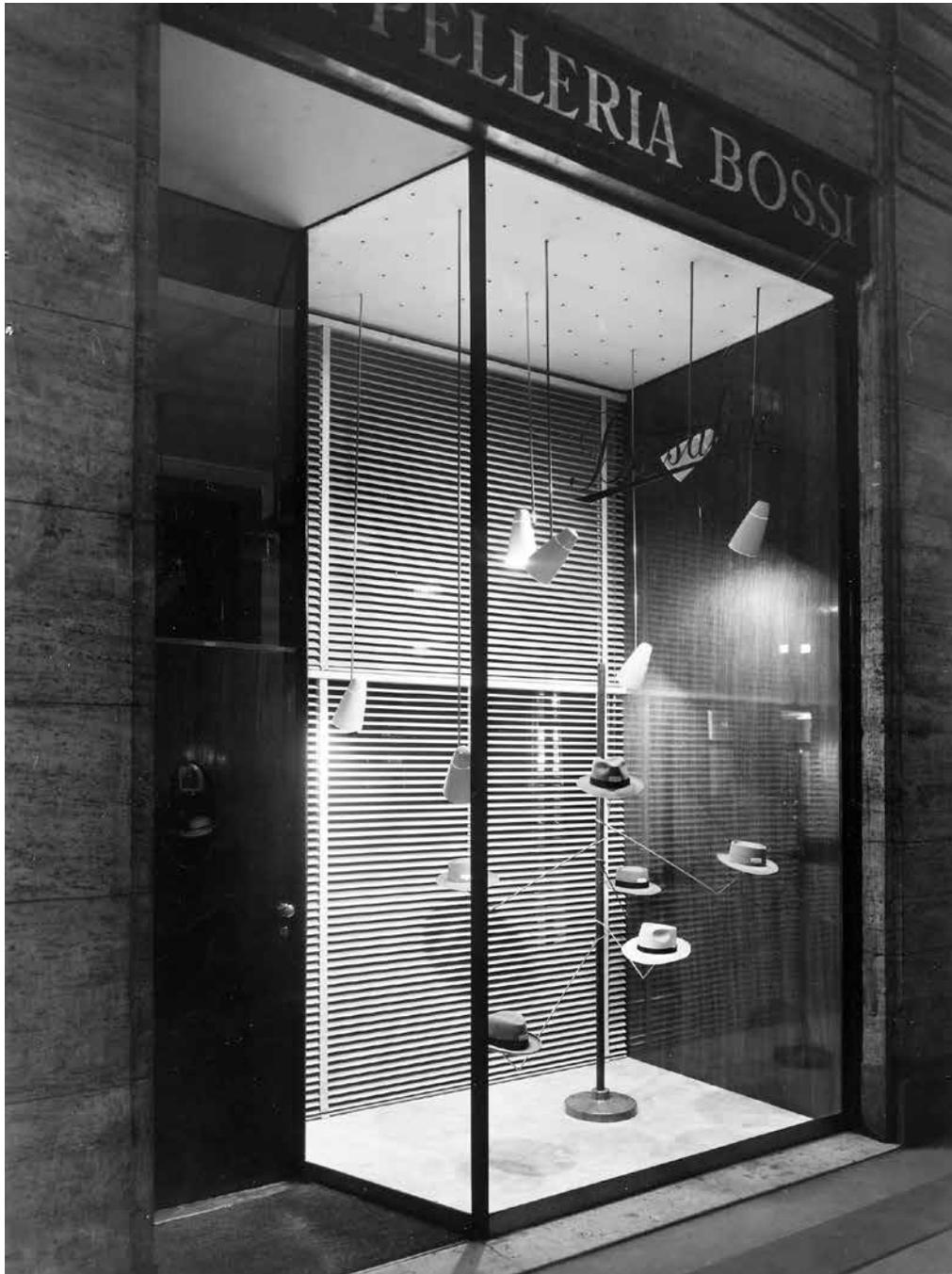
Come in altre esperienze simili da lui condotte, anche in questo caso l'incarico è assai limitato trattandosi di uno spazio molto piccolo. Tuttavia il risultato ottenuto è comunque testimone di quella progettualità colta e ricercata che Gardella era in uso dispiegare anche in esempi come questo, nei quali la dimensione eminentemente commerciale dell'esperienza non va minimamente a intaccare il nucleo solido della sua poetica, sempre improntata a valori di grande raffinatezza.

Al valore della raffinatezza si aggiunge, quando si parla di incarichi legati a spazi commerciali, anche quello della dimensione comunicativa, mai raggiunta per ostentazione o per forzatura, ma sempre attraverso le modalità che sono proprie della composizione spaziale. Quindi quello di Gardella progettista di luoghi commerciali è un lavoro che si muove sul pacato registro di categorie estetiche consolidate, in cui il raggiungimento della dimensione linguistico-espressiva, a maggior ragione necessario in questa tipologia di opere, è affidato tutt'al più a personali quanto riuscite interpretazioni di qualche atteggiamento d'avanguardia. Ne è un esempio lampante l'interpretazione delle associazioni e dissociazioni tipiche dei giochi ottico-dinamici che sono stati propri delle prove dadaiste e surrealiste, dai quali Gardella sembra estrapolare l'ironia sottesa, insieme alla dimensione imprevedibile del divertimento e a quella più certa della narrazione, che riescono ad aggiungere allo spazio una carica di eloquenza comunicativa preziosa e mai sopra le righe.

Anche nel caso dell'allestimento della vetrina della Borsalino nel negozio Bossi, così come in quella per il negozio Chiesa, Gardella ricorre al trattamento della tridimensionalità dello spazio espositivo. I piani che descrivono questo piccolo luogo di filtro tra l'esterno caotico della via commerciale e l'interno ovattato del negozio, sono disposti secondo angolazioni diverse, in modo da esaltarne la consistenza attraverso la profondità. Il volume vetrato della vetrina espositiva, infatti, è conformato in modo da creare uno spigolo, il cui vertice collima con la porta di ingresso al negozio. Sopra questa porta in legno, ad altezza occhio, si apre un oblò ovale che consente la visione dell'interno. Parimenti di legno è anche l'altro lato inclinato della vetrina, mentre in vetro è il sopraluce della porta.

Il volume cristallino dello spazio della vetrina a tutta altezza è caratterizzato da una pavimentazione leggermente più alta rispetto alla quota di calpestio del marciapiede e del negozio ed è realizzata con una palladiana di marmo. Il soffitto è un semplice pannello di gesso con una serie di fori, disposti secondo una griglia geometrica, dai quali calano alcuni sottilissimi elementi tubolari in metallo di lunghezze diverse, alle cui estremità inferiori sono agganciati i coni riflettenti dei faretti in metallo laccato per l'illuminazione artificiale. Da un basamento a pianta circolare in granito, sistemato in posizione disassata rispetto al centro della vetrina, si eleva un'asta a sezione circolare di legno alla quale si agganciano, ad altezze diverse e con va-





rie angolazioni, dei sottili elementi in ottone aventi ad una estremità delle apposite e invisibili sagome in metallo a sostegno dei diversi cappelli esposti.

Lo spazio della vetrina è chiuso verso il negozio da una tenda alla veneziana fatta di sottili lamelle metalliche, la cui modulazione lascia leggermente intravedere i movimenti e le sagome di quello che c'è dietro. Questo diaframma costituisce un confine delicato e vibrante che chiude lo spazio, ma allo stesso tempo lascia intuire una sua prosecuzione interna, così come scompone le ombre dei cappelli che vengono proiettate su di essa, aumentando ulteriormente il senso di leggerezza generale.

La vetrina è chiusa da una parte con un unico grande pannello in legno lucido, lo stesso legno usato per delimitarla anche sul lato opposto, obliquo, all'interno del negozio. L'aver inclinato anche il fianco della vetrina in prossimità della porta crea uno spazio trapezoidale di ingresso, sottolineato a terra da uno zerbino sagomato, la cui forma invita il compratore a sostare nel luogo di soglia che si viene a creare, permettendogli di osservare i cappelli da un punto di vista più ravvicinato.

La ritmata orizzontalità delle lamelle della tenda alla veneziana e la spiccata verticalità degli elementi metallici che calano dal soffitto o che poggiano sul pavimento della vetrina, rendono estremamente rigoroso il contenitore, all'interno del quale i cappelli paiono ruotare in libera casualità.

Perciò la creazione di Gardella non è un semplice mettere in mostra dei cappelli, ma rendere tali cappelli parte integrante di una più vasta scena architettonica, dove la figura e lo sfondo non rimangono entità distinte, ma si fondono in una nuova entità che, superandole, le comprende entrambe, rendendo così il progetto un atto integrato e totale.

Bibliografia

Cappelli in vetrina, in «Domus», 284, luglio 1953, pp. 51-53.

M. PORTA (a cura di), *L'architettura di Ignazio Gardella*, MisuraEmme, Ethas libri, Milano, 1985, p. 212.

M.C. LOI, *Antico e nuovo. Otto progetti di Ignazio Gardella*, Maggioli, Santarcangelo di Romagna, 2018, pp. 66-67.



FOT. ANDREOTTI & C. - MILANO - VIA SOLFERINO, 8 - TEL. 02 81 81 8

1952**Allestimento dello Stand Borsalino, XXX Fiera Campionaria, Milano**

Come nel caso di precedenti edizioni, anche per lo stand che Ignazio Gardella allestisce per la Borsalino nel 1952, in occasione della XXX edizione della Fiera Campionaria, vengono occupati all'interno dello stesso padiglione due settori espositivi posti l'uno di fronte all'altro e separati tra di loro dal percorso di visita. Ancora una volta, la dimensione del settore minore è data dall'interasse delle strutture preesistenti del padiglione. In questo stretto ambito, Gardella prolunga i pilastri in porzioni di muratura che vengono intonacate e verniciate come il resto del padiglione. La profondità dello spazio a disposizione, però, risulta ridotta per la presenza di due quinte inclinate, realizzate anch'esse in intonaco e tinteggiate in modo da garantire la continuità con il resto.

Queste due quinte, orientate tra loro con angoli di ampiezza diversa, lasciano intuire la presenza di un varco che si perde nell'ombra, accennando ad un'asola verticale che riesce a dilatare lo spazio attraverso la potenza dell'immaginazione.

Presentati contro il muro e illuminati artificialmente come se fossero dei pezzi esposti in un museo, fanno bella mostra di sé i cappelli da uomo e da donna della collezione Borsalino. La loro forma iconica viene esaltata facendoli fluttuare nell'aria e tagliare contro lo sfondo neutro della quinta inclinata e intonacata a gesso. Esili supporti metallici incernierati alla parete e inclinati secondo varie direzioni li sorreggono in posizioni diverse tra loro, determinando la rappresentazione, per così dire, di un "dinamismo congelato", sottolineato maggiormente dalle ombre che si proiettano sul muro.

Per collegare in un unico stand i due settori e delimitarne l'ambito, Gardella lavora sulla pavimentazione, realizzando una pedana verniciata di scuro rialzata di una decina di centimetri, che diventa il piano di calpestio delle due zone espositive. Il suo disegno è conformato in modo da far dialogare tra loro le pavimentazioni dei due settori, sottraendo da ognuna di esse una porzione triangolare. I due triangoli, però, non sono allineati tra loro ma disassati, così da dare l'impressione di aver sottratto un ideale quadrato più grande, posto in diagonale, che li riunisce in un vuoto e lascia scoperta una parte del pavimento preesistente del padiglione che risalta contro la pedana con la propria sagoma in negativo.

In ciascuno dei due settori dello stand, spicca la presenza di un totem recante il logotipo inclinato dell'azienda. I due totem, che nella loro conformazione possono ricordare una sorta di stilizzatissimo e geometrico manichino da sartoria, sono posizionati ad hoc per richiamare l'attenzione del visitatore, e creano quasi i piedritti di un portale ideale, attraverso il quale il visitatore è costretto a passare e soffermarsi sui due ambiti espositivi posti l'uno di fronte all'altro.

Sempre basandosi sull'idea dell'isola espositiva, lambita su entrambi i suoi lati lunghi dal flusso dei visitatori, trovano posto sulla pedana, oltre ai totem di cui sopra, anche dei tavolini circolari bassi, sui quali viene esposto il campionario dei cappelli da donna con il loro materiale illustrativo.

I cappelli da donna, privi della rigidità propria dei copricapi maschili, vengono semplicemente adagiati sui piani di appoggio senza alcuna particolare caratterizzazione, se non quella dell'accumulo e della evidenziazione della loro vasta scelta cromatica. Questi tavolini presentano la stessa soluzione di appoggio a terra dei totem, ovvero, una base circolare in marmo sagomato, sulla quale si innesta un profilo tubolare di acciaio cromato a sostegno di eleganti piani di appoggio circolari.

Nel caso dei due totem, invece, gli elementi tubolari cromati si innestano in volumi compatti dalla sezione lentiforme, sulle cui due facce convesse viene apposta la scritta "Borsalino".



192

XXX FIERA DI MILANO

1953**Allestimento dello Stand Venzaghi, "Mostra Internazionale del Cotone e del Rayon e delle Macchine Tessili", Busto Arsizio, Varese**

La città di Busto Arsizio è fin da XVIII secolo legata alla produzione cotoniera. Per dare ulteriore impulso e visibilità a questa fiorente realtà industriale, nel 1951 viene realizzata la prima edizione della Mostra Internazionale del Cotone e del Rayon e delle Macchine Tessili. Gli intenti della mostra erano quelli di documentare e portare a conoscenza del pubblico tutti i progressi fatti nel campo della produzione cotoniera e tessile, in modo da ampliare gli orizzonti di mercato e quelli delle capacità tecniche.

La prima edizione, inaugurata l'11 ottobre 1951 dal Presidente della Repubblica Luigi Einaudi, ebbe luogo nei locali della Scuola Media Facchinetti di Via Dante, anche se si sentì immediatamente l'esigenza di creare nuovi ambienti per ospitarne le edizioni successive. I padiglioni espositivi furono costruiti fin dalla chiusura della prima edizione della mostra e vennero realizzati in una zona appositamente dedicata allo scopo, situata alla periferia della città.

In uno di questi nuovi padiglioni, viene realizzato da Ignazio Gardella per l'edizione della mostra del 1953 lo stand dello storico cotonificio Venzaghi.

Lo spazio a disposizione si presenta suddiviso in due ambiti dal passaggio del percorso di visita generale e si articola in due zone distinte, una destinata agli aspetti meramente pubblicitari e l'altra a quelli espositivi. In particolare, viene creata una zona più piccola, nella quale si mette in opera, con pannelli continui di legno, una sorta di esedra culminante, nel punto della sua massima concavità, con una foratura dalla forma ellissoidale. Attraverso questa foratura si scorge un piano di fondo più arretrato rispetto al perimetro dell'esedra, sulla cui tonalità più scura vengono riportati marchi e scritte dell'azienda. In posizione eccentrica rispetto alla simmetria del disegno della stessa, viene calato dal soffitto un cavo a sostegno di un supporto circolare, dal quale pendono, come da un attaccapanni, alcuni drappi di stoffa dai colori e dalle fantasie diverse. Tali drappi presentano pressappoco tutti la stessa lunghezza e non toccano terra, rimanendo sollevati dal pavimento. Ne risulta un elemento molto misterioso, quasi teatrale, che si mostra come un surreale "personaggio" materializzatosi in tutta la sua immota presenza, ma che potrebbe da un momento all'altro spiccare il volo come un fantastico spiritello d'aria.

La scena così rappresentata viene contenuta tra le due lastre orizzontali del pavimento e del soffitto, che hanno il ruolo di concludere e dare misura allo spazio. Dall'alto, un riflettore di tipo teatrale getta la sua luce sulla composizione circolare dei drappi di stoffa, ponendo ulteriormente l'accento sulla loro presenza che si staglia contro lo sfondo neutro della pannellatura di legno.

Dall'altro lato del percorso, uno spazio più ampio si apre fino alla vetrata continua che definisce lo stand e lo separa dall'esterno. Ne deriva un generoso ambiente in cui la luce naturale ha un ruolo da protagonista. Infatti essa ha la particolarità di provenire dalla stessa direzione nella quale guarda il visitatore: ciò induce la necessità di lavorare per macro segni e non attraverso una definizione minuta dello spazio, che altrimenti andrebbe persa contro luce. I grandi segni, al contrario, risaltano al meglio contro la superficie retroilluminata della vetrata, esaltandosi nel grafismo generale delle loro sagome. Per questa ragione



FOT. ANCILLOTTI & C. - MILANO - VIA SOLFERINO, 3 - TEL. 892.6



Gardella occupa l'intero spazio a disposizione dello stand con una configurazione appuntita e fortemente espressiva sul piano formale, il cui valore iconico viene dato dalla giustapposizione di pezzi di stoffe di cotone colorate diversamente, affiancate le une alle altre.

Tutte le pezzi di cotone impiegate, con la loro caratteristica conformazione quasi bidimensionale, vengono posizionate su dei supporti dotati di esili gambe in metallo tutti allineati tra loro sul bordo dello stand, in prossimità del percorso dei visitatori. Ogni pezza di cotone viene srotolata e distesa in modo da formare dei nastri aperti, sostenuti da sottili aste di metallo poste sotto la loro superficie e appese al



soffitto con dei trefoli, a creare un drappeggio dall'andamento a onde di altezze e ampiezze diverse, per un effetto generale molto dinamico e colorato.

Al soffitto vengono ancorati dei semplici tondini di ferro disposti parallelamente tra di loro secondo lo stesso andamento delle sottostanti pezze srotolate. A questi si agganciano i vari fili che sospendono i nastri di cotone, mentre un unico tondino posizionato obliquamente rispetto agli altri, aggancia dei montanti verticali che ricalano sull'allestimento e ai quali si appendono degli elementi rigidi nastriformi, le cui volute si librano nello spazio portando sulla loro superficie le scritte e i loghi dell'antico cotonificio Venzaghi. Un ulteriore elemento di dissonanza all'interno di questa composizione, tutto sommato molto regolare dal punto di vista geometrico, è rappresentato dalla diagonale che attraversa tutto il locale in aderenza ai tondini di ferro attaccati al soffitto. Essa è di fatto realizzata con una serie di rocchetti di filo di cotone dai più svariati colori, i quali, infilati gli uni sugli altri, creano un allegro pennone orizzontale che attraversa liberamente lo spazio.

Anche in questa realizzazione gioco, sorpresa, teatralità dello spazio, ma al contempo chiarezza del disegno, razionalità nell'impostazione e raffinatezza progettuale, insieme ad altrettanta eleganza nell'esecuzione, costituiscono i caratteri prioritari della poetica gardelliana capaci di generare, insieme a tutte le altre realizzazioni nel campo dell'esposizione e dell'allestimento, uno dei segmenti più interessanti e vivaci della sua intera parabola creativa.

Bibliografia

Un allestimento, in «Domus», 294, maggio 1954, p. 62.

1953-1956**Sistemazione delle Sale dei Primitivi alla Galleria degli Uffizi, Firenze**

Ignazio Gardella, Giovanni Michelucci, Carlo Scarpa

Nella notte tra il 3 e il 4 agosto del 1944, le truppe naziste, allo scopo di rallentare l'avanzata degli alleati per la liberazione di Firenze, fecero brillare molte cariche di esplosivo nelle parti più strategiche della città storica prospicienti l'Arno.

Interi isolati residenziali posti sulle due sponde del fiume, abbondanti porzioni di strade, ma soprattutto la quasi totalità dei ponti, furono distrutti dai tedeschi in ritirata, lasciando inspiegabilmente in piedi soltanto il Ponte Vecchio, benché bloccato alle estremità dalle macerie degli edifici limitrofi crollati.

Molte teorie a posteriori si sono susseguite su questa insolita circostanza, mescolando alla realtà sprazzi di leggenda. Tra tutte le teorie, quella più accreditata è che Ponte Vecchio venne risparmiato grazie all'intercessione di Gherard Wolf, console tedesco in quegli anni. Egli, da grande amante dell'arte e dell'architettura quale era, si pensa che abbia convinto gli alti comandi militari nazisti a risparmiare tale manufatto, non solo sottolineando il suo valore storico e artistico, bensì mettendo anche in luce il fatto che gli alleati, trovandolo in piedi, lo avrebbero sicuramente usato per farvi passare i loro carri armati, rallentando moltissimo le operazioni, a causa della dimensione ristretta della carreggiata.

Fatto sta che le zone della Firenze storica affacciata sulle due rive dell'Arno, dopo quella notte si trovarono in condizioni di quasi totale demolizione.

Nelle immediate vicinanze delle aree teatro di queste devastazioni, a due passi proprio da Ponte Vecchio, si trova la Galleria degli Uffizi, che di tali distruzioni risentì pesantemente, sia pur in maniera indiretta. Fin dal 1946, infatti, il vasto complesso museale venne interessato da una lunga serie di operazioni di ripristino e di ricostruzione mirate a migliorare, e in alcuni casi a sostituire, l'ormai stantia e ordinaria sistemazione ottocentesca, dotando l'insieme di una serie di frammenti dal sapore vagamente modernista. Come spesso accade ancora ai nostri giorni, il cospicuo valore di storia e di memoria che emana sia dalle opere contenute che dalla stessa fabbrica degli Uffizi, diede l'avvio ad un programma che, seppur meritevole, appariva ancora frammentato e privo di una visione generale comune. Ben presto, infatti, ci si accorse della banale freddezza di queste realizzazioni moderniste, sempre molto timide rispetto alla preesistenza, mai portatrici di innovazione e, soprattutto, operate per parti slegate tra loro, completamente prive di un disegno generale accomunante e di un'unica regia progettuale da seguire.

Nel 1948, La Galleria riapre al pubblico, e il nuovo direttore Roberto Salvini intuì più di altri questa mancanza. A differenza dei nostri tempi, nei quali quasi sempre la revisione degli spazi museali e dei luoghi espositivi si limita ad individuarne le criticità senza passare alla fase successiva, egli riuscì invece ad individuare subito anche la strada per la sua risoluzione.

La figura di Salvini è determinante, poiché decide di trasformare per prime proprio le sale della Galleria che costituiscono l'inizio dell'intero percorso espositivo, e, in un certo senso, il biglietto da visita dell'intero Museo. Salvini, infatti, prima di essere trasferito alla guida della più prestigiosa galleria del capoluogo toscano, aveva appena riordinato la Galleria Estense a Modena e possedeva, oltre ad una



squisita cultura artistica, anche la competenza che il ruolo di docente in Storia dell'Arte all'Università di Trieste gli conferiva.

Fin da subito, la sua presenza si impone grazie alle sue idee innovative a riguardo dei criteri allestitivi e di ordinamento delle collezioni. Sono criteri che vanno ad individuare nella fabbrica vasariana la presenza di una serie di ambiti di indiscussa riconoscibilità storica e architettonica, che diventeranno i poli principali dei futuri nuovi allestimenti. La Sala delle Carte Geografiche, la Tribuna, i Loggiati assurgono al ruolo di fuochi spaziali di una trasformazione generale che ha mutato e attualizzato l'intero volto della galleria.

La neutralità attribuita da Salvini ai diversi spazi della galleria, suggerisce un criterio di orientamento ispirato direttamente alle opere ivi contenute, piuttosto che dal carattere dell'architettura che le contiene e conserva. Per questo motivo si dirige verso una sistemazione che sia capace di mettere insieme ed evidenziare la contemporaneità delle espressioni artistiche prodotte in uno stesso periodo storico, piuttosto che in uno stesso ambito. In questo modo, il tempo prevale sul luogo, andando a modificare il consueto concetto di "scuola" nelle sue tradizionali radici teoriche.

Fin dall'inizio della sua presenza agli Uffizi, però, Salvini comprende che per conferire una dimensione materiale a quanto va proponendo concettualmente, occorre l'intervento di una figura che sia in grado di «creare o più esattamente ricavare dagli ambienti preesistenti spazi consoni alle dimensioni e al carattere dei dipinti, assicurare le migliori condizioni di luce, sistemare nel modo più conveniente e senza danni all'estetica delle sale gli impianti accessori» perché «tutti questi erano problemi tecnici ed artistici insieme che richiedevano l'opera dell'architetto»¹.

Per tali motivi, Roberto Salvini affianca al funzionario della Soprintendenza Guido Morozzi un inconsueto quanto straordinario terzetto di progettisti affermatissimi a livello nazionale: Ignazio Gardella, Giovanni Michelucci e Carlo Scarpa.

La scelta, ovviamente, non è casuale e va oltre il fatto che Michelucci sia un po' il padrone di casa, dato che è il più conosciuto tra gli architetti fiorentini, che Gardella abbia da poco realizzato il Padiglione d'Arte Contemporanea della Galleria d'Arte Moderna di Milano e che Scarpa, l'*abilissimo Scarpa*, come ormai sulla stampa nazionale viene appellato, sia il più noto progettista di allestimenti museali ed espositivi dell'intera penisola. A ben guardare, infatti, nei diversi itinerari progettuali dei tre è possibile cogliere dei precisi aspetti comuni, primo fra tutti un'innegabile componente umanistica dominante all'interno delle loro opere.

Se Michelucci era ossessionato dall'idea di una progettualità totale, nella quale la presenza del "battito" vitale del flusso umano non solo vivifica lo spazio, ma direttamente lo progetta, allo stesso modo anche i percorsi di Gardella e di Scarpa sono abitati dalla presenza di una radice profondamente legata alla dimensione umana. Una radice capace di ammantarsi di eleganza, leggerezza e razionalità nell'opera di Ignazio Gardella, di materialità, di complessità e di simbolo in quella di Scarpa, a ricordarci che il loro intervento alla Galleria degli Uffizi è stato, prima di un'opera architettonica dotata di un valore estetico, un'impresa profondamente etica, umana e civile.

Il *milieu* di fondo che inquadra la nuova sistemazione delle Sale dei Primitivi è sicuramente da rintracciare nell'idea della cosiddetta "variabilità". Anche se la statura progettuale dei tre protagonisti è assolutamente paritetica, pur naturalmente nelle diversità delle loro specificità, una sorta di imprinting generale a questa esperienza fiorentina senza dubbio è ascrivibile al "padrone di casa", della cui filosofia progettuale in quegli anni proprio l'idea di "variabilità" costituisce il nucleo strutturante.

¹ Cfr. B. Zevi, *Sale nuove agli Uffizi*, in «Cronache», 29 luglio, 1956, p. 248, in M.C. MAZZI, *Musei Anni '50: spazio, forma, funzione*, Edifir-Edizioni Firenze, Firenze, 2009, p. 77.





La "variabilità" in architettura può essere intesa come una sorta di generale, non univoca e sicuramente poco circoscrivibile attitudine espressa dalla progettualità fiorentina, che ha visto il suo maggiore cantore proprio in Giovanni Michelucci, il quale più volte, in declinazioni linguistiche e in temi spaziali differenti, è riuscito a dare forma e sostanza a quest'idea.

Potremo dire che rispetto alle consuete categorie di riferimento solitamente poste alla base della composizione della forma architettonica e urbana, il concetto di "variabilità" tende a privilegiare quelle legate alla dimensione immateriale della forma, gli aspetti percettivi e simbolici a fronte di quelli meramente costruttivi, geometrici e tecnologici. È come se molto di più dell'immanenza dei fattori materiali contasse la indefinibile complessità delle relazioni tra le categorie in gioco, la figura rispetto alla sostanza, intendendo per figura quello che molti anni più tardi Franco Rella definirà come «movimento stesso di un altro pensiero»².

Da questo deriva che la forma architettonica altro non sia che il risultato mutevole e variabile delle infinite condizioni che concorrono a plasmarla e non una questione aprioristica legata a soggezioni di varia natura. Per questo motivo la forma diviene categoria "trovata" e mai "data", perché costruita di volta in volta sulle differenze e sulle specificità delle molte relazioni che ne costituiscono le fondamenta.

In altre parole, è come se la forma non fosse altro che il risultato della concretizzazione fisica, ogni volta diversa, ogni volta nuova, degli infiniti flussi vitali che vanno ad innervare l'essenza dello spazio architettonico.

Proprio all'indomani delle distruzioni tedesche al centro di Firenze, con le macerie ancora fumanti, Michelucci ha la forza di registrare sui suoi taccuini una serie di vere e proprie visioni architettoniche capaci di esprimere in termini reali tutta la "variabilità" contenuta in quel frangente. Egli scrive a questo proposito: «passata la guerra uscii da Palazzo Pitti dove ero rifugiato e passeggiavo a lungo per Firenze. Sul Lungarno erano cadute le facciate artistiche e dietro era apparsa una miseria paurosa. Così vedendo come l'arte era riuscita a nascondere questa miseria e questa vergogna ebbi un trauma. Pensai allora che l'arte non può essere inganno, non può servire a illudere sulle situazioni reali. Quindi bisogna partire dal contenuto. E cominciai a pensare l'architettura in modo meno accademico»³.

Questo suo pensare all'architettura in maniera meno accademica si traduce in una spazialità che dall'interno fluisce verso l'esterno, individuando una città fatta di "cavità" sottratte all'interno di una massa accomunante, pervasa dalla brulicante moltitudine delle vite dei suoi abitanti che si intersecano tra loro in uno scambio continuo di relazioni e di flussi, la cui traduzione architettonica si esprime a sua volta in un susseguirsi di "piani di vita" diversi che prendono la loro forza dai legami e dalle reciprocità istituite con l'intorno.

Ed è effettivamente un'architettura pensata per cavità, quella della nuova sistemazione delle Sale dei Primitivi, concepita all'interno della massa intessuta di flussi e percorsi qual è l'intera fabbrica vasariana, a sua volta, elemento filtrante di una massa ancora più vasta che la contiene: quella dell'intera città, solcata e plasmata nel tempo non tanto da un disegno calato a priori dall'alto, quanto dalle variabili e mutevoli contingenze delle infinite relazioni istituite tra le diverse parti.

Nasce così l'idea di realizzare una sistemazione che, oltre a definire valori estetici e spaziali, possa dare luogo anche ad un ambito nel quale riuscire a modificar il rapporto tra l'uomo e l'arte, cioè farsi espressione di una nuova idea espositiva, in perfetta consonanza con quanto sta avvenendo in quel momento con altre realtà italiane nel campo delle sistemazioni museali e dell'allestimento.

² Cfr. F. RELLA, *Miti e Figure del Moderno*, Feltrinelli, Milano, 1993.

³ Cfr. G. MICHELUCCI, *La città variabile*, in F. BORSI (a cura di), *Giovanni Michelucci*, LEF, Firenze, 1966, p. 89.

Ecco allora che l'intero progetto si basa su un'idea in fondo molto semplice e allo stesso tempo estremamente efficace, incentrata su modalità di composizione e di espressione dello spazio capaci di riportare le diverse opere esposte ad avvicinarsi il più possibile alle condizioni di percezione originaria, interpretando in chiave moderna le relazioni che tali opere instaurano con l'ambiente per il quale erano state pensate originariamente.

Per fare questo vengono rivisti i criteri di sistemazione degli oggetti d'arte esposti, abbandonando l'ordinamento d'anteguerra che seguiva il rigido principio delle scuole, in favore di un più flessibile e innovativo principio storico basato sul tempo e non sul luogo.

Nella nuova sistemazione delle Sale dei Primitivi, in altre parole, il criterio dell'ordinamento basato sulla corrispondenza tra opere e artisti della stessa terra, anche se vissuti in secoli diversi, viene ampiamente superato considerando che le premesse con le quali si forma l'opera d'arte sono molto più simili all'interno di una stessa epoca, anziché in luoghi lontani. Per questo, nella disposizione prevista si cerca di mettere in luce, magari tramite accostamenti del tutto inediti, l'evolversi di una contemporaneità di espressioni diverse che nascono in maniera indipendente rispetto al rapporto con uno stesso territorio. Appare evidente poi, come ogni periodo – e a maggior ragione quello del secondo dopoguerra, caratterizzato dall'impellente urgenza di staccare con il passato – tenda fundamentalmente a considerare come "nuovo" tutto quanto si discosti in maniera significativa da quello che l'ha preceduto, ed è anche per questo motivo che il criterio di ordinamento applicato, si deve intendere come qualcosa di davvero innovativo, anche se oggi sappiamo bene che il fattore luogo ha da sempre influito in maniera considerevole in ogni opera.

Ad onore del vero, i nuovi criteri di sistemazione e di allestimento affermati da Salvini e applicati in momenti diversi durante il rifacimento delle sale della Galleria degli Uffizi dal 1948 fino al 1956, trovarono a quel tempo ben pochi estimatori. Molto vasto, infatti, fu il ventaglio di osservazioni negative che questi criteri andavano raccogliendo nel mondo dell'arte, in particolare quelle di Roberto Longhi, il quale contestava alle nuove sistemazioni la mancanza di quella caratterizzazione "d'ambiente" da lui ritenuta indispensabile per meglio comprendere i valori dell'opera d'arte. La sparizione di certe cornici, ad esempio, rappresentò per lui uno dei punti maggiormente discutibili, così come l'aver fissato direttamente alla muratura i dipinti invece di apporli su un pannello o comunque sopra un supporto intermedio, e parimenti la stessa scelta del trattamento a intonaco che viene definita come fredda e priva di quella vibrazione materica che la messa in opera di un materiale meno "povero" avrebbe potuto dare. Ma la critica più pungente è riservata proprio alla connotazione scientifica insita nell'ordinamento di Salvini e nel suo conseguente depotenziamento del concetto delle scuole. Scrive a questo proposito anche Lionello Venturi che «era naturale che a poco a poco le scuole pittoriche apparissero come compartimenti stagni e finissero per falsare l'idea dello sviluppo del gusto (...). Se quindi in un ordinamento di galleria si segue una scuola dal Trecento al Seicento, salvo poi ricominciare da capo per la scuola vicina, s'ingenera confusione nel visitatore ingenuo e si costringe lo studioso a fare salti mentali per ritornare dalla storia moderna a quella medievale»⁴.

Dunque, per i tre architetti si presenta un vero lavoro di interpretazione e di riqualificazione spaziale più che di semplice riordino formale, e sono ampiamente consapevoli di dovere andare a estrapolare il complesso rapporto tra l'arte e l'architettura attraverso il nuovo spazio da realizzare.

Sarà una sfida molto difficile ma ci riusciranno magistralmente attraverso il potere evocativo dell'allusione, anziché imboccando lo scivoloso crinale della mimesi, all'apparenza più praticabile, ma in re-

⁴ Cfr. L. VENTURI, *La rinascita degli Uffizi*, in «Il Mondo», 24 maggio, 1952, in MAZZI, *Musei Anni '50 ... cit.*, p. 76.



altà pieno di insidie, tenendo conto anche del carattere monumentale dell'architettura esistente. Non è facile a posteriori attribuire la paternità specifica dei singoli elementi spaziali o di dettaglio dell'intera proposta, un po' per la scarsità di documenti riconducibili a questa esperienza e rintracciabili negli archivi personali dei tre progettisti, un po' a causa della natura molto artigianale e cantieristica dell'intervento. Per comprendere meglio questa condizione ci viene in aiuto lo stesso Michelucci che molti decenni dopo ebbe a dire che «molto della progettazione avveniva così: giorno dopo giorno sul cantiere, venivano fatte delle proposte, le discutevamo tutti e tre e una volta d'accordo si andava avanti con il lavoro: ma dei disegni non restava nulla, lo si dava al fabbro per esempio, o a quell'artigiano che era incaricato di seguire un certo lavoro. Gli esecutivi erano spesso sui muri, cioè quei segni che per il muratore servivano volta per volta. L'opera nasceva via via a contatto con quei capolavori. Si faceva eseguire, si controllava l'esecuzione; l'architetto secondo me doveva stare il più possibile da parte nel senso che aveva il compito di vedere il risultato»⁵.

Allo stesso modo non è facile addentrarsi nei rapporti reciproci tra questi tre protagonisti dell'architettura italiana del periodo, se non ancora una volta attraverso il ricordo di Michelucci, il quale lascia trasparire rapporti non sempre lineari, rilevando come «la presenza dei progettisti si doveva sottrarre al massimo, noi dovevamo sparire. Si trattava semplicemente di appropriare le opere alle pareti con un lavoro di muratore. Non c'è dubbio che la personalità di Scarpa era difficile; era sempre attento ad avere la trovata giusta sì, ma che mettesse l'opera dell'architetto in evidenza e di questo se ne compiaceva. Io per principio mi ero posto di sparire di fronte alle opere di quella portata meditando moltissimo: l'idea di mettere un sostegno, per esempio, di ferro, lo sentivo come un fatto di grande responsabilità, il risultato era far sì che l'opera quasi naturalmente si mostrasse»⁶.

E ancora: «C'era indubbiamente una grande volontà di andare d'accordo. C'è stato un momento difficile, non tanto con Gardella che tanto era accomodante. Avevano messo dei blocchi di pietra dietro le porte contro cui andava a picchiare la porta, quindi era una cosa assolutamente illogica. Allora ci fu un po' di discussione che finì andando tutti a bere ma la pietra fu levata. Quando entrai la mattina e vidi la pietra chiesi subito risentito chi avesse fatto mettere questa cosa, allora c'erano gli operai che risposero ammiccando e dicendo che era stato quello con la barba (Scarpa). Il Direttore era preoccupato che succedesse tra gli architetti qualcosa, ma per fortuna come ho detto, finì tutto subito»⁷.

Le difficoltà più ingenti all'interno di questa esperienza progettuale si presentano sicuramente nel riordino delle prime sale destinate ad ospitare i dipinti che vanno dal Duecento fino alla metà del Quattrocento. Alla vivace molteplicità dei soggetti da esporre, tra cui figurano opere di grandi artisti quali Cimabue, Giotto, Simone Martini, Duccio di Bonisegna, Masaccio e molti altri, si va a sommare la grande varietà dimensionale di questo materiale che spazia dalle pale di quasi cinque metri di altezza alle predelle di pochi centimetri. Questa diversità di dimensioni induce i progettisti a pensare, all'interno dell'intervento di riordino architettonico degli ambienti, ad un grande tema di fondo, che esalti tali differenze, ma che al contempo ne sottolinei i punti comuni. Nel far questo, era importante prestare la massima attenzione a non sovrapporsi minimamente alle opere, rispettandone totalmente la carica emotiva e il contenuto retorico legato alla collocazione e alla funzione originaria.

Dal momento che l'idea di spazio della nuova sistemazione deve rispondere a tutte queste istanze, i tre progettisti decidono di non variare l'impostazione planimetrica delle sale esistenti, ma di riproporne la stessa suddivisione, intervenendo invece in maniera perentoria sulla loro sezione. Per questa ragione vengono eliminati i controsoffitti piani delle prime sale, ripulendo i solai dalla selva di legname stratifica-

⁵ Cfr. G. MICHELUCCI, in *Intervista a Michelucci*, in A. GODOLI, *Michelucci e gli Uffizi*, in *Gli Uffizi Studi e Ricerche*, I 2. *Interventi museali e progetti*, Centro Di, Firenze, pp. 51-55.

⁶ *Ibidem*.

⁷ *Ibidem*.

tosì in seguito ai vari rimaneggiamenti subiti nel corso del tempo. Operazione, questa, che permette di intervenire sull'intero intradosso della falda, lasciando in vista le capriate originali e ricoprendo tutto l'intradosso inclinato con un dogato di legno. La capanna di copertura diviene così, uno dei principali protagonisti dello spazio, caratterizzato da grandi capriate in legno, il cui innesto nella consistenza della massa muraria diventa meritevole di particolare cura progettuale.

È proprio quel punto nevralgico che i tre architetti, inaspettatamente e con grande maestria, mettono a nudo, esaltandolo anche attraverso l'illuminazione radente di un lucernario a fascia orizzontale, che va a sostituire il muro proprio nel punto in cui sarebbe stato naturale e sintatticamente corretto ancorare la struttura lignea primaria a sostegno del tetto.

Anche in questo caso è esplicitativo rileggere le parole di Michelucci, allorché, quasi centenario, viene nuovamente coinvolto dalla Fabbrica degli Uffizi in uno studio di fattibilità sull'ipotesi di una nuova uscita dal museo sulla via dei Castellani: «Furono momenti molto belli e interessanti. Ricordo che ci fu in un primo tempo una certa opposizione verso noi progettisti all'apertura di quella finestra in alto. D'altronde a nostro favore c'era il fatto che rimaneva tutta quell'altezza fra le opere e le finestre per cui la luce non può disturbare»⁸.

In effetti, la luce che il lungo taglio orizzontale del lucernario getta nella sala sarà proprio uno dei punti cardine attraverso i quali si esprimerà la ricerca interpretativa delle caratteristiche spaziali nelle quali le opere erano inserite in origine. Per non perdere durante le ore notturne l'effetto della diagonale luminosa proveniente dall'alto, esternamente, lungo tutta la vetrata, viene collocato un sistema di proiettori in modo che l'illuminazione artificiale filtri dalla stessa direzione di quella diurna naturale, così da non alterare eccessivamente la percezione delle opere nel passaggio tra il giorno e la sera.

Lo spazio che risulta in seguito a questa operazione è dunque caratterizzato da una decisa impostazione ascensionale, quasi il riferimento a misure e proporzioni goticheggianti, capaci di alludere senza mimesi alcuna, alla serena severità di uno spazio francescano. Questa peculiarità si stempera nelle salette successive, come quella del Trecento senese, con il soffitto ribassato e un lucernario a capanna sospeso sull'intero volume, oppure nella Sala dei Giotteschi, o ancora in quella del Trecento fiorentino. Una discontinuità messa in atto anche per sottolineare il diverso carattere linguistico delle opere esposte: solenne, ascensionale e quasi monumentale nella parte di ingresso, più rarefatto, intimista e prezioso man mano che si procede nell'articolazione delle diverse sale.

Ad un osservatore attento non sfugge sicuramente la percezione di una sorta di "medievalizzazione" delle diverse sale espositive. Questa non si realizza soltanto in un semplice tema di sfondo, in una tonalità generale, ma diventa una vera e propria cifra di interpretazione artistica dell'intero intervento, in perfetta aderenza con i personali percorsi dei tre progettisti.

Come già accennato, infatti, nelle poetiche espressive dei tre è possibile riscontrare i segni per individuare un *modus operandi* comune. Molti dei loro progetti sono improntati a meccanismi compositivi che conducono alla costruzione di un "ordine casuale", o se vogliamo di una "casualità ordinata", che lavora sulla disarticolazione, sullo scatto, sulla cesura, sulla dissolvenza e sulla frattura, overosia su modalità che perseguono la rottura di un ordine che tuttavia rimane legittimato, nonostante venga infranto, scardinato e magari sviluppato attraverso piccole e impercettibili modificazioni. Si determina, insomma, una situazione analoga alla sottrazione di ordine propria dell'ambiente medievale che, se letto dal punto di vista delle operazioni costitutive dello spazio e non sul solo semplice piano dell'espressione, appare tutto incentrato sulla casualità, sull'asimmetria e sulla dominanza della funzione rispetto alla forma.

⁸ *Ibidem.*

La raffinatissima invenzione dei tagli verticali, praticati nelle pareti tra le diverse sale con lo scopo iniziale di trasportare senza problemi da un ambiente all'altro le grandi opere lignee e le enormi tavole, altera impercettibilmente il preesistente ordine basato invece sul rigore dell'impostazione a stanze dell'impianto vasariano. Questi tagli aprono l'insieme a visuali inaspettate, come se lo spazio di una sala fosse già anticipato in quella precedente, offrendo al visitatore sguardi inediti, prospettive inattese e nuove possibilità di percezione. Si tratta di una forma di casualità che è tuttavia ascrivibile anche all'astrazione del Moderno e che rimane trascritta nel disegno planimetrico stesso, indirizzandolo verso il potere evocativo del gesto. La presenza dei tagli ha la capacità non solo di rompere irreversibilmente la canonica impostazione della sequenza delle sale e di disarticolare la composizione a stanze degli spazi, ma anche di offrire la possibilità di istituire tra i diversi ambiti nuovi legami e nuove relazioni, immettendo nell'insieme un vero e proprio valore di fluidità, intesa dai progettisti quale principio ancora dominante della modernità. Gli stessi tagli verticali consentono di isolare delle porzioni nella continuità muraria delle sale, per far sì che risultino definite da setti murari ortogonali tra loro. Questo, come detto, consente la penetrazione dello sguardo in tutte le direzioni, e la percezione della totalità dello spazio da molti punti di vista differenti. Si tratta di un approccio compositivo, evidentemente incentrato sull'interpretazione di una memoria legata all'assenza di gerarchia nella visione degli spazi, tipica ancora una volta delle dinamiche sia medievali che moderne, secondo cui la percezione totale dello spazio avviene principalmente attraverso il movimento. In questo allestimento, persino il tema della luce sottolinea la ricerca di discontinuità, più che di una riunificazione. Una luce pensata, come già parzialmente accennato, quale criterio più appropriato per esaltare le caratteristiche pittoriche delle opere e per mettere delle chiare interpunzioni lungo lo sviluppo dei percorsi. Nella doppia Sala del Gotico Internazionale, ad esempio, la presenza del lucernario e dell'alta finestra istituisce un possibile tentativo di mediazione tra il tardogotico toscano, rappresentato dalla figuratività di Lorenzo Monaco, e quello settentrionale, espresso dalle scene dipinte da Gentile da Fabriano nelle quattro tavolette disposte a bandiera sul muro, per far sì che la stessa luce della finestra non vada ad inondarle direttamente.

Il taglio orizzontale su cui si imposta asimmetricamente la capanna di copertura della prima sala proietta una lunga lama di luce che come un piano eccentrico nella consistenza dello spazio, inserisce un vettore di decentramento e non un elemento di ordine.

La riunificazione visiva data dallo zoccolino metallico, la presenza dei tagli verticali, il concepire le connessioni tra le varie sale non attraverso delle porte dotate di piedritti, ma tramite dei semplici passaggi ricavati nella consistenza dell'intonaco bianco, quasi una sottrazione materica alla plasticità delle masse, costituiscono criteri che annullano il valore solido dell'angolo per coinvolgere e lasciare intuire lo spazio della sala successiva.

Il rivestimento avvolgente, ottenuto dalla plafonatura di elementi piani di legno bruciato posta al di sopra delle antiche capriate, separa sintatticamente gli elementi della costruzione, ma rimanda anche a quell'idea fluida e accomunante sottesa nella singolare coincidenza tra la metafora michelucciana del "tetto-tenda", quella scarpiana del "tetto carena" e quella gardelliana del "tetto-velario". A tale proposito, ancora Michelucci ebbe a dire che «si volle dare al soffitto un certo peso, un certo valore. Scarpa pensò al disegno dei ferri delle capriate e degli altri ferri presenti nelle sale come i telai dei lucernari, le transenne, i battiscopa. Poi ci fu l'invenzione della lastra di pietra con il grande Cristo di Cimabue che risolse lo spazio in modo meraviglioso; l'opera fu posta in modo che se ne potesse vedere anche il retro, guardarla dava veramente un senso di piacere»⁹.

⁹ *Ibidem*.

In realtà la collocazione quasi in bilico verso il centro della sala del grande Crocifisso di Cimabue, sostenuto da un montante verticale in ferro e da tiranti metallici che lo ancorano alla parete, è ispirata ad un noto affresco assisiato di Giotto, nel quale si vede come, grossomodo fino alla fine del Duecento, questo tipo di croci fossero poste nelle chiese inclinate verso la navata, così da rendere maggiormente diretto e più emotivo il contatto con i fedeli. Il progetto allude, quindi, a quella precisa modalità, senza ovviamente forzarla con inutili riproposizioni stilistiche, anzi, fuggendo ogni possibile mimesi proprio grazie alla geniale trovata della sospensione. Tutte le opere d'arte sono esposte secondo questo principio: le tavole in questo modo si staccano leggermente dal muro retrostante tramite sostegni a mensola ottenuti con semplici putrelle metalliche; gli inserti di pietra serena in corrispondenza dei gomiti – cioè nei punti di maggiore usura ai lati delle porte – sembrano quasi galleggiare nel candore delle pareti; così come le leggerissime transenne in metallo che orientano il percorso dei visitatori, nonché la grande lastra in pietra serena che forma il basamento per la Croce. Tutti questi capolavori risultano come sospesi sul pavimento realizzato in piastrelle di cotto precompresso e montato senza fuga alcuna tra i vari pezzi, tanto da assumere il valore di un ulteriore tema di fondale sul quale fare risaltare al meglio le opere.

Questi e molti altri particolari sono i tratti di una disposizione acquisita da quel vocabolario di forme e dettagli che la progettualità italiana del cosiddetto professionismo colto sta scrivendo in quegli stessi anni anche in altri esempi museali, non di rado ad opera degli stessi autori.

In definitiva, il riordino dei vari ambienti rimanda alla canonica impostazione di una serie di stanze, nella quale, però, tutti gli interventi sono volti a introdurre piccole anomalie capaci di sovvertire questa disposizione, ricercando nella fluidità il vero tema unificatore.

Questo approccio, contenendo un tentativo evidente di superare la consueta impostazione museografica del momento, si colloca come un esempio di mediazione tra l'affascinante libertà del museo a spazio continuo e la rigidità di quello tradizionale e segna un notevole passo avanti nella riforma italiana di questo settore, innescando un chiaro rapporto simbolico e mediato con l'intero ambiente urbano. Come già detto, la spazialità creata in questa realizzazione si interfaccia con la città attraverso una composizione pensata per cavità, una sorta di rovescio urbano costantemente rinnovato e vivificato da una percezione dinamica del tempo. La sua narrazione per frammenti, sottesa ad una riunificazione solo allusa e mai mostrata, accenna a sua volta, in un sottile quanto inevitabile gioco di rimandi, ad una generale idea di complementarietà propria di qualunque fenomeno di trasformazione.

È proprio in questo passaggio che risiede la specificità, l'essenza e il nucleo prezioso di tutto l'intervento. Una volta compreso come l'intero edificio preesistente possa farsi città e la città possa farsi edificio, ovvero quanto i confini fra le due entità possono divenire labili immaginando i flussi e i valori dell'una caratterizzare l'altra, è possibile smarginare i contorni della semplice realizzazione di uno spazio architettonico – sia pure un museo come in questo caso – per farla assurgere a un vero e proprio ragionamento sulla città.

Quindi questa realizzazione è un'autentica occasione di Variabilità, andando ben oltre la semplice ricerca di un'immagine o di una tonalità espressionistica, concentrandosi invece, sulla ridefinizione di una complessità che traduce nella forma dello spazio le necessità e le aspirazioni collettive e individuali dell'uomo. In piedi, di fronte ad una finestra del primo corridoio della Galleria degli Uffizi, Michelucci sulla soglia dei 100 anni ebbe a dire: «io ci ho lasciato il cuore in questa costruzione, l'ho sentita criticare nella scuola come cosa non riuscita di Vasari, ma essa è una grande opera di urbanistica: è la città stessa»¹⁰.

¹⁰ *Ibidem.*



Bibliografia

- R. PAPI, *Sette sale di capolavori riaperte ai visitatori degli Uffizi*, in «Il Tempo», 5 aprile 1956.
- B. Zevi, *Sale nuove agli Uffizi*, in «L'Espresso», 29 luglio 1956 (poi rivisto in B. Zevi, *Cronache di architettura*, vol. II, art. 116, pp. 190-193).
- C. AYMONINO, *Musei italiani. I nuovi Uffizi*, in «Il Contemporaneo», III, 48, 8 dicembre 1956.
- R. SALVINI, *Il nuovo ordinamento della Galleria. Sistemazione di alcune sale della Galleria degli Uffizi*, in «Casabella-continuità», 214, febbraio-marzo 1957, pp. 20-25.
- A. Firenze: *nuova sistemazione di alcune sale della Galleria degli Uffizi*, in «Domus», 332, agosto 1957, pp. 55-56.
- R. ALOI, *Musei. Architettura-Tecnica*, Hoepli, Milano, 1961, pp. 335-342.
- B. Zevi, *Sale nuove agli Uffizi. Un palazzo sfregia la stazione*, in *Cronache di architettura*, vol. II, art. 116, Laterza, Bari, 1971, pp. 190-193 (già in «L'Espresso», 29 luglio 1956).
- A. VACCARO MELUCCO, *Cultura architettonica e cultura museografica*, in «Hinterland», 21-22, marzo-giugno 1982, pp. 26-38.
- P. ZERMANI, *Ignazio Gardella*, Laterza, Roma-Bari, 1991, pp. 98-99.
- E. GODOLI, *Architetture del Novecento. La Toscana*, Polistampa, Firenze, 2001.
- F. FABBRIZZI, *1953: Michelucci, Gardella e Scarpa agli Uffizi; "un lavoro da muratore"*, in «Firenze Architettura», vol. 1-2/2002, pp. 80-89.
- S. GUIDARINI, *Ignazio Gardella nell'architettura italiana. Opere 1929-1999*, Skira, Ginevra-Milano, 2002, p. 90.
- R. BUTINI, *Giovanni Michelucci. Fotogrammi del museo*, Diabasis, Reggio Emilia, 2007.
- C. MELOGRANI, *Architetture nell'Italia della Ricostruzione*, Quodlibet, Macerata, 2015, pp. 220-223.

1954**Progetto per il Museo di Cristoforo Colombo, Genova**

Con la città di Genova Ignazio Gardella ha un'antica consuetudine. Non solo egli discende da una antica famiglia di architetti e ingegneri originari di questa città, ma con essa si confronta più volte, fin dal 1945, quando con Franco Albini lo vediamo impegnato nello studio per conto dell'Ansaldo su un programma di abitazioni componibili. Tale confronto è proseguito poi anche l'anno successivo con la partecipazione, sempre insieme ad Albini, al concorso per il Piano Regolatore del Quartiere degli Angeli.

Tramite l'architetto Giovanni Romano, noto qualche anno dopo per avere costruito il Palazzo di Giustizia della città, Ignazio Gardella e Caterina Marcenaro entrano in contatto tra loro.

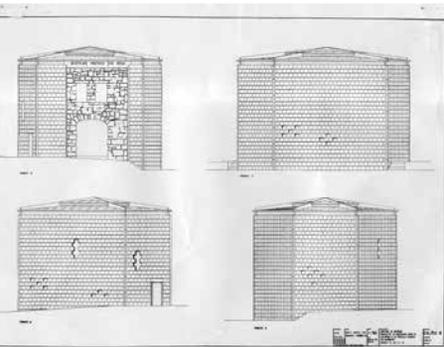
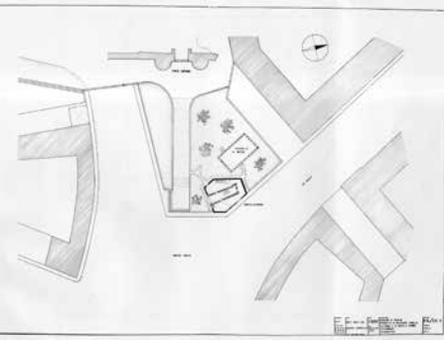
Caterina Marcenaro è la volitiva direttrice dell'Ufficio di Belle Arti del Comune di Genova, profondamente consapevole delle direzioni culturali che il proprio ruolo avrebbe dovuto tracciare in un momento così delicato come quello della ricostruzione postbellica, ed è per questo che si è già rivolta in qualità di esigente ma raffinata committente, ad uno dei più noti esponenti di quel professionismo colto milanese per la risoluzione di alcuni problemi allestitivi.

Il sodalizio istituito in un primo momento con Franco Albini, e poi anche con Franca Helg in una fase successiva, muterà in maniera significativa alcuni luoghi strategici all'interno della Genova storica, scrivendo insieme alcune tra le pagine più straordinarie dell'intera ricostruzione postbellica. Com'è noto, la ridefinizione di Palazzo Bianco, quella di Palazzo Rosso e il Museo del Tesoro di San Lorenzo costituiscono gli eccezionali risultati di questo prolifico legame culturale e professionale, e si vanno a collocare tra le punte più alte della lezione italiana sulla museografia del dopoguerra, affermatasi nei casi più interessanti proprio grazie alla collaborazione tra committenti illuminati e colti professionisti.

Non è da escludere, quindi, che sia proprio a seguito della pregressa conoscenza e stima nei confronti di Ignazio Gardella, che la Marcenaro, sempre molto orgogliosa di avere alle sue dipendenze progettisti di chiara fama, affidi proprio a lui, nel 1954, lo sviluppo di un tema progettuale alquanto inconsueto, cioè il restauro di un complesso monumentale di esigue dimensioni, ma che per la città riveste un valore simbolico immenso. Si tratta, infatti, della casa nella quale Cristoforo Colombo ha vissuto in gioventù, o per meglio dire, di quello che ancora di autentico ne rimane, dopo le pesanti opere di restauro eseguite nel corso del Settecento. La Marcenaro ne affida a Gardella non solo il restauro, ma anche lo studio di un'ipotesi di trasformazione di detto manufatto in un museo dedicato al suo antico illustre abitatore. Oggetto dell'intervento è un piccolo volume dalla conformazione alta e stretta, situato appena fuori dalle mura medievali della città, del quale rimangono in piedi solo i muri perimetrali in pietra e la copertura, al cui interno, nelle intenzioni della Marcenaro, si deve ricavare uno spazio per l'esposizione di cimeli colombiani. La Casa di Colombo è collocata nell'angolo occidentale di Piazza Dante e si presenta come un elemento completamente avulso dal proprio contesto, in quanto l'attuale tessuto urbano risulta essere profondamente mutato rispetto alla struttura medievale originaria.

In effetti, durante il corso degli anni '30, il nuovo piano regolatore genovese, con la retorica tipica del "piccone risanatore", ha trasformato il luogo in una sorta di area direzionale. Dell'originaria consistenza urbana compatta rimanevano, già allora, solo pochi frammenti superstiti, come il Chiostro di Sant'Andrea, la Porta Soprana e, appunto, la casa dell'illustre navigatore.

Appare subito evidente che entro il ristretto perimetro del rudere non ci sia lo spazio sufficiente per sviluppare le idee della Marcenaro. Per questo, Gardella progetta una soluzione diversa rispetto a quella



inizialmente prefigurata, prevedendo di inglobare l'intera preesistenza all'interno di un involucro di forma esagonale, interamente rivestito all'esterno di scandole di ardesia sovrapposte.

Questo tema delle scandole rappresenta in maniera molto evidente l'interpretazione attualizzata di un'antica consuetudine genovese che non solo ricopre di ardesia tetti e abbaini, ma anche intere facciate cieche rivolte verso il nord. Qui abbiamo un volume nitido, sormontato da una copertura a padiglione dalla leggera inclinazione, rivestita interamente in lastre di rame e non aggettante sul filo di facciata, così da esaltare la compattezza dell'intero manufatto.

Solo il fronte principale avrebbe dovuto lasciare in vista la stretta facciata originale in pietra della Casa di Colombo, caratterizzata da un portale di ingresso ad arco ribassato e da due aperture gemelle soprastanti, incastonandola così nella nuova muratura per tutta la sua altezza e avvolgendola anche ai lati. Dall'osservazione dei disegni di progetto, nonostante l'idea di fondo sia quella di incorporare il vecchio volume nella nuova architettura, non va perduta la consueta pratica del progettista di evidenziare la sintassi tra le diverse parti che formano la composizione. Quasi sempre, infatti, l'opera di Gardella si imposta su un chiaro criterio di sintassi e di gerarchizzazione delle componenti della forma, riservando la stessa attenzione che normalmente dedica alla loro definizione anche alle modalità con le quali esse si giustappongono tra loro. Così, anche in questo caso, è possibile capire che, nelle intenzioni, il progetto mostra questa duplice necessità di scandire le parti coinvolte, isolandole, enucleandole ed esaltandole nelle loro diverse caratterizzazioni, pur fondendole insieme in un risultato unitario. La facciata preesistente si stacca, infatti, dalle porzioni della nuova muratura che parzialmente la avvolgono grazie ad una sottile asola rientrata; una sottrazione nella consistenza della massa che, attraverso la pausa creata dalla profondità e dall'ombra, separa e al contempo unisce le diverse parti.

Dall'apertura vetrata, su indicazione della Marcenaro, si sarebbe dovuto scorgere l'urna con le ceneri di Cristoforo Colombo, in questo modo mettendo immediatamente in atto un allusivo gioco di oggetti contenuti all'interno di altri oggetti, a loro volta inglobati in altri oggetti ancora.

All'interno dell'edificio immaginato, il recinto murario della preesistenza avrebbe dovuto dialogare costantemente con il nuovo recinto previsto da Gardella, dando luogo ad un vero e proprio "interno nell'interno", quasi uno scrigno che avrebbe dovuto avvolgere e proteggere il frammento storico architettonico, isolandolo dalla città, ma al contempo facendolo diventare il "fuoco" di una spazialità molto complessa gravitante attorno alla sua consistenza, alla sua memoria e alla sua dimensione simbolica. Per la Casa di Colombo, svuotata al proprio interno del solaio intermedio e privata della sua copertura, si ipotizza anche la totale messa in luce della muratura originaria, scrostata dal suo intonaco, fino quasi a ridurla alla sua sola consistenza materica, al suo puro valore oggettuale.

Negli spazi ricavati tra la preesistenza e il perimetro del nuovo involucro, Gardella prevede un vivace sistema circolatorio fatto di scale e di ballatoi, con l'intento di andare a costruire un vero e proprio percorso espositivo sviluppato tutto attorno e insieme all'antica architettura, coinvolgendola non solo da un punto di vista visivo, ma anche costringendo il visitatore a passarci dentro, a percorrere i nuovi spazi e a fuoriuscirne in base al percorso di visita.

Attraverso la luce che proviene dall'alto, Gardella prefigura un sistema di collegamento fatto di rampe a lunghezza variabile e pianerottoli disposti a quote diverse. Su di esse e sulle nuove pareti vengono disposte le teche con i cimeli colombiani, dando all'insieme una configurazione basata su di una serie di dilatazioni e contrazioni dello spazio che originano una geometria frastagliata e polimorfa.

In apparenza, il gesto che risiede alla base di questo progetto gardelliano può risultare molto assertivo, quasi un approccio assoluto e impositivo che sembra volere annullare la forza dell'antico in favore della sola immagine della contemporaneità, espressa dal linguaggio dell'involucro. Ad una più attenta e profonda lettura, il corpo dei non molti disegni a disposizione ci mostra una volontà di dialogo che vada a istituire una inedi-

ta reciprocità tra il vecchio e il nuovo, in modo che nella loro integrazione si formi una nuova entità, tale da contenerli entrambi e superarli in nome di un presente rispetto al quale leggere e comprendere il passato. Questo è un atteggiamento che riesce a rendere vitale il rudere, trasformandolo in un fatto vivo e concreto e non solo nell'asettica testimonianza di una memoria storica, dando immediatamente ricaduta alle parole di Ernesto N. Rogers che qualche mese prima nell'editoriale di «Casabella» scrive che «le opere antiche hanno significato odierno finché siano capaci di risuonare per la nostra voce»¹.

Una simile modalità di associazione tra preesistenza e nuova architettura viene sottolineato dalla geometria dell'impianto, impostata su un esagono irregolare, benché simmetrico rispetto ad un asse longitudinale passante al centro della preesistenza. Nella sua irregolarità, il volume non avrebbe offerto spazi prevedibili man mano che si fosse proceduto nel percorso di visita, bensì ogni volta diversi, in quanto i ballatoi e le varie scale in metallo, che collegano l'itinerario alle differenti quote, vengono immaginati per agganciarsi direttamente al rudere solo in pochi punti prestabiliti, discostandosi da esso secondo un andamento mistilineo progettato per valorizzarlo nella sua consistenza spaziale, e fornirne viste sempre differenti.

La proposta di Gardella comprendeva, oltre al fatto di avvolgere in un involucro moderno l'antica abitazione, anche l'intera sistemazione esterna dell'area. Ciò andava a coinvolgere anche quello che rimaneva dello storico Chiostro di Sant'Andrea inserendolo all'interno di un disegno generale, dove aree gradonate a verde si sarebbero alternate ad altre pavimentate, necessarie per la presenza di dislivelli del terreno. I rapporti urbani che tale sistemazione portava con sé erano quelli di subordinare il nuovo intervento alla scena generale dell'intorno, nella quale i possenti volumi esistenti avrebbero fatto da fondale, impreziosendo tutto l'ambiente. La consistenza del nuovo "scritto" sarebbe emersa dall'intorno in un rapporto scalare di reciprocità, grazie al quale tutto il valore storico e simbolico in esso conservato sarebbe apparso come messo in scena in una più appropriata e aulica rappresentazione.

Per tutta una serie di motivi, economici, politici e di priorità, questo progetto non ha mai visto la sua realizzazione, nonostante la Marcenaro non abbia mai nascosto la sua cocente delusione, data l'importanza che vi attribuiva.

Si legge infatti nella relazione che ella stila a conclusione del suo rapporto di lavoro con la Direzione della Soprintendenza alle Belle Arti, che «(...) tra gli edifici monumentali del Comune di Genova, è stata particolarmente studiata la Casa di Colombo e la sua destinazione a Museo Colombiano. Il progetto con relativo plastico è pronto da anni e la sua esecuzione comporterebbe, con una cifra modesta, un gradimento notevole non solo da parte della cittadinanza genovese»². La Marcenaro, non senza una punta di rimpianto, lancia ancora una volta la proposta di riprendere in mano il progetto di Gardella, ma questa sua richiesta, com'è noto, non verrà mai raccolta, privando la città di Genova di un'opera che avrebbe incarnato l'ennesimo tassello di quell'imparaggiabile "Lezione Italiana" sulla museografia impartita negli anni del secondo dopoguerra.

Bibliografia

G.C. ARGAN, *Ignazio Gardella*, Edizioni di Comunità, Milano, 1959, pp. 140-143 (poi in G.C. ARGAN, *Progetto e destino*, Il Saggiatore, Milano, 1965, pp. 353-373).

S. GABRIELLI, *E qualcosa rimane*, in M. Casamonti (a cura di), *Ignazio Gardella architetto 1905-1999. Costruire le modernità*, catalogo della mostra (24 novembre 2006-30 gennaio 2007, Palazzo Ducale, Genova), Electa, Milano, 2006, pp. 185-195.

Visioni per Genova. Disegni di grandi architetti. Il racconto di una mostra, catalogo della mostra (22 luglio-11 settembre 2016), Palazzo Ducale, Genova, Liberodiscrivere, Genova, 2017, pp. 96-97.

¹ Cfr. E.N. ROGERS, *Continuità*, in «Casabella-Continuità», 199, dicembre 1953-gennaio 1954, p. 2.

² Cfr. C. MARCENARO, *Relazione dell'Attività della Direzione Belle Arti e Storia del 30 luglio 1971*, in: Archivio Storico Comune di Genova, Belle Arti, sc. 195 fs. AL., in R. FONTANAROSSA, *La capostipite di sé. Una donna alla guida dei musei. Caterina Marcenaro a Genova 1948-71*, et grafiae, Roma, 2015, p. 121.

1955**Allestimento Stand Borsalino, XXXIII Fiera Campionaria, Milano**

Lo stesso schema distribuito su due distinti settori espositivi si ripresenta anche in occasione dell'allestimento dello Stand Borsalino alla XXXIII edizione della Fiera Campionaria di Milano.

Come nelle edizioni precedenti, il settore che risulta compreso nel modulo strutturale del padiglione generale è molto più piccolo rispetto a quello ad isola centrale collocato nello spazio dedicato al passaggio dei visitatori.

Anche questa volta, lo spazio compreso tra i due muri esistenti viene caratterizzato dalla già sperimentata presenza di quinte che frenano la profondità a disposizione. In questo caso, dette quinte sono realizzate con pannelli di legno sospesi a poca distanza da terra mediante esili montanti metallici e rivestiti frontalmente in tela grezza. A questi si aggancia lo stesso sistema di elementi snodabili metallici, già impiegato nell'allestimento di qualche anno prima, fatti per appoggiarvi i vari modelli di cappelli sia maschili che femminili, la cui nota conformazione viene resa maggiormente plastica dalla sottolineatura della luce artificiale.

Il pavimento è rivestito da uno strato di linoleum scuro e lucido e si trova ad una quota leggermente rialzata rispetto a quella del flusso dei visitatori, mentre dall'alto calano dei pannelli ad altezze diverse, realizzati sempre in linoleum, sui quali si riporta il logotipo inclinato dell'azienda piemontese.

L'isola centrale, invece, viene scomposta a sua volta in due settori, per renderla permeabile al flusso dei visitatori nella sua porzione intermedia.

Più che a un ambiente espositivo, possiamo dire di essere di fronte a uno spazio comunicativo, in cui non si ritrova alcuna presentazione di prodotti, bensì la sola, ulteriore riproduzione della scritta "Borsalino". Ripetuta altre due volte, tale scritta viene apposta sulla superficie lucida di bassi tavolini dalla forma rettangolare che, accostati l'uno accanto all'altro in maniera un po' sfalsata tra di loro, generano il disegno spezzato di due grandi piani, intervallati dalla presenza di piante fiorite in vaso.

È interessante notare la capacità di Gardella di progettare elementi allestitivi che, pur nascendo specificamente per un contesto e per un'occasione espositiva, possono essere trasferiti tranquillamente in altri ambiti, come quello domestico ad esempio, senza modificarne minimamente le caratteristiche.

È il caso delle poltrone reclinabili in ferro e legno disegnate per gli stand Borsalino degli anni precedenti il '55, come pure questi bassi tavolini rettangolari rivestiti in linoleum lucidato e sorretti da zampe metalliche inclinate che possono fare bella mostra di sé anche nella sistemazione di un qualunque spazio abitativo.



1955**Allestimento Negozio Melegari-Borsalino,
Corso Vittorio Emanuele, Milano**

Corso Vittorio Emanuele a Milano è una arteria fra le principali del centro storico della città in quanto collega Piazza Duomo con Piazza San Babila.

Al numero civico 6 si trova un palazzo che negli anni '50 apparteneva alla Società V.I.E.M.A., il quale sotto i suoi portici a livello del marciapiede ospita una vasta serie di esercizi commerciali.

In questo palazzo, nel 1955, Ignazio Gardella allestisce il negozio di cappelli e di pelletteria Melegari, concessionario dello storico marchio piemontese Borsalino, proseguendo con un'ulteriore prova progettuale all'interno di quel suo particolare segmento dedicato alla realizzazione degli spazi commerciali ed espositivi nel centro di Milano e in occasione di eventi fieristici.

Lo spazio a disposizione è dotato di un unico affaccio sulla strada di soli 3,15 m di larghezza per un'altezza più generosa, che consente di ricavare due livelli con la costruzione di un ballatoio interno. Il fondo commerciale destinato al nuovo negozio ha una planimetria stretta e lunga che si apre nella sua parte terminale con uno slargo a forma trapezoidale, nel quale si trovano i servizi, il deposito e un'uscita secondaria.

Conservati allo CSAC di Parma, i disegni di progetto ci mostrano una serie di ipotesi di avvicinamento alla soluzione prescelta, anche se tutte, fin dalle prime prove, mantengono inalterati gli stessi punti fermi. Questi possono essere riassunti nel trattamento altimetrico dello spazio, mediante la creazione di un ballatoio interno che si affaccia su un doppio volume esagonale al centro del negozio; nella ridefinizione delle pareti interne con arredi continui, in modo da annullare la presenza di pilastri e lesene; nella variazione del canonico concetto di vetrina che, invece di essere una semplice nicchia espositiva, diventa un luogo di filtro tra l'interno e l'esterno, nel quale si inserisce un elemento diverso avente funzioni di richiamo. Come è possibile riscontrare ogni volta nella parabola compositiva di Gardella legata allo spazio commerciale, l'ambito della vetrina è sempre di fondamentale importanza. In molti esempi diventa il luogo di mediazione tra la strada e l'interno del negozio, cioè tra la dimensione pubblica e quella privata; in questo particolare caso milanese, però, la vetrina diventa un vero e proprio ambito di soglia, un luogo ibrido nel quale sembrano non valere né le regole dello spazio interno né quelle dello spazio urbano.

In particolare, questa dimensione che non si caratterizza né come interno né come esterno, diviene, in questa realizzazione, uno dei suoi elementi più riconoscibili e più accattivanti, perché va a definirsi in una fascia di transizione che permette di sentirsi già accolti nello spazio circoscritto del negozio, pur trovandosi in realtà ancora all'esterno. Infatti, il marciapiede pare scivolare dentro questo spazio, anche se la pavimentazione è diversa da quella del negozio e il cliente può addentrarvi per alcuni metri. Per caratterizzare questo particolare ambito, Gardella sente che non basta lasciare fluire liberamente il passaggio delle persone, ma bisogna anche immettere un segnale che catturi l'attenzione del cliente, facendolo sostare prima, ed entrare poi. Questo ruolo di segnale è realizzato con una vetrina che, come una lanterna trasparente e luminosa, si aggancia al soffitto rimanendo sospesa sul pavimento, dentro alla quale vengono messi in mostra i famosi cappelli della Borsalino.

Nelle varie versioni del progetto, questa vetrina-lanterna cambia più volte posizione e conformazione, passando da un ottagono posizionato sulla destra dello sporto del fondo commerciale, ad un esagono



posto sulla sua sinistra. Anche i materiali e le finiture cambiano nelle diverse versioni, passando da varie strutture vetrate e intelaiate, con un elemento superiore in ottone lucidato, fino alla vetrina in cristallo molato e cappello in mogano lucidato della realizzazione.

All'interno di queste vetrine progettate, come pure nella vetrina effettivamente eseguita, i cappelli vengono calcati su delle sagome metalliche che poi scompaiono all'interno del corpo del cappello e che sono sostenute da tondini metallici di misure diverse, angolati diversamente.

Il consueto "gioco" gardelliano dei cappelli "volanti" in aria, viene riproposto anche in questa realizzazione, solo che la composizione di tondini metallici che li sostiene non è libera nello spazio, bensì imbrigliata all'interno della base della vetrina e dalla quale fuoriesce come una sorta di scultura astratta. Sotto il piano sospeso della vetrina, infatti, questi tondini metallici si proiettano all'esterno come una rappresentazione tridimensionale di tanti raggi luminosi, aggiungendo all'insieme anche un accento decisamente ludico al già forte senso di sorpresa che si prova al cospetto dell'intera invenzione progettuale.

L'altezza dell'intero sporto commerciale che si apre sotto il portico cittadino viene suddivisa in due porzioni distinte da una fascia orizzontale in mogano lucidato, all'interno della quale viene riportato, con un intarsio di ottone, il logo inclinato dell'azienda. Oltre che dal disegno di particolari espressamente concepiti per l'occasione, come le maniglie, le cerniere, le lampade, i cui bellissimi disegni esecutivi sono depositati presso lo CSAC di Parma, l'evidente natura artigianale dell'intervento viene testimoniata anche dagli elaborati in scala 1:1, sempre depositati nella stessa sede, che mostrano la scritta da intarsiare nel pannello di mogano dell'insegna.

Le due pareti che contengono lateralmente questo vero e proprio spazio espositivo vengono trattate con una finitura a stucco lucidato a mo' di lastre di pietra levigata, forse in sostituzione di un troppo dispendioso rivestimento in pietra vera. Dalla parte dell'ingresso, questa parete prosegue anche dentro il negozio, a sottolineare la continuità visiva e materica tra i due ambiti.

L'infilso posto a separazione tra lo spazio di soglia e l'interno vero e proprio, viene realizzato nella soluzione definitiva con cristalli intelaiati da montanti in mogano lucidato. Planimetricamente l'infilso si piega verso l'interno come una V rovesciata in due spezzoni di diversa lunghezza, il minore dei quali funziona da ingresso e l'altro da vano espositivo.

Nell'interno, interamente caratterizzato da una pavimentazione in linoleum, che ha il vantaggio di offrirsi come un piano continuo e neutro, sul quale fare risaltare gli elementi della composizione, l'intera disposizione degli arredi fissi e mobili, pare riverberare il disegno esagonale del foro del doppio volume, riportando a terra la sua proiezione e adeguandosi a sottolineare la sua geometria che piega le scaffalature, orienta pannelli e dispone contenitori e banconi, così da determinare una perfetta corrispondenza di allineamenti non solo in pianta, ma anche in sezione.

Anche il disegno della scala dello spazio vendita segue questo principio di articolazione generale secondo una figura geometrica di partenza, che assume un ruolo generatore da *imprinting* iniziale. A sottolineare anche in sezione la continuità tra i due livelli dello spazio vendita, Gardella evidenzia il fuoco geometrico dell'intera composizione, individuabile nel vuoto del doppio volume, facendo calare dal centro del soffitto, una serie di apparecchi illuminanti che si fermano ad altezze diverse. Si rimarca così, anche in sezione, il perno attorno al quale ruota l'intero allestimento di questo spazio che va a disporsi tutto attorno al vuoto del doppio volume.

Anche in questa prova progettuale, la dimensione artigianale esalta la ricchezza del dettaglio, l'asciuttezza del disegno, la giustapposizione dei livelli, la composizione dei piani e il dialogo tra le materie e le superfici, trasformando anche il tema di un negozio in una vera e propria opera di allestimento espositivo.



1956**Allestimento dello Stand Borsalino, XXXIV Fiera Campionaria, Milano**

L'allestimento dello stand della Borsalino per la XXXIV Fiera Campionaria di Milano del 1956, presenta qualche differenza rispetto al collaudato schema impiegato in alcune delle edizioni precedenti.

La più evidente è che occupa uno spazio diverso all'interno del padiglione generale, non più collocato in un settore definito dal ritmo strutturale, e, inoltre, che non usufruisce più dell'espedito dell'isola o penisola centrale tra i flussi dei visitatori. Si colloca, infatti, in un ambito meno strutturato e più libero, al centro di un *open space* caratterizzato solo dalla maglia dei pilastri e delle travi ricalate, gli uni e le altre intonacati e verniciati di bianco come le pareti.

Lo spazio destinato allo stand è delimitato dal posizionamento di pannellature che si articolano attorno ai pilastri esistenti secondo un disegno in pianta segmentato in angolazioni diverse. Le superfici concave e convexe del loro andamento costituiscono gli ambiti sui quali vengono apposti gli elementi pubblicitari dell'esposizione, come il consueto logo inclinato dell'azienda e un manifesto, ripetuto più volte, che oltre alla scritta riporta l'immagine di un cappello e un elemento grafico a forma di greca colorata, dal forte impatto visivo.

Lateralmente allo sviluppo di queste pannellature di doghe di legno verticali, viene posizionata in apparenza casualità una vetrina quadrangolare articolata su un telaio di legno, il quale presenta una base leggermente sollevata da terra per mezzo di una indentatura che la rende visivamente più leggera, quattro montanti posti ai lati del parallelepipedo vetrato ed una parte superiore molto alta nelle cui facce, sempre di legno, viene ripetuto il logotipo dell'azienda.

La vetrina, come al solito, è realizzata seguendo una sapienza progettuale e costruttiva non indifferente, basata su raffinatezze di dettaglio che solo una dimensione operativa da professionismo colto può mettere in campo. Il volume viene interessato, nella sua rigorosa conformazione geometrica, dalla vibrazione dell'invenzione, come, ad esempio, quella delle scanalature che seguono l'andamento verticale dei montanti angolari, con cui si rafforza l'idea del montaggio tra gli elementi, oppure come quella dei cambi di piano che, in seguito a piccoli arretramenti e avanzamenti, lavorano nella dimensione della giustapposizione, della sintassi e dell'esaltazione delle singole parti che compongono l'insieme.

Dal piano orizzontale retroilluminato di copertura, cala un'asta cilindrica di legno che non arriva a toccare il fondo della vetrina stessa, sul cui piano sono collocati dei ritagli srotolati di feltro colorato, materia prima necessaria per realizzare i cappelli messi in mostra. A questa asta si agganciano con angolazioni differenti alcuni tondini metallici che sorreggono i diversi cappelli esposti sulla loro estremità libera.

Lo spazio dello stand è delimitato, oltre che dalla pannellatura segmentata, anche da fioriere a terra, realizzate semplicemente con l'impiego di elementi longitudinali di legno, al cui interno vengono posizionate delle serie di piante. La posizione di tali fioriere, al pari di quella dei pannelli e della vetrina, pare non assecondare nessuna necessità di allineamento o di rapporti tra gli elementi e con l'intorno, se non quella di definire e di separare in piena libertà l'area destinata all'esposizione da quella assegnata al passaggio del pubblico.

L'illuminazione artificiale, a parte il piano retroilluminato sulla sommità della vetrina espositiva in cui si trovano i cappelli, è affidata all'illuminazione generale all'interno del padiglione, fatta di corpi illuminanti a luce a neon.

In un angolo dello stand, trova un nuovo impiego uno dei tavolini bassi e circolari con il piede in marmo, già utilizzati in alcuni degli allestimenti Borsalino precedenti.



1957**Allestimento Libreria San Paolo, Milano**

La Società Pia San Paolo, più nota come Edizioni Paoline, incarica Ignazio Gardella di realizzare il suo punto vendita a Milano. La localizzazione prescelta dalla committenza ricade su alcuni ambienti che si trovano all'interno di un palazzo storico affacciato su una fiancata del Duomo. Al livello del marciapiede sulla strada, si apre un unico locale di modeste dimensioni, mentre al piano superiore si trovano una serie di altri locali, tra i quali un salone che si affaccia con cinque finestre direttamente sulla strada.

In stretta consonanza ai temi già sperimentati negli anni immediatamente precedenti con le realizzazioni dei negozi e delle vetrine per la Borsalino, Gardella assegna allo spazio direttamente in contatto con la città, un valore di richiamo e di attrazione, creando una sorta di preambolo a quella che sarà la libreria vera e propria sviluppata quasi interamente al piano superiore. A livello della strada, l'elemento caratterizzante l'intera composizione è proprio la vetrina, che assolve al meglio sia il ruolo di richiamare clienti, sia quello di essere un luogo di mediazione tra l'interno e l'esterno, dove i clienti possano sostare avendo la sensazione di essere già dentro al cuore del negozio, senza di fatto esserlo per davvero.

Dei due sporti con cui la libreria si affaccia sulla strada, quello d'ingresso a destra viene come "risucchiato" all'interno per una profondità di circa 3 m a creare una zona intermedia, sospesa, più protetta e circoscritta rispetto allo spazio pubblico della strada, ma ancora non facente parte dello spazio interno propriamente detto. Questa zona cuscinetto viene definita dal profilo mistilineo di un infisso in cristallo sorretto da esili montanti cilindrici di legno che vengono ancorati al vetro tramite elementi metallici realizzati su disegno di Gardella stesso. Alla fine di questa zona filtrante, nell'infisso in vetro si apre la porta che immette direttamente nel centro dello spazio di vendita. L'inclinazione del lato sinistro della vetrina d'ingresso, viene ripresa all'interno del negozio dall'angolazione con la quale Gardella piega l'inizio della scala che conduce al piano superiore, in modo da legare immediatamente pianterreno e primo piano all'interno di una stessa intenzione compositiva. Dall'esterno del negozio la vista penetra internamente fino al centro dello spazio, anticipandone la consistenza; viceversa, da dentro il negozio l'esterno rappresenta una delle voci principali dell'intero allestimento, in quanto la strada, con i suoi flussi pedonali, pare vivere un rapporto osmotico con la vetrina e con lo spazio retrostante, mentre la facciata laterale del Duomo rappresenta addirittura il vero fondale contro il quale l'intero sistema spaziale si confronta.

Dietro al vetro del fondale fisso della "vetrina abitata", così come dietro alla vetrata dell'altro sporto sulla strada, Gardella colloca degli espositori, sempre da lui disegnati, formati da alti piani verticali che, in sezione, ricordano una mezzaluna stilizzata, su cui adagiare i libri in una posizione più distesa, per farne vedere meglio le copertine. Questi ripiani concavi sono rivestiti con morbido panno verde, mentre gli elementi metallici che li rialzano da terra sono verniciati di uno squillante rosso-viola.

Sul pavimento preesistente, entro riquadri di marmo bianco, sono disposti gli arredi, gli espositori e i tavoli, tutti realizzati secondo la consuetudine gardelliana di un disegno asciutto ed essenziale, nel quale pare prevalere, oltre alla ben nota raffinata leggerezza, anche una loro generale caratteristica di flessibilità, poiché esprimono, nel loro design, la natura di elementi mobili in grado di dare allo spazio configurazioni diverse a seconda delle necessità.

Le pareti, ad eccezione degli espositori rivestiti in panno verde, sono interamente occupate da scaffalature alte da pavimento a soffitto, anch'esse improntate alla massima flessibilità, in quanto sorrette da mon-











tanti verticali ancorati al muro che permettono di piazzare le mensole ad altezze differenziate in base alle necessità. Pure qui Gardella persegue una generale tonalità di leggerezza: infatti, gli scaffali si scarnificano all'essenziale, abolendo tutte le componenti non strettamente necessarie alla loro funzione, come ad esempio i fondali, così che i molti libri esposti si staglino direttamente contro il bianco delle murature, conferendo allo spazio un maggiore senso di profondità e di ariosità.

Particolare all'apparenza insignificante, ma che invece rappresenta l'ennesima testimonianza del modus operandi di Gardella, sempre profondamente legato ad una dimensione artigiana del progetto, è incarnato dall'elemento ferma libro che viene montato alla fine di ogni mensola. Si tratta di un tondino finissimo di metallo sagomato secondo un disegno composito e anch'esso progettato per alleggerire l'insieme di tutto ciò che, nell'economia complessiva, risulti non strettamente necessario alla comprensibilità della forma. In altri termini, l'oggetto viene ripulito di tutto ciò che si percepisce come superfluo, in modo da riportare il tutto alla semplificazione di una funzionalità che, proprio in quanto fortemente esaltata dal progetto, diventa non solo linguaggio personale, ma anche dimensione estetica.

Tutto il soffitto del negozio e della zona intermedia della vetrina è rivestito con lastre fonoassorbenti microforate, che sottolineano ulteriormente la continuità tra le parti. Dal soffitto vengono calate delle semplici lampade in vetro eseguite dalla Venini su disegno di Gardella, posizionate con una distribuzione all'apparenza casuale, ma che in realtà va ad illuminare aree funzionali ben riconoscibili, come l'area della cassa, quella per la conversazione e quella dell'esposizione murale delle immagini religiose. Quest'ultima è costituita da una composizione di pannelli in legno, metallo e panno, applicati ad una parete che altrimenti, per la sua posizione un po' defilata, avrebbe ricevuto minore attenzione rispetto alle altre.

La scala di accesso al livello superiore è contenuta tra due setti murari e presenta la caratteristica di allargarsi all'inizio, in corrispondenza del primo gradino, sottolineando la fuoriuscita della sua pedata. Que-



sto espediente, oltre a segnare la partenza della scala ed evidenziarne l'attacco a terra, invita il cliente a salire al livello superiore, accogliendolo nella rampa stretta tra i due muri e invitandolo a sorreggersi al corrimano rivestito con lo stesso panno verde degli espositori. Il primo gradino, ampio e scuro rispetto al pavimento su cui poggia, riprende il colore delle teste dei due muri che contengono la scala, formando nel loro insieme e nel loro rapportarsi con l'intorno, una sorta di segnale che si evidenzia nella semplicità dell'insieme. Tutto questo genera l'idea di una sorta di passaggio rituale tramite la soglia di un portale da attraversare. Una volta superato questo, si accede ad un altro spazio intermedio, quello della scala, che è quasi una pausa di sospensione con cui ci si accinge ad arrivare all'ambiente principale, nel quale la mano del progettista sembra quasi sparire per fare risaltare i libri come i soli protagonisti.

Il disegno e l'andamento planimetrico della scala presentano sorprendenti somiglianze con quelli di un'altra scala che in quello stesso periodo Gardella si trova a progettare, ovvero quella inerente alla ridefinizione di una porzione della Villa Reale per la Galleria d'Arte Moderna e in particolare per le Sale della Raccolta Grassi, sempre a Milano. Entrambe le scale presentano la stessa avvolgente sinuosità e la stessa plastica continuità, descrivendo uno spazio quasi seducente al loro intorno. Questa della Libreria San Paolo è decisamente più schematica, meno potente di quella della Raccolta Grassi, ma altrettanto emblematica nel raccordare due livelli diventando qualcosa di più di un mero strumento distributivo. Qui la scala è unione tra piani, ma anche intermezzo, pausa astratta e sospensione tra due mondi, quello pubblico del piano terra della libreria affacciata sulla strada e quello privato del salone dei libri.

Mentre nei due livelli espositivi si respira un generale approccio sintattico nella costruzione della forma, grazie al quale ogni parte viene isolata e esaltata nella sua singolarità, lo spazio della scala è improntato ad una generale vocazione plastica e forma un ambito neutro nel quale risaltano solo il lungo taglio verticale praticato nella muratura a mo' di feritoia e i piani dei gradini e del pianerottolo di sbarco, i quali insieme alla ringhiera realizzata di semplici elementi piatti in metallo, paiono galleggiare nel nitore delle pareti intonacate. L'andamento curvilineo della scala descrive al centro un vuoto di risulta. Come nella Raccolta Grassi, è in realtà una sorta di elemento pieno, sulla cui sommità si viene a creare un balconcino affacciato sulla rampa. Più acuto quello della Raccolta Grassi, più aperto e disteso questo della Libreria San Paolo, sono entrambi due diverse declinazioni di uno stesso tema capace di immettere nella razionalità di uno spazio esistente basato sulla consequenzialità di stanze, un vero e proprio vettore di fluidità, in modo da rendere "moderno" lo spazio dell'interno, pur nella salvaguardia dei caratteri storici e strutturali delle preesistenze.

Il salone dei libri si presenta come un ampio spazio longitudinale dalle pareti interamente foderate di scaffalature e abitato da espositori mobili più bassi distribuiti sulla pavimentazione esistente in parquet a spina di pesce. Il soffitto è rivestito ancora una volta con gli stessi pannelli fonoassorbenti impiegati anche al piano terra, mentre l'illuminazione artificiale è affidata ad una serie di quelle stesse lampade di vetro realizzate da Venini che calano dal soffitto secondo un unico allineamento centrale.

L'unica parete della sala che non ha finestre è occupata da un pannello simile a quello impiegato al livello inferiore e destinato anche in questo caso ad esporre le diverse immagini sacre messe in vendita. Ai lati della sala trovano posto alcuni locali accessori, come una sala per le riunioni, un ufficio con diverse postazioni di lavoro e il locale di collegamento con il vano delle scale dell'intero palazzo.

Bibliografia

Un grande negozio di libri a Milano, in «Domus», 331, giugno 1957, pp. 14-21.

P.ZERMANI, *Ignazio Gardella*, Laterza, Roma-Bari, 1991, pp. 100-101.

1957-1958**Allestimento della “Mostra Italiana del Pensiero Scientifico”,
Palazzo Reale, Milano**

Ignazio Gardella, Ludovico Barbiano di Belgiojoso, ordinamento Enzo Paci

«La mostra, organizzata dall'Ente Manifestazioni Milanesi, si è tenuta nelle sale di Palazzo Reale di Milano nel dicembre 1957 e gennaio 1958; le sale del palazzo sono state ripulite dalle sovrastrutture e ripristinate negli spazi originali restaurando i toni e le tinte. Lo svolgersi del pensiero scientifico era illustrato attraverso ingrandimenti fotografici illuminati contro luce e tesi sulle facce di prismi triangolari. I primi erano disposti in modo tale da creare spazi la cui forma alludesse ad elementi stilistici del periodo rappresentato in ogni sala. I libri ed i cimeli erano raggruppati in vetrine di cristallo e di legno; gli oggetti di interesse scientifico erano intercalati a pezzi da museo (scultura, pittura, affreschi) per sottolineare la contemporaneità della ricerca scientifica con i particolari caratteri dell'epoca nel campo dell'arte figurativa»¹.

I locali di Palazzo Reale a Milano sono stati teatro, durante gli anni Cinquanta e per buona parte dei Sessanta, di una lunga stagione di importanti mostre, aventi per soggetto le più disparate tematiche. Tra di esse vale ricordare a solo titolo esemplificativo, alcuni esempi tra i più innovativi per contenuti e allestimento. Esse sono: *Van Gogh Dipinti e disegni* del 1952, allestita da Luciano Baldessari, la mostra *Picasso* del 1953, *Arte e Civiltà Etrusca* del 1955 e *Modigliani* del 1958, entrambe allestite da Baldessari, così come la mostra *Arte lombarda dai Visconti agli Sforza*, sempre nel 1958. Inoltre, ancora a cura di Baldessari, la mostra *Il Cinquantanove* del 1959, *Vie d'acqua da Milano al mare* allestita nel 1963 dai fratelli Castiglioni, fino a *Lucio Fontana* di Baldessari e *Mosca* del 1972.

Le ampie sale del Palazzo Reale sono state il contenitore ideale di esposizioni molto diverse tra loro, nelle quali l'architettura della preesistenza è stata coinvolta a differenti livelli nei vari allestimenti. Ci sono state mostre, ad esempio, nelle quali essa è stata occultata completamente dal progetto allestitivo, mentre altre hanno rigorosamente rispettato la sua integrità storica, rendendola uno sfondo neutro sul quale far risaltare i temi dell'allestimento; in altri casi, invece, allestimento e architettura del Palazzo Reale hanno dialogato tra loro creando un'entità unica e inedita, nella quale preesistenza e nuovi frammenti andavano a costituire la struttura narrativa dell'esposizione.

Per l'allestimento della *Mostra italiana del pensiero scientifico*, Ignazio Gardella e Ludovico Barbiano di Belgiojoso scelgono la strada della neutralità del contenitore rispetto al contenuto messo in mostra al proprio interno. Le sale, infatti, come testimonia la stessa relazione progettuale, vengono ripulite da ogni superfezione e riportate ai toni e alle finiture originarie, per ricondurre la fabbrica piemariniana alle alge sonorit  neoclassiche del suo impianto.

Questo consente di prevedere un allestimento fortemente razionale nella sua conformazione spaziale e nella sua declinazione formale, cos  che possa mostrarsi in tutto il proprio valore di astrazione. Questo suo valore   espresso sia attraverso i materiali impiegati, ovvero il legno, il metallo e il vetro, sia grazie alle sue forme geometriche chiare, immediatamente intelligibili e subito riconducibili a quei linguaggi del professionismo colto che all'epoca operava con continuit  a Milano. Erano codici espressivi basati sul di-

¹ Cfr. *Relazione di progetto*, Archivio Storico Gardella.





segno secco dell'oggetto, sull'ostentazione della sua altissima artigianalità, resa prevalentemente tramite un approccio sintattico della sua composizione, e incentrato su un rigore di fondo che si esprime nell'eleganza della semplicità e della cura del dettaglio.

La storia del pensiero scientifico sviluppato in Italia viene narrata nella mostra attraverso la creazione di ambiti tematici fortemente riconoscibili tra loro, ma accomunati dagli stessi caratteri di fondo e dalle variazioni impresse ai medesimi elementi. I pannelli espositivi utilizzati sono in realtà degli schermi traslucidi, sui quali vengono serigrafate scritte, immagini e grafici, sostenuti da diedri angolari formati da due elementi di legno a forte sviluppo verticale disposti ortogonalmente tra loro. Ne risulta una sorta di prima triangolare, nel quale il pannello traslucido è l'ipotenusa dei vari triangoli rettangoli che ne derivano. All'interno dello spazio così ottenuto viene installata l'illuminazione artificiale, allo scopo di far passare la luce da dietro gli schermi, così da renderne più vividi e brillanti i contenuti.

Questi elementi retroilluminati sono aggregati con modalità diverse a seconda degli spazi a disposizione e posizionati in base ad un percorso che contempla isole centrali, oppure ambiti circoscritti e protetti nei quali entrare, lunghe teorie prospettiche, esedre poste alla fine di percorsi, oppure gruppi di pannelli disposti in semplici file sistemate lungo le pareti.

Questo elemento prismatico e traslucido costituisce la base dell'esposizione, il *fil rouge* formale della mostra, e, in virtù della propria autonomia, diviene foriero di una generale flessibilità, che consente di sperimentare diverse configurazioni spaziali e aggregative. È un componente dal prevalente sviluppo verticale, cui si affiancano le bacheche vetrate e le vetrine espositive, realizzate con l'utilizzo di legno, ferro e metallo, e posizionate in situazioni diverse a completare la serie dei pezzi impiegati.

Le bacheche in particolare, acquisiscono varie configurazioni a seconda dei materiali da esporre, assumendo geometrie più slanciate o più orizzontali a seconda dei casi, mentre la vetrina espositiva mantiene costantemente lo stesso disegno fatto di cavalletti in legno a forma di X, controventati da esili elementi metallici verniciati di nero a sostegno di parallelepipedi in vetro profilati, ai lati, da legno e metallo. Tali teche in vetro vengono inclinate verso il visitatore per offrire la migliore visione degli atlanti storici e dei libri antichi in esse contenuti.

L'illuminazione artificiale di tali manufatti è affidata a lampade a catodo freddo nascoste dai profili dei telai e collocate all'interno dei prismi verticali, mentre l'illuminazione puntuale di alcuni oggetti esposti deriva dalla luce concentrata o diffusa di diversi proiettori calati nello spazio tramite dei cavi agganciati al soffitto. La questione della sistemazione di questi cavi e dei fili elettrici forma una sorta di tema nel tema. Infatti essi vengono fatti scendere da alcuni punti fissi dei soffitti e poi drappeggiati sospesi nell'aria fino ad arrivare alle varie bacheche seguendo un disegno prestabilito e non casuale. Tale connotato estetico attribuito ad un mero problema funzionale testimonia, infatti, l'approccio integrale al progetto, che va a coinvolgere ogni aspetto dell'allestimento, mettendo sullo stesso piano funzione, questioni tecniche e risultato estetico. Anzi, il più delle volte, in questa meravigliosa stagione caratterizzata dalla *Lezione Italiana* sulla museografia e sull'allestimento museale, sono proprio le soluzioni funzionali che danno valore estetico al tutto. È il loro evidenziarle e non occultarle, è il comune trasformarle in risorsa invece che considerarle un problema che permette di ottenere forme e soluzioni che non aggiungono "nulla di più del necessario" al progetto, ma il cui risultato finale è sempre e comunque un itinerario di scelte compiute in nome della razionalità e della semplificazione.

La bellezza che questi risultati mostrano non è mai una sovrastruttura raggiunta artificiosamente, un qualcosa di posticcio e intercambiabile, ma, al contrario, è sempre e soltanto l'espressione della con-



gruenza tra i presupposti e i risultati, definibile in altre parole come l'appropriatezza dei temi ai luoghi, delle forme ai temi, dei temi ai materiali e alle funzioni. Potremmo anche definirla come la sincerità strutturale degli spazi e dei manufatti che li abitano, come l'applicazione dei codici e la loro necessaria rottura, a ricordarci, insomma, che la bellezza, e soprattutto le sue molte essenze, risiedono principalmente nelle infinite variazioni della *verità*.

Bibliografia

Mostra storica della scienza italiana, in «Domus», 341, 1958, pp. 33-34.

E. BONFANTI, M. PORTA, *Città, Museo e Architettura. Il gruppo BBPR nella cultura architettonica italiana 1932-1970*, Vallecchi, Firenze 1973, p. A91.

1957-1958

Padiglione Italiano all'Expo 58, Bruxelles

Lodovico Barbiano di Belgiojoso, Enrico Peressutti, Giancarlo De Carlo, Carlo Perugini, Ignazio Gardella

Dal 17 aprile al 19 ottobre 1958, al Plateau Heysel a Bruxelles, si tiene l'Expo 58, la prima esposizione universale dopo la seconda guerra mondiale. Questa manifestazione, alla quale partecipano 42 paesi, vede quasi 42 milioni di visitatori circolare nei suoi 200 ettari di estensione e apprezzare l'architettura dei molti padiglioni presenti.

Per la realizzazione del Padiglione Italiano, il Commissariato incaricato di questa manifestazione e il Commissariato Tecnico che lo affianca, formato tra gli altri da Piacentini, Valle e De Angeli d'Ossat, redigono un invito rivolto ad una serie di progettisti italiani di chiara fama. Si tratta di partecipare ad un rapido concorso di progettazione, dal quale estrapolare una proposta ritenuta vincente.

Gli invitati sono Lodovico Barbiano di Belgiojoso, Enrico Peressutti e Ernesto N. Rogers – raggruppati, com'è noto, sotto l'acronimo BBPR – Ludovico Quaroni, Giancarlo De Carlo, Giuseppe Perugini e Ignazio Gardella, i quali, piuttosto che entrare in competizione fra loro, preferiscono collaborare e sviluppare una proposta collettiva.

L'esperienza che ne deriva è altamente singolare e non molto nota. Alla luce del poi, si può dire che abbia prodotto un altrettanto singolare e infelice risultato, quello di mostrare la cultura architettonica italiana agli occhi del mondo in una versione certo non ottimale per espressività, innovazione e carica d'avanguardia.

Il risultato, infatti, per stessa ammissione dei suoi progettisti, cerca di esprimere il carattere e l'identità della tradizione architettonica italiana. Su questi presupposti nasce, quindi, più che un padiglione tradizionalmente inteso, legato cioè alla particolarità espressiva della sua forma o alla singolarità della sua tecnologia, una sorta di vero e proprio tessuto urbano, il quale, senza alcuna enfasi formale, va a ricercare l'interpretazione in chiave contemporanea di tutta quella serie di principi, di temi, di tipi e di figure che nel tempo hanno costruito l'essenza e l'immagine dello spazio italiano. Spazio che, pur nelle sue molte diversità, presenta caratteri ed elementi comuni in grado di diventare le leve di avvio dell'intero processo compositivo.

Questa intenzione generale venne però completamente fraintesa ancor prima che se ne vedessero i risultati costruiti, perché, come anche gli stessi architetti riportarono, l'Ufficio Stampa della Commissione divulgò impropriamente la notizia che il Padiglione Italiano intendeva rifarsi alle forme tipiche di un villaggio tradizionale. Da questo malinteso derivarono tutta una serie di critiche, espresse ancora prima di vedere l'edificio realizzato, che bollavano questa architettura come folkloristica, provinciale e finanche reazionaria, non comprendendo assolutamente il valore altamente innovativo contenuto nell'atteggiamento culturale dei progettisti coinvolti. Infatti si trattava di progettisti che, in forme e in linguaggi diversi, erano già convinti assertori di quella collettiva "ritirata" dal Moderno (come la critica internazionale definiva in quel momento le recenti prove architettoniche italiane) che era improntata ad una revisione e ad un superamento della modernità *tout-court*, in funzione invece, di una *continuità* con il passato da leggerli in chiave di voluta mutazione nell'ordine di una tradizione.



Anche se il risultato non è sicuramente dei migliori e non è certo da annoverare tra le punte più alte di nessuno dei progettisti coinvolti, l'esperienza è tuttavia capace di offrire un suo innegabile valore, rintracciabile proprio nella sua caratteristica di resistenza e di reazione ad una imperante omologazione linguistica che in quel momento andava per la maggiore in Europa e nel mondo e che era capace di azzerrare ogni specificità offerta dalle diversità dei luoghi.

Per chiarire meglio le intenzioni alla base della realizzazione del Padiglione Italiano e le distorsioni interpretative a cui venne sottoposto, è utile rileggere le parole che i BBPR scrissero a caldo sull'esperienza: «È probabile che con dei mezzi più appropriati avremmo potuto fare intendere meglio le nostre intenzioni. E soprattutto se non fosse sorto fin da principio, per opera dell'Ufficio Stampa del Commissariato, l'equivoco che si tratti di un villaggio, come se fosse una banale ricostruzione, e non di un ambiente italiano, inteso nei suoi valori intimi, espressi da certi caratteri costanti e tutt'ora valevoli nella nostra storia architettonica: un misurato e variato rapporto di spazi, un concatenarsi di volumi, un prevalere di pieni su vuoti, un uso del materiale limitato alla espressività tattile e al colore, una tecnica puramente strumentale e non fine a se stessa: una serenità non tendente al raggiungimento delle sfere astratte e metafisiche, ma materata nella realtà dell'evento costruttivo, nel costante rapporto con la misura umana. In questa volontà di concretezza, in questa affermazione di modestia abbiamo creduto di poter rappresentare l'Italia (in uno degli aspetti validi del suo nascente spirito democratico) a una competizione internazionale. Il nostro padiglione non ha la perfetta esecuzione del Padiglione Norvegese o di quello Finlandese, né l'elegante struttura del Padiglione Spagnolo, ma si distingue dalle acrobazie di quello Francese e di molte esperienze Belghe. Non porta una parola nuova nello sviluppo della tecnica, che pure ci avrebbe tentato se, senza sacrificare i motivi essenziali dei contenuti che volevamo esprimere, avessimo potuto avere il tempo e il denaro per inventare un sistema di prefabbricazione adeguato. I nostri mezzi costruttivi sono i più normali, ma logici nell'ambito delle possibilità che ci sono state concesse; si giustificano in sé stessi, come i più economici e i più malleabili tra i pochi che potevamo scegliere per esprimere un'opera di poesia»¹.

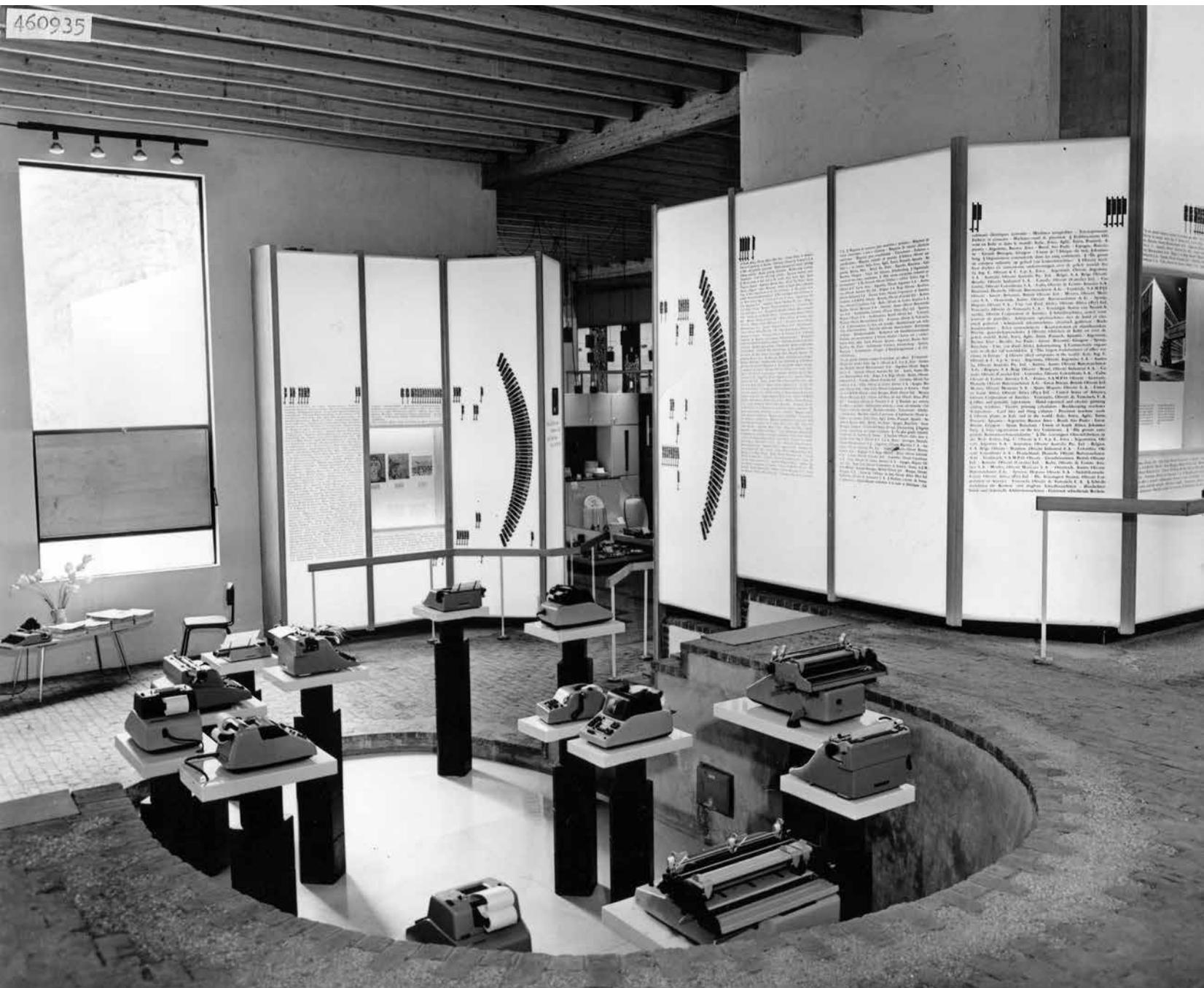
Appare più che evidente come la proposta italiana abbia potuto sollevare qualche rumore di fondo a causa della sua immagine dimessa e fuori tendenza, soprattutto se confrontata con quella ricerca del nuovo a tutti i costi che caratterizza le grandi manifestazioni di questo tipo, come ad esempio, sempre all'interno dell'Expo 58, l'espressività del Padiglione della Philips di Le Corbusier e l'Atomium che, con le sue sfere in acciaio collegate da percorsi inclinati tubolari, mette in scena la rappresentazione dei 9 atomi del cristallo del ferro.

Basato planimetricamente su due moduli geometrici di diverse dimensioni intesi ad aumentare il grado di flessibilità dei diversi spazi interni, il Padiglione Italiano viene costruito con una muratura di semplici blocchi di cemento cavi, sulla cui sommità si inseriscono delle coperture sostenute da travi di legno, le cui falde vengono rivestite esternamente con un manto di cartone bituminoso impermeabile.

La presenza di leggere pendenze del suolo e di alberi nell'area stabilita per la realizzazione del padiglione, inducono alla creazione di volumi disposti sul terreno a costituire un organismo permeabile all'inserimento del verde al proprio interno, modellandosi su una vasta gamma di soluzioni di attacco a terra e di piccoli ambienti differenziati che, con la loro conformazione, alludono alle modalità aggregative proprie dello spazio mediterraneo.

Scorrendo le immagini dell'epoca, in questo approccio progettuale non si registra mimesi alcuna, né tantomeno letteralità, quanto piuttosto la sola e asciutta evocazione di determinati principi formali che ven-

¹ BBPR, in *Inchiesta sul Padiglione Italiano a Bruxelles*, in «L'Architettura. Cronache e Storia», 36, ottobre 1958, pp. 399 e 405-506.



gono declinati in tutta la loro assolutezza espressiva, senza mai minimamente scivolare sul piano della citazione, della tipicità e del folklore.

Osservando bene la sua architettura, la sua volumetria e la sua conformazione planimetrica, ci si accorge che, se anche la ricerca della complessità pare essere stata una categoria fortemente voluta nel processo progettuale, lo spazio ottenuto non smarrisce mai una canonica applicazione dei suoi corretti caratteri distributivi. Al contrario, gli spazi serviti e quelli serventi sono gerarchizzati attraverso la presenza di percorsi che, nel loro dispiegarsi tra i volumi, offrono una percezione sempre diversa della relazione tra l'interno e l'esterno, giustapponendo tra loro con estrema coerenza gli ambiti dedicati alle varie esposizioni. Com'è prevalente nel carattere dell'architettura italiana, le aperture non si conformano ai consueti tratti filanti orizzontali delle finestre a nastro, bensì, a tagli verticali che scandiscono la muratura in una partitura ritmata di pieni e di vuoti. Le semplici lastre orizzontali di copertura vengono separate dai piani verticali delle murature tramite il ricorso ad un banalissimo nastro azzurro continuo, dipinto sull'intonaco sotto la gronda, tale da enucleare le varie componenti esaltandone la sintassi.

La preoccupazione nei confronti dell'immagine generale e l'insistenza sui principi formali di base danno adito ad una realizzazione priva di quella consueta raffinatezza di dettaglio che invece appartiene al *modus operandi* di tutti i progettisti coinvolti, determinando un progetto che vuole essere molto più vicino ad un "manifesto" che ad un'opera vera e propria.

Anche gli interni sembrano rispondere a questa sommarietà generale, nel senso che lo spazio si costruisce a livello planimetrico su una concatenazione di geometrie elementari e, a livello altimetrico, su una connessione di piani a creare il vero e proprio percorso interno. Tale percorso lambisce una serie di episodi espositivi, fra i quali emerge quello del "pozzo" parzialmente scavato nel basamento. Qui vengono messe in mostra le macchine da scrivere e le calcolatrici della Olivetti, appoggiate su semplici piani laccati e staccati dal suolo mediante elementi metallici con sezione ad L. Alla forza della geometria non pare corrispondere, però, altrettanta forza del dettaglio, in quanto tutto l'ambito interno appare dotato di una sua rusticità riscontrabile nell'uso di materiali quali il legno a vista di travi e travicelli, gli intonaci delle pareti e le pavimentazioni a elementi di cotto.

Molto difficile risulta cercare di rintracciare a posteriori possibili tracce di appartenenza alle poetiche dei singoli autori, in modo da stabilire ipotetiche attribuzioni all'uno o all'altro. Al contrario, il valore di questa realizzazione sta tutto nel senso corale dell'esperienza, capace di coagulare in sé quelle che sono le migliori istanze della cultura architettonica italiana del secondo dopoguerra. Una cultura che, come sappiamo, è capace di percorrere con molta sapienza la linea scivolosa dell'interpretazione della memoria dei luoghi, producendo esempi come questo, nei quali la memoria, la storia e la tradizione non vengono mai banalmente citate. Dal passato emergono, semmai, anziché le forme fini a sé stesse, i "principi di forme" che, in quanto tali, risultano declinabili all'interno di linguaggi più contemporanei. In nuce, il nucleo prezioso della lezione italiana di quegli anni nel campo del progetto architettonico sta tutto qui, e ci consegna opere e progetti che mai portano in sé stessi la pratica della sola citazione del passato.

La sfortuna critica che venne riservata a questo Padiglione, ci mostra però anche tutta la fragilità contenuta nella sua lezione progettuale. È una lezione spesso circoscritta ad alcune specifiche aree di applicazione, quali alcune grandi città, talvolta esclusivamente legata a particolari ambiti culturali, forse troppo raffinata per potere essere afferrata appieno dai più in tutti i suoi risvolti, e per questo troppo spesso confinata in una serie di esempi isolati, innovativi e colti quanto si vuole, ma di fatto incapaci di diventare l'*humus* vitale e il principio di riferimento fondamentale per la nuova architettura italiana degli anni a venire.

Bibliografia

- M. GRISOTTI, *Expo '58*, in «Architettura cantiere», 17, giugno 1958, pp. 26-32.
- Il Padiglione Italiano all'Esposizione Universale di Bruxelles*, in «L'industria italiana dei laterizi», 4, 1958, pp. 143-151.
- Il padiglione italiano all'Expo di Bruxelles*, in «Casabella-continuità», 221, settembre 1958, pp. 8-13.
- Dal 1934 al 1958: Esposizione Universale di Bruxelles*, in «Il mobile italiano», 7-8, giugno-luglio 1958, pp. 9-10.
- Bruxelles 1958: Padiglione Italiano*, in «Il mobile italiano», 7-8, giugno-luglio 1958, pp. 11-12.
- G.G. REICHENBACH, *L'Italia all'Expo 58*, in «Le vie del mondo», giugno 1958, pp. 629-636.
- A., *Il governo scarica sugli architetti le responsabilità dello scandalo dell'Expo*, in «L'Unità», 27 aprile 1958, p. 2.
- The Brussels Exhibition: Italy*, in «The Architect's Journal», 29 maggio 1958, p. 818.
- B. Zevi, *Successo dell'ultimo minuto. L'Italia a Bruxelles*, in «L'Espresso», 1 giugno 1958, p. 16.
- G. DORFLES, *L'architettura all'Expo '58*, in «Comunità», 61, luglio 1958, pp. 70-79.
- Expò 58*, in «Domus», 345, agosto 1958, pp. 1-2.
- Prime immagini di Bruxelles*, in «Domus», 345, agosto 1958, pp. 3-30.
- L'Italia all'Expo di Bruxelles*, in «Edilizia Moderna», 64, agosto 1958, pp. 65-74.
- E. ROGERS, *All'Expo '58 il futuro (dell'architettura) non è cominciato*, in «Casabella-continuità», 221, settembre 1958, pp. 2-5.
- Inchiesta sul padiglione italiano a Bruxelles*, in «L'Architettura. Cronache e Storia», 36, ottobre 1958, pp. 399-406.
- R. PEDIO (a cura di), *La crisi del linguaggio moderno all'Esposizione universale di Bruxelles. Il padiglione italiano*, in «L'Architettura. Cronache e Storia», 36, ottobre 1958, pp. 384-393.
- Progetto di cupole autoportanti per il Padiglione Italiano di Bruxelles*, in «L'Architettura. Cronache e Storia», 36, ottobre 1958, pp. 425-426.
- G. VERONESI, *Visita all'Esposizione di Bruxelles*, in «Emporium», CXXVII, 766, 1958, pp. 147-152.
- R. BANHAM, *Neoliberty. The Italian Retreat from Modern Architecture*, in «The Architectural Review», 747, Aprile 1959, pp. 231-235.
- M. TAFURI, *Ludovico Quaroni e lo sviluppo dell'architettura moderna in Italia*, Edizioni di Comunità, Milano, 1964.
- E. BONFANTI, M. PORTA, *Città, Museo e Architettura. Il gruppo BBPR nella cultura architettonica italiana 1932-1970*, Vallecchi, Firenze, 1973, pp. A88-A90.
- M. TAFURI, *Architettura italiana 1944-1981*, in *Storia dell'arte italiana. Parte seconda: Dal Medioevo al Novecento. Volume terzo: il Novecento*, Einaudi, Torino, 1982, p. 472.
- M. TAFURI, *Storia dell'architettura italiana 1944-1985*, Einaudi, Torino, 1986, p. 69.
- P. ZERMANI, *Ignazio Gardella*, Laterza, Roma-Bari, 1991, pp. 119-120.
- V. BALDUCCI, *Padiglione italiano all'Expò '58*, in F. BUZZI CERIANI (a cura di), *Ignazio Gardella progetti e architetture 1933-1990*, catalogo della mostra (22 gennaio-18 marzo, Padiglione d'Arte Contemporanea, Milano), Marsilio, Venezia, 1992, pp. 162-173.
- S. GUIDARINI, *Ignazio Gardella nell'architettura italiana. Opere 1929-1999*, Skira, Ginevra-Milano, 2002, pp. 159-160.
- C. MELOGRANI, *Architetture nell'Italia della Ricostruzione*, Quodlibet, Macerata, 2015, pp. 161-162.
- L. MASINA, *Exposition Universelle et Internationale, Bruxelles 1958*, in *Vedere l'Italia nelle esposizioni universali del XX secolo: 1900-1958*, EDUCatt, Milano, 2016, pp. 393-434.

1957-1959**Sistemazione delle Sale della Collezione Grassi,
Galleria d'Arte Moderna, Villa Reale, Milano**

L'imponente fabbrica della Villa Reale a Milano, originariamente nota come Villa Belgiojoso, dal nome del conte che ne iniziò la costruzione su progetto dell'architetto Leopoldo Pollak – allievo prediletto di Giuseppe Piermarini, progettista ufficiale della Casa d'Austria – è uno dei principali edifici del neoclassicismo di area lombarda.

Realizzata secondo un'impostazione planimetrica a forma di U, la Villa si sviluppa attorno ad un cortile quadrangolare, rivolgendo il suo lato esterno sugli spazi aperti di quello che è uno dei più bei giardini all'inglese d'Italia, anch'esso realizzato secondo i disegni del Pollak. Su questo stesso giardino prospettano anche le sale espositive da poco concluse del Padiglione d'Arte Contemporanea, realizzato dallo stesso Ignazio Gardella.

Ancora una volta sarà proprio Gardella nel '57 a realizzare la sistemazione di alcune delle sale di Villa Reale, destinate ad ospitare al loro interno la collezione Grassi.

Si tratta, in particolare, dei locali situati al secondo piano della Villa e del sottotetto, caratterizzati da un'altezza interna più modesta rispetto a quelli del piano terra e del piano nobile, nonché dalla presenza di semplici coperture a botte intonacate che nascondono le sovrastanti strutture in legno della copertura a padiglione.

La Villa Reale era stata acquistata dal Comune di Milano nel 1920 e subito trasformata, fin dall'anno seguente, nella Civica Galleria d'Arte Moderna; funzione che manterrà fino ai giorni nostri.

Alla metà degli anni Cinquanta, con la morte di Nedda Mieli, vedova dell'imprenditore Carlo Grassi, il Comune di Milano entra in possesso di una cospicua donazione, con la clausola che le opere d'arte che la formano siano esposte in ricordo del figlio della coppia, morto in giovane età da volontario ad El Alamein.

Carlo Grassi era un noto imprenditore di inizio Novecento che doveva la sua immensa ricchezza al commercio del tabacco in Egitto. A Lora, in provincia di Como, possedeva una villa nella quale risiedeva quando era in Italia e che ben presto riempì delle sue immense collezioni d'arte. In particolare, quella di pittura vantava un significativo numero di opere dell'Ottocento italiano, con quadri di Boldini, Fattori, Segantini, De Nittis, Pellizza da Volpedo, ai quali si aggiungeva una altrettanto cospicua serie di dipinti di autori internazionali, del tutto in controtendenza rispetto a quelli che erano i gusti dominanti fra il pubblico e la critica del tempo. In questo insieme di opere internazionali figuravano, infatti, quadri di Manet, Van Gogh e Cézanne, ai quali si sommarono i più recenti acquisti fatti dopo il suo definitivo rientro in Italia, come ad esempio alcuni dipinti di Balla, Boccioni, De Pisis e Morandi.

I locali individuati dall'Amministrazione milanese all'interno della Villa Reale per ospitare la raccolta Grassi, inducono Gardella a incentrare l'intero tema compositivo sul nuovo collegamento verticale tra i due livelli interessati. Data l'originaria destinazione non di rappresentanza di questi ambienti, tale collegamento verticale era affidato alla sola presenza di una stretta scala di servizio, sviluppata su due rampe e occupante uno spazio voltato. A partire dalla demolizione di questa scala di servizio e di alcuni ambienti secondari che si aprivano ai suoi lati, Gardella crea un vano di collegamento interno tutto nuovo, carat-



4579



terizzato dalla presenza di una rampa di scale adeguata. Dalla disamina dei diversi schizzi e disegni di avvicinamento alla soluzione scelta, ci si accorge come, fin dall'inizio, egli privilegi una geometria fluida, avvolgente, nettamente distinta dalla consueta impostazione a stanze del complesso. Nella rigidità formale indotta dalla preesistenza, egli sente la necessità di segnare il collegamento verticale attraverso l'inserimento di una sorta di anomalia, quasi una nota dissonante nello spartito prevedibile dell'insieme. Per far questo, modifica la conformazione del vano, passando dalle prime versioni che prevedevano una sorta di grande chiocciola a pianta circolare, attraverso poi tutta una serie di stadi intermedi ibridi, per arrivare infine alla morfologia finale dell'ellisse.

Pur rispettando appieno i canoni gardelliani, questa scala appare come una sua prova abbastanza inclassificabile, nel senso che esula dalla tradizionale razionalità con cui il raffinato maestro milanese affronta lo spazio. Qui le forme risultano maggiormente plasmate, e la consueta poetica della sintassi pare cedere il passo ad una plasticità che tutto contiene.

Osservando lo sviluppo planimetrico dell'intero sistema delle sale, è palese che il tema sotteso a tutto l'allestimento è sicuramente ravvisabile nell'idea del percorso. Si tratta di un percorso modellato e pervaso da un flusso che si muove tra i vari ambiti, delineando e accomunando gli episodi in una continuità spaziale, materica e visiva che aggiunge valore alla fruizione e percezione dell'insieme. Ecco allora che l'episodio di questa scala incarna, sotto molti aspetti, la solida rappresentazione di una generale ricerca di fluidità, come se le sue forme prive di spigoli e la sua dominante plasticità esprimessero al meglio la pulsazione vitale di un luogo pensato per essere percorso. Si dà origine così ad una riuscitissima interpretazione di una forma che nasce non tanto dai condizionamenti aprioristici della geometria impiegata, quanto proprio dall'uso quotidiano dell'ambiente.

In questo rapporto biunivoco tra lo spazio e il flusso dei visitatori e tra la geometria usata e la sua percorribilità, è possibile scorgere la figura della *promenade*, tanto cara a Gardella, a ricordarci che i temi di progetto sono indipendenti dai linguaggi con i quali vengono di volta in volta declinati. Infatti, la *promenade architectural* è un preciso frutto del pensiero e dell'estetica razionalista, che viene affrontata da Gardella in questo caso, in maniera tutt'altro che moderna, anzi, quasi anti-moderna e molto più vicina agli echi del liberty e del barocco, più che al rigore codificato e un po' prevedibile del Moderno.

La nuova scala, infatti, risulta variabilmente articolata attorno ad un grande pilastro centrale a sezione ellittica. La rampa che planimetricamente segue un disegno fluido e simmetrico, si stacca dalle murature perimetrali del vano in cui è contenuta, dando luogo ad una compenetrazione altimetrica particolarmente espressiva. Il suo pianerottolo intermedio si configura come un vero e proprio spazio espositivo, caratterizzato dalla presenza di una lunga vetrina incassata nella muratura, mentre il piano di sbarco finale esibisce un balconcino interno, quasi una prua di nave rivolta verso il doppio volume, che altro non è che lo spazio ellittico ricavato sulla sommità del pilastro attorno al quale si svolge l'andamento delle rampe. Raffinatissimo e potente appare, come sempre, il dettaglio evidenziato nella composizione delle lastre di marmo che formano la pavimentazione, nel disegno esile e asciutto delle balaustre in tondino di ferro verniciato di bianco, così come nella finitura delle murature trattata ad intonaco lucido, nel disegno del corrimano a muro e dello zoccolino.

L'idea di fondo è che questo spazio di collegamento verticale sia anch'esso parte integrante e fondamentale dello spazio espositivo e non mero luogo funzionale. Pertanto si presenta in perfetta continuità con le gallerie limitrofe ed è per questa ragione che, lungo le sue pareti, si aprono vetrine e si espongono pitture, in modo che il visitatore non avverta un passaggio troppo brusco con gli altri ambienti espositivi.



Le sale in cui sono collocate le pitture della Collezione Grassi sono allestite all'insegna della massima semplicità e del massimo rigore, prevedendo una pavimentazione in doghe di legno disposte a spina di pesce, dalla quale emerge una muratura completamente intonacata di bianco che ospita i quadri, direttamente montati al muro con le loro cornici.

Appare interessante l'approccio di questo montaggio, nel senso che il rapporto tra opere e visitatore è il risultato di un'approfondita riflessione progettuale e non di una semplice casualità legata solo alla sistemazione museologica prescelta. Nella sistemazione della Stanza 2, ad esempio, la disposizione dei dipinti risponde alle esigenze di migliore visibilità in relazione al movimento del visitatore nello spazio. Detto movimento viene efficacemente schematizzato da Gardella già nei disegni preparatori, in un ambito planimetrico dallo spessore variabile che, disponendosi fluidamente nella sala, va ad individuare il raggio di azione del visitatore. Quest'ultimo entra da una porta ed esce da un'altra posta esattamente di fronte, ma in virtù della disposizione dei quadri e della loro forza di attrazione, descrive un percorso di visita morbido che va a toccare tutte le parti della stanza e non solo quelle descritte dalla linea funzionale diretta tra l'ingresso e l'uscita. A seconda della posizione del visitatore e dell'ambito percettivo previsto attorno ad ogni dipinto, Gardella decide di montare i quadri in aderenza ai muri, oppure di inclinarli leggermente verso l'esterno, in modo da assecondare il movimento del flusso di visita e offrire così il punto di vista migliore.

All'altezza dell'imposta delle volte di copertura viene sistemata una fascia continua di legno formata da due elementi sovrapposti tra di loro, in modo da segnare in maniera chiara la sintassi dello spazio, ov-



vero il punto di unione tra la verticalità della parete e la curva della volta. In corrispondenza delle finestre, questa fascia prevede un'anomalia e si semplifica in un solo elemento ricalato, che nasconde al proprio interno una tenda a rotolante, per poi riprendere con i due elementi in corrispondenza delle porzioni di muratura. Non solo in presenza delle finestre, ma anche lungo tutto lo sviluppo perimetrale dei locali, questo marcapiano di legno funziona da elemento portatore di illuminazione artificiale. Ad esso, infatti, si innestano degli esili elementi tubolari metallici sagomati e protesi verso il centro della sala, alla cui estremità si innesta un globo traslucido in vetro che diffonde la luce artificiale sfruttando la volta intonacata come una parabola riflettente. Come anche in altri sistemi museali del tempo, non ultima la stessa Galleria degli Uffizi, alla quale Gardella lavora insieme a Michelucci e Scarpa nella sistemazione delle Sale dei Primitivi, tramite questo sistema la luce naturale e quella artificiale provengono sempre dalla stessa direzione, senza alterare significativamente la percezione delle opere nel passaggio dalla luce diurna a quella notturna.

I molti dipinti presenti vengono sia appesi direttamente nelle porzioni libere di muratura tra le finestre, sia su pannellature verticali posizionate ortogonalmente alla parete continua, in modo da creare tanti ambiti distinti e separati, benché aperti sullo spazio generale. Tali pannelli sono formati da superfici neutre bianche, bordate lungo i lati verticali da profili dello stesso legno della cornice perimetrale alla base delle volte, e ognuno di loro è staccato dalla parete di fondo, mentre si appoggia a terra tramite dadi di legno e di metallo. Insieme a questa tipologia di pannellature, Gardella ne realizza altre di minori dimensioni, pensate per l'esposizione di una sola opera e agganciate ad una struttura di supporto in metallo nero con funzioni di piede e di sostegno verticale.

La serenità espressa dallo spazio, la sua misura contenuta, i materiali impiegati, quali il legno, la pietra, l'intonaco e la stoffa, le luci generali e puntuali, così come la presenza ritmata delle finestre già esistenti, l'inserimento della nuova scala e l'uso di lunghi corridoi, donano all'insieme una generale atmosfera che rimanda immediatamente all'ambiente domestico. L'eleganza e il rigore che si respirano in questa sistemazione non sono affidati all'algida messa in scena della sola razionalità, come invece vanno sperimentando altre seducenti opere allestitive e museografiche del periodo, ma, al contrario, pare essere espressione di una sorta di evoluzione nella dimensione tradizionale borghese dell'abitare, che, declinata in una spazialità più ampia e su una tipologia inconsueta, dilata l'idea della galleria espositiva ad una vera e propria "casa dell'arte".

Bibliografia

Per una collezione d'arte a Milano, in «Domus», 353, aprile 1959, pp. 23-28.

P. FARINA, *Il fascino del presente*, in *La presenza del passato*, La Biennale di Venezia, Venezia, 1980, pp. 49-58 (versione ridotta in «Controspazio», 1-6, gennaio-dicembre 1980, pp. 189-193).

A. SAMONÀ, *Ignazio Gardella e il professionismo italiano*, Officina, Roma, 1981, pp. 179-180.

M. PORTA (a cura di), *L'architettura di Ignazio Gardella*, MisuraEmme, Ethas libri, Milano, 1985, p. 218.

P. ZERMANI, *Ignazio Gardella*, Laterza, Roma-Bari, 1991, pp. 106-107.

S. GUIDARINI, *Ignazio Gardella nell'architettura italiana. Opere 1929-1999*, Skira, Ginevra-Milano, 2002, pp. 88-89.

A. OLDANI, *Un progetto per due collezioni: il progetto di Ignazio Gardella per la Galleria d'Arte Moderna, ieri ed oggi*, in A. OLDANI, P. ZATTI (a cura di), *Galleria d'Arte Moderna Milano: le collezioni*, Officina libraria, Milano, pp. 33-45.

M.C. LOI, *Antico e nuovo. Otto progetti di Ignazio Gardella*, Maggioli, Santarcangelo di Romagna, 2018, pp. 70-77.



4564

1958-1960

Allestimento Aerei Douglas DC-8 per Alitalia

Come è noto, l'Alitalia è stata la compagnia aerea di bandiera italiana dal 1946 al 2021. Ai suoi esordi, la società offriva un solo volo interno tra Torino, Roma e Catania, per aprirsi ai voli internazionali già lo stesso anno e arrivare nel 1948 con una notevole offerta di voli intercontinentali.

Dopo l'assorbimento della compagnia italiana concorrente, cioè la LAI, Linee Aeree Italiane, alla fine degli anni '50 l'Alitalia poteva contare su un bacino di 3000 dipendenti e su una flotta di quasi 40 aerei.

Durante tutto il periodo della sua potente affermazione, l'azienda si è subito distinta per tutta una serie di acquisizioni e di iniziative, per la qualità dei servizi offerti, ma anche per il proprio stile, caratterizzato da un'eleganza sobria e riservata, come testimoniano anche le uniformi delle hostess che in quel periodo vengono disegnate dalle sorelle Fontana.

Dal 1948 al 1968 il suo presidente è stato il conte Nicolò Carandini, primo ambasciatore italiano nel Regno Unito dopo la seconda guerra mondiale, deputato, ministro senza portafoglio, fondatore del Partito Liberale e vero gentleman di grande eleganza. Sarà anche grazie al suo operato che ad Alitalia verrà attribuito questo marchio di stile, trasformandola in appena un decennio, in una delle espressioni più note della rinascita italiana del dopoguerra.

Nel 1960 Alitalia diventa lo sponsor ufficiale delle Olimpiadi di Roma e sempre nello stesso anno dà l'incarico a Ignazio Gardella di effettuare un'operazione di restyling interno sui propri velivoli Douglas DC-8. L'operazione che viene messa in moto è sicuramente un esperimento di grande lungimiranza e di altrettanta raffinatezza, nel senso che il restyling non è legato solo alla ridefinizione degli ambienti interni degli aerei, ma allo stesso ruolo dell'aereo e del viaggio, proponendo l'inedito concetto di "museo volante". L'idea, infatti, è quella di ospitare, all'interno degli spazi degli aerei dedicati ai passeggeri, collezioni di quadri di pittori italiani moderni, in modo che durante la traversata si possa godere della loro vista, ma si possa anche apprezzare l'evoluzione dell'arte contemporanea, ed avere l'opportunità di comprarli, se lo si desidera.

Le scelte che Gardella compie in questo anomalo tema sono decisamente controcorrente rispetto all'immagine comune in voga in quello stesso periodo tra le maggiori compagnie aeree, specialmente quelle americane, dove la definizione degli interni delle proprie flotte è improntata ad una leziosità di fondo espressa solitamente con toni pastello e con l'uso di materiali plastici. Il progetto di Gardella, invece, pare perseguire una generale idea di ricercatezza, declinata in un'atmosfera da club esclusivo, piuttosto che da mezzo di trasporto che vuole insistere a tutti i costi sull'idea della velocità e della modernità nella propria sistemazione interna.

La modernità degli allestimenti di Gardella non è affidata ai materiali e nemmeno alle forme, quanto invece alla presenza mutevole e intercambiabile dei quadri che animano i toni caldi e i materiali avvolgenti della nuova sistemazione. Una sistemazione che non è intesa come statica e inamovibile, dato che, dopo un volo, un allestimento può cambiare se il quadro è stato acquistato, diventando così una scena sempre diversa d'esposizione.

La superficie dell'intradosso della volta del velivolo viene dipinta di bianco, mentre il pavimento viene tappezzato in moquette verde scuro, mettendo in contrasto cromatico i due piani orizzontali che defi-









niscono lo spazio interno. I rivestimenti verticali a suddivisione delle varie sezioni dell'abitacolo sono realizzati in pannelli di mogano color caffè, mentre le pareti della fusoliera presentano un rivestimento di cuoio naturale fino alle cappelliere. Le poltrone sono in cuoio più scuro rispetto a quello usato per le pareti, mentre i tavolini dell'area di soggiorno hanno il piano in formica bianca e un bordo di rigiro in pelle color verde oliva, che si trova riproposto anche nelle finiture della parte strutturale delle poltrone. Le tende che scorrono sugli oblò possono distendersi in un'unica fascia di stoffe dalle tonalità lilla e verdi, a separazione del pannello soprastante, sul quale viene graficizzata in più lingue la frase: «I pittori contemporanei collaborano con Alitalia per rendere più attraente il vostro volo». La parola "Alitalia" risulta evidenziata nella frase in tutte le lingue nelle quali la stessa frase viene scritta, ovvero in italiano, in inglese, francese, tedesco e spagnolo, così da determinare una configurazione triangolare che ricorda una freccia, con cui, in un sottile gioco grafico, si allude al marchio della compagnia.

I quadri esposti sono di Guttuso, Cagli, Santomaso, Mirko, Corpora e Marino e occupano una serie di posizioni prestabilite dal progetto. Tra i disegni esecutivi di tale allestimento, esiste anche una sorta di abaco di queste disposizioni e uno schema delle forature di ancoraggio delle tele ai pannelli divisorii dell'aereo. La sistemazione dei quadri è studiata per stabilire fuochi visivi nello spazio, per calibrare equilibri tra le parti, per indicare una direzione, sottolineare un tema, insomma, funzionano come dei contrappunti perfettamente integrati alla composizione dello spazio. Queste opere diventano elementi appartenenti al design di tutta la ridefinizione interna e non sono mai oggetti estranei, in quanto ognuno di loro vivifica lo spazio dell'abitacolo e viene da esso a sua volta vivificato.

Nell'allestire questo "museo volante" c'è tutta la consueta sapienza di Gardella allestitore di musei, nel senso che anche in questa occasione, più unica che rara, l'arte diventa un materiale vivo per comporre l'interno dell'aereo e non un elemento da mostrare. Tra l'arte e lo spazio si crea una relazione che non è solo visiva, ma sempre più totalizzante, esclusiva, nel senso che la presenza delle opere pittoriche non si limita ad abbellire semplicemente lo spazio, ma riesce a strutturarlo, a renderlo vivo e denso di relazioni, ad aggiungergli senso. Allineamenti sottesi, asimmetrie evidenti, ma anche serie, ritmi, rotture della regola, sono tutte disposizioni che stanno alla radice delle dinamiche compositive grazie alle quali Gardella raggiunge una straordinaria ricercatezza d'insieme, da cui traspare, senza nascondimento alcuno, la presenza di un lusso riservato e senza sfarzo, lontanissimo dall'opulenza e dall'ostentazione ad ogni costo. In questo caso, il lusso espresso dagli allestimenti per Alitalia è quello dell'agio, ma intriso di naturalezza, tanto da far sembrare il fatto di volare insieme alle opere d'arte come una cosa estremamente normale, in quanto esse non solo aggiungono valore all'insieme, ma riescono persino a "fare lo spazio".

Bibliografia

Un nuovo aereo italiano, in «Domus», 371, ottobre 1960, pp. 8-10.

M.C. LOI, *Antico e nuovo. Otto progetti di Ignazio Gardella*, Maggioli, Santarcangelo di Romagna, 2018, pp. 78-81.

M. MASNERI, *Alitalia fashion style*, in «Il Foglio», 12 ottobre 2021, p. III.



1958-1963**Padiglione dell'Agricoltura alla Fiera Campionaria, Milano**

La fine degli anni Cinquanta del Novecento, è un periodo particolarmente felice in Italia, dal punto di vista del progresso e dell'innovazione tecnica. Tutto quanto l'industria sperimenta e produce deve poi essere mostrato al grande pubblico affinché, attraverso i diversi prodotti messi in produzione, i frutti della ricerca e dell'innovazione si possano concretizzare in guadagni. Per questa ragione le diverse occasioni espositive che, attraverso fiere e mostre, si creano in Italia in quegli anni, costituiscono una vetrina d'eccezione. Sulla scorta di queste evidenze, la Fiera Campionaria di Milano dà il via all'applicazione di un piano decennale di sviluppo e di riorganizzazione delle sue dinamiche e dei suoi spazi, con l'intento di assecondare l'espansione dei prodotti presentati verso la conquista di mercati internazionali.

Il piano di espansione della Fiera Campionaria, di fatto, consolida ed amplia il ruolo di passerella della ricerca, dell'innovazione e dei prodotti dell'industria italiana, presentandoli agli occhi del mondo.

In questa ottica vengono promosse iniziative di grande respiro, fra le quali vale la pena ricordare la mostra sulla dimensione estetica delle materie plastiche del '56 e nel '57 la presentazione al pubblico del polimero brevettato con il nome di Moplen.

Da un punto di vista architettonico, all'interno delle intenzioni di tale piano, è da inserirsi anche la realizzazione del Padiglione dell'Agricoltura che viene posizionato al confine tra l'area dedicata alla Fiera e il tessuto urbano, lungo la via Gattamelata.

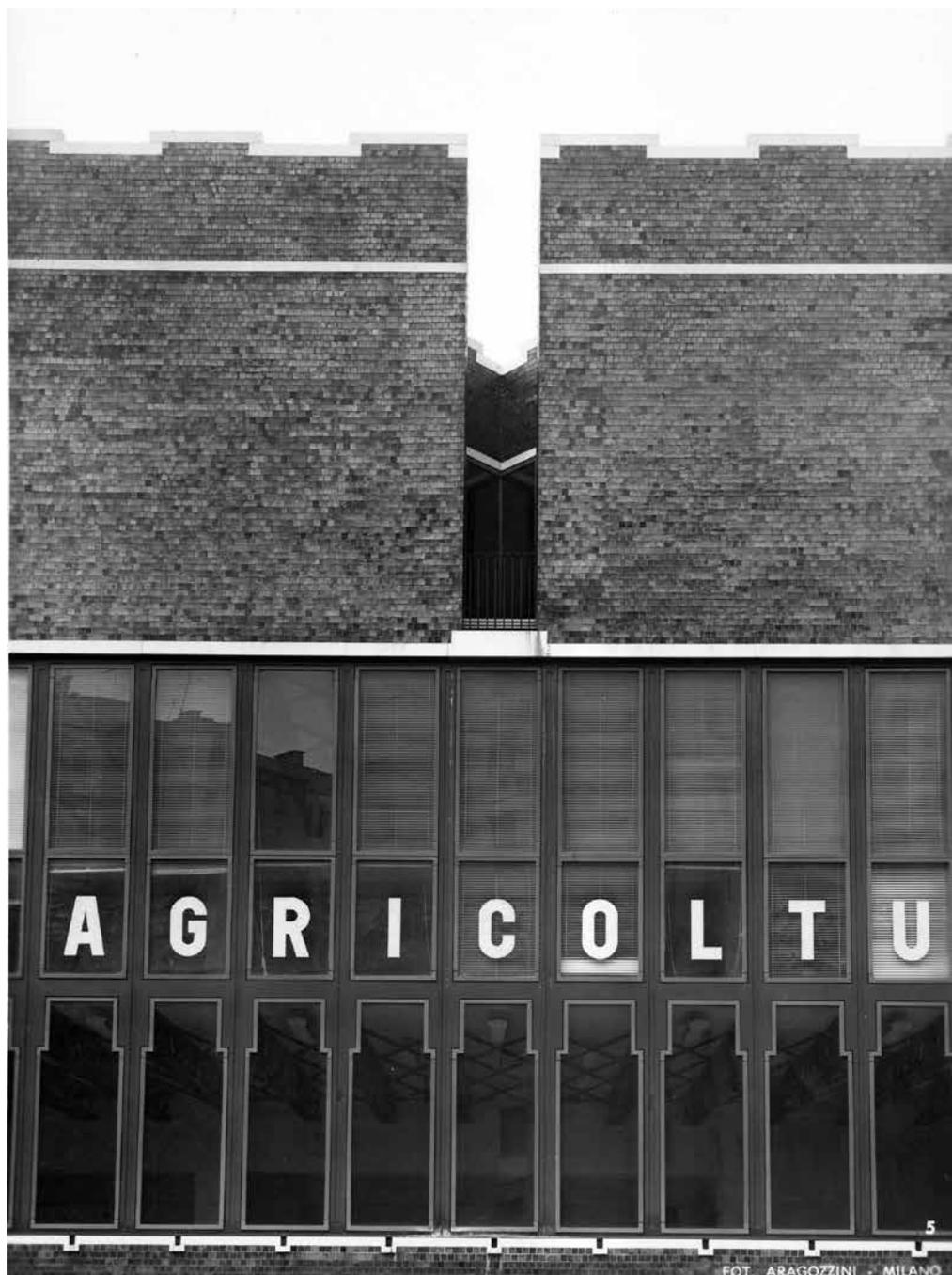
Al contrario di quanto si sarebbe portati a pensare in conseguenza del tema affrontato, che, per sua natura, è quanto di più libero e autoreferenziale possibile, la volontà principale di Gardella in questo progetto pare invece quella di dotare l'edificio di una sua precisa valenza urbana. Per collocazione e conformazione, infatti, sembra che, con la presenza di questo nuovo manufatto, si intenda dare ordine alla situazione retrostante di padiglioni anonimi, ai quali il nuovo pezzo viene addossato, per ricucire l'insieme entro il gesto assertivo di una lunga nuova facciata parallela alla strada.

Questo nuovo fronte, subito ribattezzato "la Palazzata", è lungo circa cento metri e nasconde nella sua raffinata semplicità una serie di spazi altrettanto semplici. A livello planimetrico, il padiglione è un corpo di fabbrica lungo e stretto addossato alle architetture retrostanti, alle quali si collega mediante un locale nel quale si apre uno scalone monumentale. Ognuno dei quattro piani in cui il volume è suddiviso sul piano altimetrico, è un grande *open space* completamente libero e destinato ad ospitare oggetti e allestimenti in totale flessibilità d'uso.

Da un punto di vista costruttivo, la struttura consta di pilastri e travi in ferro che sostengono solai in laterizio. Ogni livello presenta un estradosso del solaio, da cui emergono i ritmi serrati dell'orditura metallica reticolare ricalata; tale orditura scandisce il piano di copertura collocato sopra la testa del visitatore con un modulo rintracciabile nella scansione verticale delle pareti finestrate, conferendo così all'insieme una sensazione di continuità tra piani verticali e orizzontali.

La dimensione tecnica fortemente esibita dona allo spazio, in maniera evidente, l'idea di una generale sintassi tra le parti, la percezione, cioè, di un insieme determinato dal montaggio di parti diverse.

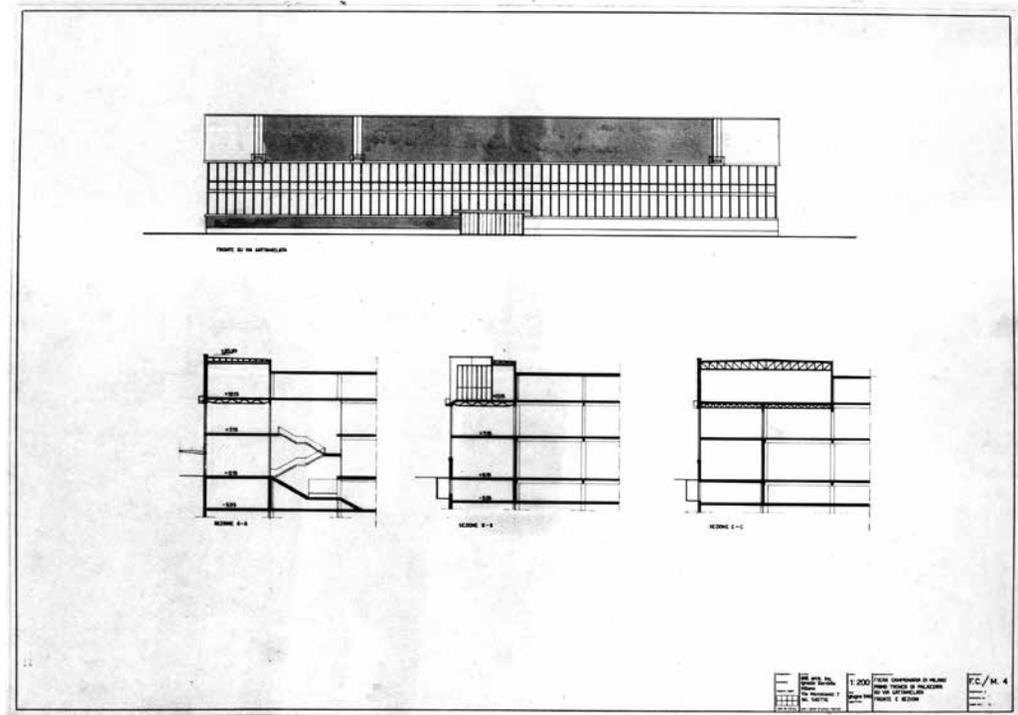
Al quarto livello, quello posto più in alto, l'*open space* interno del salone espositivo è caratterizzato dalla presenza di tre cavedi quadrangolari orientati di 45° rispetto alla direzione delle pareti di contenimen-



FOT. ARAGOZZINI - MILANO







to. La loro posizione sembra non rispettare nessuna regola apparente, dato che due sono posizionati nella parte vicino alla scala e uno molto più distante, alla fine dello spazio. In definitiva, tali cavedi sono dei pozzi interamente vetrati, dai quali filtra la luce naturale proveniente dalle forature nella copertura. La facciata, dunque, diviene l'elemento maggiormente significativo del progetto, basata su di un disegno asciutto, astratto, ma profondamente classico nella propria tripartizione di attacco a terra, parte centrale e coronamento.

I materiali usati sono la pietra bianca di Vicenza, le piastrelle di clinker rosso bruno e il ferro smaltato di rosso e di nero degli infissi. Nell'impostazione compositiva, Gardella lavora per fasce orizzontali che si alternano tra di loro e che corrispondono alla demarcazione della tripartizione. A questa semplice schematizzazione aggiunge, però, il tocco raffinato di un'ulteriore scansione in altre fasce orizzontali, aventi lo scopo non solo di aggiungere dettaglio all'insieme, ma anche di farlo "vibrare".

La fascia basamentale, infatti, è formata da una zoccolatura di pietra bianca di Vicenza all'attacco dell'edificio al suolo. Prosegue poi elevandosi con una fascia di clinker rosso bruno chiusa superiormente da un'ulteriore fascia molto più sottile, in elementi orizzontali sfalsati di pietra bianca di Vicenza. Con la stessa pietra vengono realizzate anche le pensiline in aggetto sul fronte, allo scopo di proteggere i tre ravvicinatissimi vani di ingresso al Padiglione. Sopra l'esile striscia longitudinale in pietra bianca che conclude in alto la zona basamentale, si imposta la parte centrale, realizzata in *curtain wall* vetrato, il cui disegno utilizza serramenti in ferro, con gli elementi dei telai smaltati di rosso e di nero. Ne risulta un'ampia super-



STUDIO MASSINI MILANO



12

EDT - ARAGOZZINI - MILANO



9

FOT. ARAGOZZINI - MILANO

ficie vetrata, nella quale, in corrispondenza degli infissi è possibile leggere dall'esterno la scansione dei livelli interni del volume. Tuttavia ciò che prevale non è tanto la trasparenza, quanto il disegno serrato dei montanti degli infissi che, insieme alle retrostanti tende alla veneziana, danno un effetto di massività anche a questa parte destinata all'illuminazione interna dei locali espositivi.

Sopra la fascia vetrata, bordata superiormente da un'ulteriore striscia di pietra bianca, si imposta l'alta porzione del coronamento dalla superficie trattata con piastrelle di clinker rosso bruno, nella quale, a circa tre quarti della sua altezza, si ritrova un'ulteriore fascia bianca di pietra. Il tema finale di chiusura del fronte ricorda una stilizzata merlatura medievale, sottolineata da una serie di elementi di pietra bianca sfalsati tra di loro. L'imponenza di questa parte superiore dell'edificio viene mitigata dalla presenza di tre tagli verticali aperti in corrispondenza dei retrostanti cavedi, situati all'ultimo livello espositivo. Qui la muratura in clinker rientra profondamente fino ad entrare in contatto con il pozzo di luce situato dietro; così facendo viene saggiata la consistenza della facciata, che in tal modo non appare come un'esile quinta muraria, ma al contrario come uno spessore dalla generosa consistenza massiva. Una consistenza al di là della quale è possibile scorgere il meccanismo spaziale del pozzo vetrato, quindi avere la consapevolezza, fin dalla visione esterna, di una complessità formale che non si limita al disegno dell'immagine esteriore ma, al contrario, contempla la profondità dell'intero corpo di fabbrica.

Il tocco del Maestro lo si vede nella non scontata capacità di evocare un codice per dissolverlo immediatamente dopo, nel tenere insieme nello stesso spartito compositivo il registro della regola e contemporaneamente quello della sua infrazione. La prevedibilità di un impaginato prospettico impostato sulla sequenza sovrapposta di fasce orizzontali viene, infatti, subito superata dal gesto dissonante della collocazione dei portali di ingresso nella parte bassa e dei tagli verticali nella parte alta. La loro apparente casualità inserisce un vettore di distorsione nell'aspettativa del fronte, rendendo tali anomalie i punti di maggiore interesse dell'insieme.

Molti sono i temi sottesi che si celano dietro questa realizzazione, tanto che può essere considerata quasi un'opera-manifesto della poetica del suo autore. Dietro l'apparente semplicità della sua impostazione, si nasconde un raffinatissimo lavoro di dettaglio esperito nell'accostamento dei materiali, nel loro uso, nella definizione e nella cura del particolare, che fanno di questa architettura un esempio riuscitissimo di quel professionismo colto che in quegli anni ha fatto di tutto per resistere all'omologazione nei confronti di linguaggi maggiormente convenzionali.

Anche se si tratta di una architettura fortemente utilitaristica, Gardella non rinuncia alla dimensione interpretativa e immaginifica della forma. Infatti uno dei valori principali di questo padiglione, non si evince solo dalla volontà di creare un vero e proprio "effetto urbano" di compattezza e di continuità, quanto proprio dall'interpretazione sensibile della stessa idea di città storica, con le sue mura, le sue masse, i suoi pieni e i suoi vuoti.

A tutto questo si somma un insistito ricorso ad una sincerità strutturale che pare essere un altro dei principi fondanti di questo progetto. La tecnologia non viene occultata e nemmeno esibita, ma semplicemente mostrata per quello che è, cioè un aspetto della forma architettonica, strettamente connaturato ad essa e da essa inscindibile. Travi reticolari, pilastri, architravi, telai, strutture dei solai vengono lasciati nella loro nudità costruttiva senza occultamento o abbellimento alcuno. La tecnologia è parte fondante e integrante del processo compositivo dell'architettura e come tale ha un posto di tutto rilievo nella messa in opera dei suoi risultati.

Pur nella dimensione inconsueta di questa architettura, tutto appare perfettamente inserito all'interno di una misura di rapporti e relazioni reciproche che rendono ogni elemento, ogni materia, ogni colore, parte di una generale armonia, dove tutto appare come se fosse declinato al "grado zero" dell'espressività. Non c'è niente di forzato, esibito e sottolineato, ma al contrario, tutto esiste con una naturalezza che, per il tema, per la sua dimensione e per la sua collocazione, diviene la categoria meno scontata, e quindi maggiormente preziosa, dell'opera.

Bibliografia

- P. FARINA, *Il fascino del presente*, in *La presenza del passato*, La Biennale di Venezia, Venezia, 1980, pp. 49-58 (versione ridotta in «Controspazio», 1-6, gennaio-dicembre 1980, pp. 189-193).
- A. SAMONÀ, *Ignazio Gardella e il professionismo italiano*, Officina, Roma, 1981, pp. 190-192.
- M. PORTA (a cura di), *L'architettura di Ignazio Gardella*, MisuraEmme, Etnas libri, Milano, 1985, pp. 162-165, 218.
- P. ZERMANI, *Ignazio Gardella*, Laterza, Roma-Bari, 1991, pp. 104-105.
- V. BALDUCCI, *Palazzo dell'agricoltura*, in F. Buzzi Ceriani (a cura di), *Ignazio Gardella progetti e architetture 1933-1990*, catalogo della mostra (22 gennaio-18 marzo, Padiglione d'Arte Contemporanea, Milano), Marsilio, Venezia, 1992, pp. 174-181.
- S. GUIDARINI, *Ignazio Gardella nell'architettura italiana. Opere 1929-1999*, Skira, Ginevra-Milano, 2002, pp. 161-162.
- M. BIRAGHI, G. LO RICCO, S. MICHELI, *Guida all'architettura di Milano 1954-2014*, Hoepli, Torino, 2013, p. 52.
- Ignazio Gardella. Razionalismo umanistico*, Corriere della Sera – Abitare, Milano, 2016, pp. 72-77.
- F. ACERBONI, M. CAJA, *Ignazio Gardella*, in «L'architettura e il suo tempio», 34, giugno 2000, pp. 24-32.
- G. GRAMIGNA, S. MAZZA, *Un secolo di architettura milanese dal Cordusio alla Bicocca*, Milano, 2001, p. 335.
- F. BUZZI CERIANI (a cura di), *Ignazio Gardella progetti e architetture 1933-1990*, Venezia, 1992, pp. 174-181.

1960

Negozio Olivetti sulla Königsallee, Düsseldorf

«Il negozio Olivetti ha la forma di una profonda galleria, di circa trenta metri, che si affaccia con una fronte di sei metri sulla Königsallee. L'apertura sulla strada è sottolineata da due spalle laterali di marmo, che fanno da elemento terminale alle pareti interne del negozio, e sostengono un architrave in granito scuro, che porta inciso in oro il nome e la sigla Olivetti e nel quale è inserita una scultura di Andrea Cascella, che ha il valore di richiamo, tradotto in termini moderni, di un'antica insegna.

Il negozio è chiuso da una vetrata ad andamento spezzato, che limita spazi interni ed esterni compenetrati uno nell'altro, lasciando all'esterno zone porticate, che invitano il visitatore a sostare ed ad entrare nel negozio attraverso le porte laterali.

La profondità dello spazio interno è accentuata e scandita dai risalti delle pareti e del soffitto, convergenti e divergenti da un fulcro centrale, segnato da un grande lampadario in vetro di Murano appeso al soffitto. Su questo spazio centrale si aprono due nicchie, dove sono disposte le macchine da scrivere in prova per i visitatori.

Le macchine da scrivere e contabili in esposizione vengono liberamente appoggiate su otto tavoli circolari, formati da una colonna centrale di sostegno nervata in ferro nero e da un piano di appoggio rivestito in rame dorato e superficie scabra. Il contrasto tra questa superficie di materia ricca e ineguale e l'esattezza meccanica delle macchine esposte ne rende più preziosa la presentazione.

La continuità fra spazio interno ed esterno è accentuata dalla continuità dei materiali. Tutte le parti sono rivestite da pavimento a soffitto in grandi lastre di Botticino, bocciardato a grana fine. Il pavimento è formato da un campo centrale in liste di legno di noce e da una fascia perimetrale di granito scuro, raccordata a collo con uno zoccolo pure in granito scuro. Il soffitto è intonato e tinggiato in colori grigio chiaro, con una stretta fascia di contorno in color marrone scurissimo. Le nicchie della zona centrale e le ante dei due armadi che impediscono le pareti sono laccate in rosso prugna scuro.

In fondo al negozio vi è una zona di soggiorno e di lettura con un tavolino e alcune poltrone rivestite in panno verde.

L'illuminazione è ottenuta, oltre che dal grande lampadario centrale, per mezzo di spotlights incassati nel soffitto, che illuminano fortemente i tavoli di esposizione. Nella zona di soggiorno vi è in più una lampada cilindrica in tela a piede.

Questo sistema di illuminazione, che non dà al negozio una luminosità uniformemente diffusa, ma alterna zone d'ombra e zone di luce concentrata nei punti di interesse, contribuisce anch'esso a scandire la profondità.

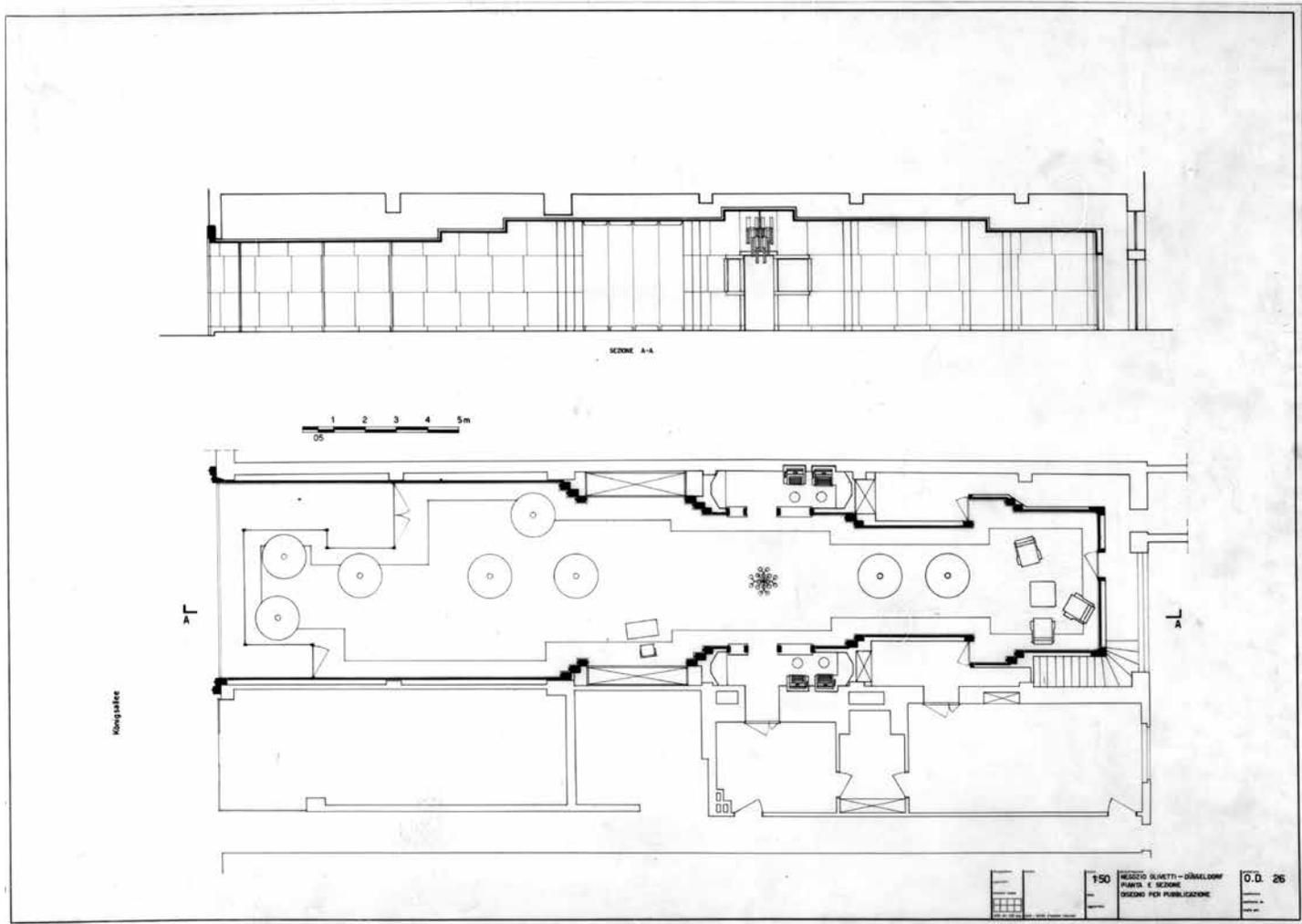
Lungo i muri, all'attacco fra soffitto e parete, dispositivi a gancio con attacchi di luce danno la possibilità di appendere ed illuminare dei quadri, permettendo una presentazione di opere d'arte, che può essere variata di tanto in tanto e costituisce un altro elemento di interesse e di attrazione per i visitatori¹.

Nel 1953 Ignazio Gardella realizza la mensa dello stabilimento Olivetti ad Ivrea. Questo importante incarico gli permette di entrare in stretto contatto con la famiglia proprietaria di quella che, in quegli anni, è una tra le più importanti aziende al mondo nel campo delle macchine da scrivere e da calcolo.

La fiducia acquisita con la realizzazione del complesso della mensa e la stima personale che la famiglia piemontese nutre nei confronti dell'architetto milanese è tale che, alla fine degli anni Cinquanta, Gardella riceve dagli Olivetti l'incarico di realizzare il nuovo negozio situato nella Königsallee, una delle zone più commerciali di Düsseldorf in Germania.

¹ Cfr. *Relazione di Progetto*, Archivio Storico Gardella.





Il nuovo spazio commerciale prende il posto di Kurta Kravatten, un noto rivenditore di cravatte a altri accessori maschili, la cui vetrina si apre al piano terra di un severo ed elegante palazzo la cui facciata è caratterizzata dal volume estruso di un *bow window* fortemente verticalizzato che definisce l'asse di simmetria della sua parte finestrata. La parte del basamento, invece, è suddivisa asimmetricamente negli affacci di due esercizi commerciali, uno più grande – quello su cui interviene Gardella – e l'altro adiacente più piccolo, in quanto nella sua lunghezza è ricavato anche lo spazio dell'ingresso ai piani superiori. Le intenzioni compositive che governano l'allestimento della nuova sistemazione sono evidenti fin da un primo sguardo. Per prima cosa, si evidenzia la dimensione legata ad una costruttività chiara e razionale che va di pari passo ad una definizione dello spazio altrettanto chiara, ma abitata da accenti di gran-

sa, in una biunivocità tra il dentro e il fuori, tra il negozio e la città, che pare annullare ogni confine materiale tra i due ambiti.

L'altra intenzione compositiva che questo negozio manifesta è sicuramente quella riconducibile alla tensione trasformativa dello spazio e ai temi ad essa connessi. Questi permettono alla tipologia del semplice punto vendita di mutarsi in una caratterizzazione più ampia, dotata di sonorità e accenti che non solo sono dedicati alla vendita del prodotto, ma anche alla sua mostra, alla sua messa in scena, all'interno di una narrazione che esalta i suoi caratteri di *opera*. In altre parole, Gardella tende a trasformare questo negozio per la Olivetti in qualcosa di più che un semplice spazio commerciale, facendolo avvicinare ad una vera e propria galleria espositiva, in relazione all'approccio compositivo che cerca di incentrare molte delle sue dinamiche sul rapporto tra contenuto e contenitore.

Tutte queste intenzioni sono palesate fin dall'ingresso del locale, realizzato con un trilitte in pietra a sua volta scomposto in un architrave in granito scuro e in due piedritti verticali, i quali altro non sono che le teste sagomate dei due muri interni che definiscono lateralmente lo spazio-galleria. In posizione asimmetrica, a lato della scritta "Olivetti" intarsiata in oro, è incastonata sull'architrave la scultura moderna di Andrea Cascella che funziona, oltre che da richiamo pubblicitario, anche da contrappunto laterale rispetto alla verticalità dell'asse centrale della facciata, riposizionando il fuoco visivo dell'intero edificio, proprio sull'apertura del negozio.

Anche in questa realizzazione, Gardella sperimenta il tema della "vetrina abitata", ovvero di uno spazio di mediazione e di filtro tra l'interno e l'esterno, che permette al cliente di entrare fin quasi al centro del negozio pur rimanendo, di fatto, all'esterno, consentendogli di muoversi in uno spazio di soglia protetto, ma dilatatissimo, dove decidere se entrare o meno nello spazio di vendita vero e proprio. Da questo luogo sospeso tra la strada e il negozio, il visitatore ha modo di apprezzare quello che succede all'interno, perché una sorta di "prora" vetrata dal profilo segmentato si insinua in questa zona di filtro. Ai lati di questa "stanza" di vetro proiettata sulla strada e sulla città, si ritagliano due corridoi laterali in cui si aprono due ingressi, asimmetrici per posizione e dimensioni. Ad esaltazione del senso di continuità e di reciprocità, l'infilso è formato soltanto dai montanti verticali, in quanto le lastre di vetro si innestano direttamente nel soffitto e nella pavimentazione, quest'ultima posta alla stessa quota sia all'interno che all'esterno. Dalla strada è possibile scorgere il fondo dello spazio-galleria, così come dal fondo è possibile vedere al di là del marciapiede appena fuori dalla vetrina, arrivando oltre la strada e fino al canale che la fiancheggia.

Molto interessante è vedere come Gardella, nelle varie soluzioni di avvicinamento a quella che effettivamente è stata realizzata, abbia mantenuto inalterati questi concetti base. La "vetrina abitata", pur in declinazioni diverse, rimane sempre una costante, occupando circa un quinto dell'intera lunghezza a disposizione, così come il tema della fluidità che si affianca alla sintassi tra le parti, e il lasciare il più possibile libero lo spazio nella sua dimensione longitudinale per potervi ospitare isole espositive che nelle diverse fasi dell'evoluzione del progetto prendono configurazioni diverse. Infatti nelle varie ipotesi di studio si va dalle composizioni basate sullo stesso elemento espositivo a C, disposto a raggiera a sostenere i prodotti, alle composizioni spiraliformi squadrate, poggiate al livello del pavimento, sulle quali esporre le macchine da scrivere, fino alla soluzione dei tavoli rotondi disposti in apparente casualità, che sarà di fatto la soluzione impiegata.

Lo spazio interno del negozio, così fortemente allungato e privo di illuminazione naturale, a parte quella proveniente dalla vetrina sulla strada, viene ridefinito nelle varie soluzioni intermedie creando un nuovo perimetro, all'interno del quale vengono occultati non solo i pilastri e i setti strutturali preesistenti, ma







anche tutta una serie di attrezzature, quali armadiature, ripiani e stipetti che garantiscono la pulizia formale dell'involucro ed evitano di aggiungere troppi arredi mobili.

Il tema di questa ridefinizione del perimetro interno si basa su una configurazione a cannocchiale che va a restringersi verso il fondo del locale, con lo scopo di aumentarne così la prospettiva centrale. Viene realizzato tramite una serie di quinte inclinate, parzialmente sovrapposte tra di loro, che dalle geometrie leggermente organiciste delle prime versioni, si evolve, nella soluzione definitiva, in una serie di quinte posizionate sempre più verso il centro del locale e che scattano tra loro secondo un disegno seghettato ad angoli retti.

Il dettaglio di questo tema diventa potentissimo nella realizzazione, in quanto le due pareti laterali che si scompongono in segmenti sempre più avanzati rispetto all'asse longitudinale della galleria, vengono realizzate utilizzando grandi lastre di botticino bocciardato a grana fine. Quando queste quinte scattano per lasciare spazio a quella successiva, l'angolo che si viene a creare dal loro disallineamento viene risolto con un pezzo speciale, formato da un elemento lapideo massiccio a conclusione del rivestimento in lastre. Tale elemento si presenta sagomato all'esterno, con un'appendice rettangolare che, sommata verticalmente a quella degli altri filari, determina una modanatura che si estrude dall'angolo murato, impreziosendo l'intera parete in pietra.

Il controsoffitto risponde alle seghettature delle pareti organizzandosi anch'esso in una scalettatura che, dalla parte più bassa posta in corrispondenza della vetrina, si eleva ad altezze diverse secondo un ritmo del tutto indipendente rispetto agli scatti delle due pareti laterali rivestite in botticino. È realizzato interamente in intonaco grigio chiaro e staccato visivamente dalle murature verticali da una fascia continua dipinta in marrone scuro, avente lo scopo di esaltare la sintassi tra il piano orizzontale e quelli verticali. A contrastare l'espressività altimetrica del soffitto, il pavimento si presenta come un'unica lastra orizzontale piana formata da due materiali diversi, anche se montati tra loro in maniera complanare. Per tutto lo sviluppo della planimetria, la pavimentazione presenta una fascia esterna e un'area interna. La fascia esterna, che occupa tutta la pavimentazione "pubblica" della vetrina, così come tutta la fascia di rigiro lungo il perimetro interno delle murature, è realizzata in lastre di granito lucido Serizzo della Valmarino, mentre la zona più interna del negozio è pavimentata in doghe di legno di noce montate a correre.

Un particolare raffinatissimo della pavimentazione è rappresentato dai tagli praticati nel granito in corrispondenza della fascia interna che corre lungo i cristalli di tamponamento della "prora" della vetrina. Questi tagli, aperti ritmicamente lungo il perimetro, sono in realtà delle bocchette per l'aerazione forzata, le quali immettono l'aria calda che passa per un sistema di tubi interrati sotto la quota del pavimento, per impedire di appannare i cristalli della vetrina durante l'inverno.

L'effetto generale di questa pavimentazione è quello di una fascia continua di pietra che gira nello zoccolino secondo un raccordo stondato e che va a incorniciare un tappeto centrale di legno, dal quale sbocciano otto tavoli circolari del diametro di 140 cm per 90 cm di altezza. Questi tavoli, su cui sono esposte le opere della Olivetti, hanno un basamento centrale in ferro e i piani rivestiti in rame ed offrono una splendida contraddizione nell'uso di due materiali insolitamente usati in abbinamento tra di loro. Ci troviamo di fronte, infatti, ad un inedito dialogo tra la ragione asciutta ed essenziale propria del *design* milanese del periodo, solitamente espressa dall'uso del ferro verniciato di nero, e la teatralità più opulenta legata all'arte del mettere in mostra, che crea intenzionalmente brevi note dissonanti nella logica della partitura generale dei piani rivestiti di rame.



Questi tavoli assomigliano a fiori, i loro sostegni a steli, i piani a corolle e i loro elementi centrali, cioè delle piastre munite di prese elettriche per fare funzionare le macchine da scrivere e le calcolatrici esposte, ricordano dei tecnologici pistilli.

Circa alla metà della lunghezza del locale, nello spessore ricavato dalle intercapedini tra le pareti rivestite in botticino, Gardella apre simmetricamente due armadiature schermate da ante laccate di rosso prugna, mentre, subito accanto, si aprono, sempre l'uno di fronte all'altro, due piccoli locali destinati alla prova delle macchine da scrivere messe in vendita. Si tratta di due ambienti più protetti, isolati dal resto del negozio, ma ad esso collegati da una sorta di doppia facciata interna. In ognuna di queste due facciate si aprono i varchi di una porta e di due finestre di diverse dimensioni poste ai loro lati, tutte inquadrare da cornici lineari in rilievo che ne sottolineano la presenza.

Il tema della facciata urbana trasposta nello spazio interno non è nuovo nella poetica gardelliana, ma si manifesta con intensità e risultati diversi nell'evolversi della sua poetica. Si parte, ad esempio, dalle diverse interpretazioni affrontate dentro il segmento dell'architettura residenziale, fino ad arrivare alla sorpresa di un esempio come quello dei fronti interni della platea del Teatro Carlo Felice a Genova: in quest'ultimo progetto, elaborato a cavallo tra gli anni '80 e '90, in compagnia di Aldo Rossi e di Fabio Reinhart, l'idea dello spazio urbano trasferito nello spazio interno viene esperita con un approccio di totale mimesi e assoluta letteralità. Una letteralità, invero, che si mostra molto distante dalla consueta raffinata pratica allusiva cui la poetica di Gardella aderisce, soprattutto in ambito allestitivo; una letteralità che non riesce ad indurre una possibile poetica del frammento, che invece, nel palinsesto delle sovrapposizioni, avrebbe potuto trovare anche una sua legittimità operativa.

In questo caso, l'idea della facciata esterna è solo allusa e non mostrata letteralmente. In corrispondenza dell'apertura delle due porte, il controsoffitto scatta e si alza ancora, raggiungendo il suo segmento più alto. Qui, al centro e in asse con le due aperture che immettono nelle stanzette dedicate alla prova, cala dal soffitto un lampadario fatto di una miriade di sottili cilindri di vetro di Murano, il cui scopo, oltre ad illuminare lo spazio, è anche quello di segnare una centralità messa in evidenza attraverso l'asse longitudinale. Questo asse è evidenziato dalla presenza di due tavoli di legno posti in asse, che conducono lo sguardo e il flusso dei visitatori verso l'ultima porzione del negozio, pensata come un piccola area di soggiorno dal sapore molto domestico. Qui, infatti, trovano posto delle poltroncine in tessuto, un tavolino quadrato e una lampada da terra formata da un sostegno verticale e da uno slanciato elemento di stoffa con funzione di paralume.

L'illuminazione artificiale è volutamente discontinua, nel senso che appare evidente l'intenzione di accumulare la luce in alcuni punti focali, come ad esempio i tavoli circolari, in modo da fare risaltare i prodotti esposti anche lasciando alcune zone in penombra. Questa modulazione della luce rende ancora più efficace la composizione dei diversi piani sfalsati che, in alzato e in copertura, avvolgono e definiscono lo spazio del negozio, mentre l'idea di creare punti di accumulo luminoso, oltre ad avere lo scopo di mostrare il prodotto, è intesa soprattutto ad accompagnare il visitatore lungo le direzioni di maggior percorrenza.

Tutta la composizione è affidata a contrazioni e dilatazioni dei piani che contengono lo spazio e segna inevitabilmente un unico punto di fuga verso il quale tutto converge. Tale punto è costituito dal fondale del negozio, ovvero dalla parete che si apre alle spalle dello spazio di soggiorno. Peraltro, questo fondale è lasciato spoglio, anzi, su di esso si evidenzia una semplice porta collocata in posizione disassata rispetto all'asse longitudinale dell'intera composizione, dalla quale si accede ad un locale di deposito ricavato tutto intorno a quest'area.

Insieme ai preziosi quadri dei più importanti artisti italiani del momento, Gardella immaginava di esporre sui muri anche un arazzo² appositamente disegnato per il negozio e che forse era destinato proprio alla parete di fondo, così da costituire, con la sua presenza, il vero punto focale a cui approda la prospettiva dall'ingresso.

Come di consueto si ravvisa nei lavori di Ignazio Gardella, anche in questo caso, tutto l'insieme dei disegni esecutivi sviluppati per realizzare il pensiero architettonico costituisce una sorta di progetto nel progetto. Disegni che dimostrano la cura di vere e proprie opere grafiche, nei quali il rigore e l'eleganza della composizione sembra quasi gareggiare con l'attenzione al dettaglio, con la ricchezza dei particolari e con la maestria artigianale di una professionalità che trasforma in opera d'arte ogni realizzazione. Nel negozio Olivetti, gli elementi del linguaggio gardelliano propri del segmento legato *all'exhibit design* ci sono tutti e si manifestano, oltre che in piena riconoscibilità, anche attraverso inedite punte di espressione.

Sono temi che Gardella descrive approfonditamente nel suo discorso rivolto al pubblico invitato all'inaugurazione del negozio, avvenuta il 10 aprile del 1961, durante la quale viene distribuita una *brochure* di presentazione a testimonianza della grande considerazione che la Olivetti ripone nell'intera opera del progettista e, in particolare, nell'allestimento del suo ultimo punto di esposizione e vendita all'estero.

Bibliografia

R. PEDIO, *Negozio Olivetti a Düsseldorf*, in «L'Architettura. Cronache e Storia», 74, agosto 1961, pp. 524-527.

R. MUSATTI, *Il negozio Olivetti a Düsseldorf*, in «Domus», n. 394, settembre 1962, pp. 9-14.

A. SAMONÀ, *Ignazio Gardella e il professionismo italiano*, Officina, Roma, 1981, pp. 186-189.

P. ZERMANI, *Ignazio Gardella*, Laterza, Roma-Bari, 1991, pp. 108-109.

P. BONIFAZIO, P. SCRIVANO, *Olivetti costruisce: Architettura moderna a Ivrea*, Skira, Ginevra-Milano, 2001.

A. LORENZI, C. QUINTELLI (a cura di), *Ignazio Gardella altre architetture*, Il Poligrafo, Padova, 2020.

² Cfr. F. MARCOLINI, *Scene Urbane: i negozi di esposizione e vendita*, in A. LORENZI, C. QUINTELLI (a cura di), *Ignazio Gardella altre architetture*, Il Poligrafo, Padova, 2020, pp. 104-117.

1960**Allestimento Stand Borsalino, XXXVIII Fiera Campionaria, Milano**

Lo Stand Borsalino che Ignazio Gardella realizza alla XXXVIII Fiera Campionaria di Milano nel 1960, ripercorre parzialmente alcune delle scelte progettuali effettuate negli allestimenti delle edizioni precedenti.

Questa volta lo spazio a disposizione è ampio e più disteso e l'interasse tra i passi strutturali del padiglione esistente non entrano nella composizione generale come vincoli, ma tutta l'area espositiva risulta essere libera da presenze inamovibili. In questa condizione, Gardella crea un unico piano di calpestio, complanare a quello del flusso dei visitatori, garantendone la continuità totale. Tale piano di calpestio viene rivestito da un semplice strato di moquette chiara, delimitata da un elemento piatto in ottone lucido che divide le campiture materiche e funzionali così individuate.

Sopra la moquette vengono disposti gli stessi tavoli rettangolari bassi dalla struttura in metallo e i piani lucidi, già utilizzati più volte da Gardella nei precedenti allestimenti Borsalino, sui quali vengono esposti i modelli di cappelli da donna, più morbidi e destrutturati rispetto a quelli da uomo. Questi ultimi, invece, vengono messi in mostra con lo stesso sistema ampiamente sperimentato più volte in occasioni simili e basato sull'impiego di esili aste metalliche orientate con angolazioni diverse, sopra cui sistemare i cappelli. La scenografia dei cappelli maschili disposti ad altezze diverse si staglia contro un pannello uniforme di sfondo a tutta altezza, la cui verticalità è segnata dalle venature del legno con cui viene realizzato. Questo pannello, leggermente sagomato planimetricamente, in modo da creare delle nicchie, funziona come delimitazione dello stand e si dispone su tre lati dello spazio a definirne i confini.

Dal soffitto calano dei pannelli anch'essi rettangolari, dalla superficie lucida come quella dei tavoli e disposti ad altezze differenti in modo da creare una generale sensazione di casualità. Dietro questi pannelli, sui quali viene riportato il noto logotipo inclinato dell'azienda, trovano posto gli apparecchi illuminanti, i quali gettano la luce sul pannello di legno e quindi sui cappelli maschili.

L'intero ambiente dello stand viene illuminato da semplici plafoniere con tubi al neon che calano dal soffitto del padiglione esistente, all'interno del quale è stato allestito questo stand pubblicitario espositivo.



1960-1962

Libreria Einaudi, Via Veneto, Roma

Nel dicembre del 1960 si inaugura, al numero 56 di via Veneto a Roma, la Libreria Einaudi. L'evento diventa una vera e propria occasione mondiale, non solo per l'importanza della casa editrice, ma anche per la sua collocazione in via Veneto, a quel tempo già fulcro della mondanità della capitale, che di lì a breve – complice l'omonimo film diretto da Federico Fellini anch'esso uscito proprio all'inizio del 1960 – diverrà la via per eccellenza della “dolce vita” romana.

All'inaugurazione partecipano alcuni tra i nomi più noti della cultura e dello spettacolo del tempo: fra loro si ricordano le scrittrici Maria Bellonci, Elsa Morante ed Elena Croce, gli scrittori Carlo Emilio Gadda, Mario Soldati, Carlo Levi e Leonida Repaci, l'editore Valentino Bompiani, gli attori Edoardo De Filippo, Elsa De Giorgi, Monica Vitti e Rossella Falk, l'annunciatrice televisiva Annamaria Gambineri, il pittore Renato Guttuso e l'ex Presidente della Repubblica Luigi Einaudi.

Ignazio Gardella allestisce i locali della libreria, che si sviluppano su tre livelli di un antico palazzo, con il consueto garbo che contraddistingue la sua traiettoria progettuale. Fin dall'ingresso si capisce, infatti, il registro stilistico sul quale gli interni sono improntati, cioè quello di un'elegante semplicità alla quale si aggiungono pochi elementi espressivi di pura funzionalità.

L'accesso ai locali è ricavato dal vano di un portone di ingresso, stretto e alto, e non da un consueto sporto commerciale. Questa dimensione verticalizzata, ricavata dentro un portale riccamente scolpito nella pietra e a sua volta ritagliato nella massa compatta della facciata in mattoni del palazzo, ammantava il tema di ingresso di un che di misterioso, facendolo diventare l'inizio di un luogo in cui si deve entrare appositamente e solo se interessati, quasi come in una “casa dei libri”, e non come un luogo a cui dare una rapida occhiata distratta per poi proseguire strada facendo.

La verticalità dell'apertura viene ulteriormente sottolineata da Gardella attraverso il disegno dell'infisso, che si presenta con una conformazione strombata ai lati, in modo da esaltare l'effetto prospettico della sua profondità. Per sottolineare e ampliare visivamente l'ingresso alla libreria, Gardella applica al muro, ai lati del portale in pietra, due coppie di bacheche che si appoggiano alla fascia basamentale in pietra della facciata. La loro profondità è di poco maggiore della sporgenza del basamento rispetto alla facciata, per non renderle troppo prominenti e quindi pericolose per i passanti. Completa il sistema il posizionamento di una lampada murale, a metà strada tra una lanterna e un'insegna a sbalzo e in asse con l'ultima bachecca di destra, quasi un segnale luminoso di richiamo nella strada di forte traffico. Nel caotico viavai diurno e nella rutilante vita notturna di via Veneto, questa insegna, nella sua semplicità ma anche nella sua forza elegante, si pone come un segnale pacatamente controcorrente rispetto alle ammiccanti insegne a neon della strada, portando con sé il messaggio chiaro dell'indicazione di una sorta di pausa, un'oasi legata alla cultura e all'arte nella confusione degli alberghi di lusso, dei bar per i nottambuli e dei paparazzi in cerca di *scoop*.

Gli interni sono caldi e accoglienti e offrono spazi completamente definiti dagli scaffali dei libri che rivestono le murature perimetrali, dando l'impressione di entrare più in una biblioteca che in una libreria.

Le uniche eccezioni a questa continuità delle pareti tappezzate di libri sono costituite dagli espositori mobili e dagli elementi di illuminazione che calano dal soffitto. In particolare, i primi, anch'essi realizzati su raffinato







disegno di Gardella, sono progettati come un oggetto all'apparenza banale, eppure ricco di dettagli di grande ingegno: i doppi montanti verticali disposti sfalsati ai lati del mobile, tali da imprimere una sorta di dinamismo di rotazione al volume, oppure gli angoli dei piani orizzontali smussati a 45° per permettere una migliore connessione, unendoli tra loro anche di spigolo e non solo per i lati. L'illuminazione, invece, fa ricorso a lampade a soffitto in vetro che sono una variazione di quelle già impiegate a Milano nella Libreria San Paolo. L'intero piano interrato viene destinato ad ospitare gli eventi culturali organizzati dalla Libreria, che intende presentarsi come un prolifico centro di produzione e divulgazione di cultura. Per questo Gardella realizza una sala polifunzionale nella quale poter realizzare mostre d'arte, conferenze, dibattiti, presentazioni di libri, reading ecc.

Giulio Carlo Argan, che sarà di casa in questo spazio, suggerisce fin da subito a Giulio Einaudi il coinvolgimento della giovane Marisa Volpi come consulente artistico e come curatrice di questo luogo. Infatti,

già nel gennaio del 1961, lo spazio culturale si inaugura con una mostra delle opere di Jean Mirò e con una serie di conferenze ad essa legate.

Dal punto di vista progettuale, Gardella lascia interamente libero questo spazio polivalente, destinando tutta la sua parte centrale alla collocazione di file di semplici sedie in legno con la seduta in paglia, e di un tavolo per i relatori con piano in legno e struttura portante in esile tondino metallico. Il tutto conferisce all'insieme un tono caldo e accogliente, molto simile a quello di uno spazio domestico. Il pavimento in mattonelle quadrate stacca dai muri grazie al generoso battiscopa in travertino chiaro, al di sopra del quale viene applicato un rivestimento delle pareti in pannelli di stoffa dalla trama grezza che arrivano fino all'imposta del soffitto, caratterizzato da voltine intonacate di bianco.

La verticalità della sala è smorzata da una cornice di legno che corre continua lungo tutto il perimetro, collocata appena sopra la metà dell'altezza delle pareti. Il suo disegno è all'apparenza semplice, ma anch'esso, come tutto nell'opera di Gardella, contiene un profondo studio del particolare e del dettaglio. Questa cornice, in realtà, è composta da due fasce sovrapposte e sfalsate tra loro in modo da creare una stilizzata modanatura staccata dalla parete. Al suo interno vengono alloggiati, senza vederli, gli attacchi delle catene che servono per sostenere i supporti espositivi in cui vengono sistemate le opere grafiche. Detti supporti non sono altro che due lastre di vetro fermate sopra e sotto con elementi orizzontali in legno che bloccano le opere impacchettate tra i due vetri.

Nella parte superiore della fascia continua di legno, ad intervalli regolari, sono inseriti gli elementi destinati all'illuminazione artificiale. Essi non sono altro che una variazione di quelli già sperimentati con successo nella sistemazione delle Sale della Collezione Grassi alla Galleria d'Arte Moderna a Villa Reale a Milano nel '57, ovvero solo tre anni prima.

Si tratta di finissimi elementi tubolari metallici che fuoriescono dalla parte superiore della fascia di legno e che portano sulla loro sommità un globo luminoso. Mentre a Milano questi elementi sono completamente orizzontali e con i globi luminosi orientati a 90°, quelli pensati per questa occasione romana sono più articolati, presentando una conformazione maggiormente sagomata, quasi una stiratissima S che presenta due curvature rispetto all'orizzontalità prevalente dell'elemento tubolare. Anche a Roma, però, i globi luminosi in vetro opalino sono rivolti in alto, in modo che tutto il soffitto funzioni da piano riflettente.

Ancora una volta, in questo allestimento gli ingredienti della poetica gardelliana ci sono tutti. Benché si tratti di un'architettura prevalentemente sviluppata nell'interno, il progetto riesce comunque a declinarsi sensibilmente ad una serie di caratteri che sono propri dell'identità della città che la ospita. La murarietà romana fa da padrona, gli spazi sono definiti, circoscritti, confinati, mai aperti e relazionati all'esterno come in altre situazioni, ma tengono distinta la dicotomia tra dentro e fuori. Allo stesso modo, il prevalere dei pieni sui vuoti induce Gardella a rinunciare all'idea della consueta leggerezza e smaterializzazione delle componenti strutturali, lavorando, al contrario, sull'evidenziazione della tettonica, del grave sul grave, della sintassi canonica tra la parte portata e quella portante, come anche il disegno dell'espositore mobile dimostra. Infine, l'uso di certi materiali – vedi il travertino – esprimono la volontà di non adattare un po' banalmente il progetto ai caratteri del luogo, bensì di radicarlo profondamente nella storia della città, diventandone la testimonianza concreta del suo contemporaneo divenire.

Bibliografia

A Roma, una libreria in via Veneto, in «Domus», 391, giugno 1962, pp. 15-24.

A. SAMONÀ, *Ignazio Gardella e il professionismo italiano*, Officina, Roma, 1981, p. 185.



1961**Allestimento della Sala delle "Materie Plastiche",
Padiglione Montecatini, Fiera Campionaria, Milano**

Com'è noto, la storia dell'allestimento in Italia scorre su due binari paralleli. Da un lato quello delle mostre d'arte, degli oggetti artistici e dei musei, dall'altro lato invece, quello delle esposizioni di idee e concetti astratti, in prevalenza legati ai risultati della produzione industriale. Questi ultimi, tradotti quasi sempre in beni di consumo, diventano maggiormente presenti nella quotidianità di ciascuno a partire dal dopoguerra in poi, e si trasformano in pochi anni nel simbolo tangibile della rinascita economica dell'Italia. Il Padiglione Montecatini alla Fiera Campionaria di Milano è sempre stato un punto di riferimento nell'ottica degli allestimenti di questo tipo, diventando in breve tempo il luogo per eccellenza della sperimentazione e della creatività allestitiva di molti maestri del dopoguerra.

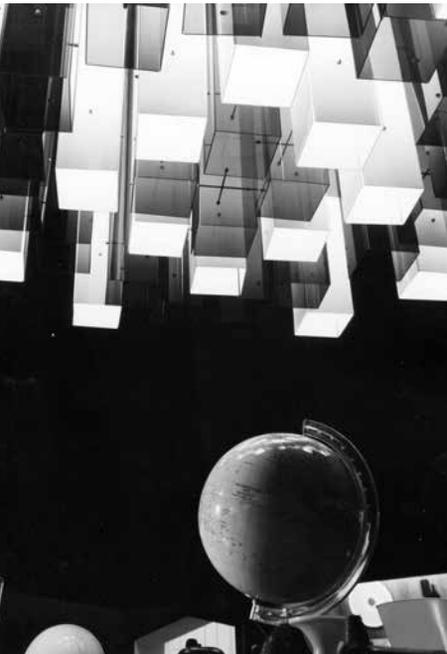
Architetti, designer e grafici si sono confrontati e avvicinati nei suoi spazi, dando vita, tra gli anni '50 e gli anni '60, ad un caleidoscopico repertorio di allestimenti, nei quali la curiosità e la scienza la facevano da padrone. È in questi esempi che i contenuti delle diverse mostre risultano veicolati attraverso un linguaggio e un registro divulgativo che molte volte, insieme ai presupposti della normale disciplina allestitiva, ha mostrato punti in comune con le dinamiche ben più seducenti e vistose dell'attrazione e dello spettacolo.

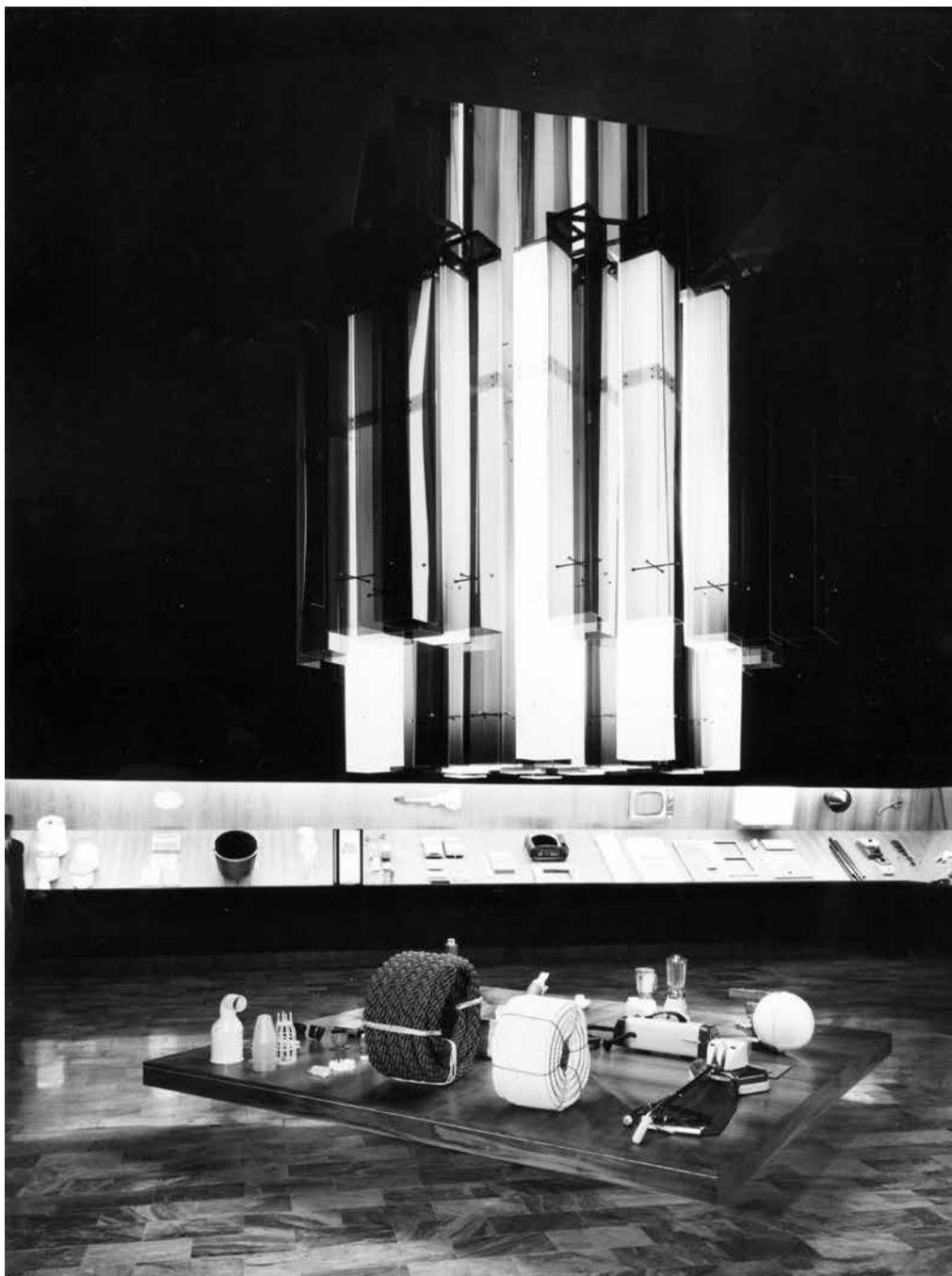
Per l'edizione del 1961 della Fiera Campionaria, si scomodano per i diversi allestimenti all'interno del Padiglione Montecatini, i fratelli Castiglioni, i BBPR, Franco Albini e Franca Helg, Giò Ponti, Bob Noorda e Ignazio Gardella. In particolare, quest'ultimo allestisce la Sala delle Materie Plastiche.

La grande sala quadrata di quasi 400 mq di superficie per un'altezza di 7 m, viene ridefinita da Gardella secondo il navigato tema dell'"architettura nell'architettura": l'intervento prevede la creazione di un nuovo perimetro espositivo formato, a livello planimetrico, da due grandi L contrapposte e collocate in aderenza alle pareti, in modo, però, da lasciare liberi i due varchi di ingresso e di uscita. La generosa verticalità della sala viene ribassata fino a una nuova altezza di circa 5 m per rendere il tutto maggiormente proporzionato. Il disegno del ribassamento si presenta scalettato, così da essere percepito al meglio anche attraverso la sua sezione e creare dei settori concentrici che sottolineano la planimetria quadrata dell'impianto.

La nuova architettura inserita nel contenitore preesistente viene realizzata in compensato e rivestita da teli dalle calde tonalità del marrone, del rosso e dell'arancione. Lungo tutto il perimetro delle due L viene aperto un taglio orizzontale che disegna una linea luminosa, all'interno della quale emergono gli oggetti presentati. Osservando la sezione, si vede come, dietro la semplicità grafica di questo taglio, in realtà ci sia un sapiente studio del particolare: infatti il supporto espositivo è costituito da due superfici piane disposte tra loro secondo un angolo ottuso a ricavare un piano molto profondo, obliquo, e uno più piccolo leggermente inclinato in avanti, entrambi rivolti verso il visitatore. Questi due piani costituiscono le basi di appoggio dei vari elementi in plastica che vengono esposti in gruppi di oggetti anche molto dissimili tra loro per forma e funzione, ma tutti accomunati dall'impiego dello stesso polimero.

La forte illuminazione di questa filante linea espositiva, sottratta nella consistenza muraria dello spazio, è affidata alla presenza di molti tubi fluorescenti a catodo freddo, occultati sia dentro l'elemento che in







basso funziona da davanzale, sia in quello che in alto funge da veletta ricalata. L'effetto per il visitatore è quello di una linea di luce avvolgente, all'interno della quale gli oggetti sono messi in evidenza dall'illuminazione artificiale, stagiandosi così nella penombra generale dell'ambiente. Il duplice piano espositivo è realizzato con una struttura in pannellato impiallacciato di noce a finitura semi-opaca.

Al centro dello spazio, la controsoffittatura scalettata si apre con un varco di 3m per lato, dal quale scende un'articolata composizione – quasi un lampadario – formata da tanti parallelepipedi a forte sviluppo verticale, di lunghezze diverse, realizzati in Vedril colorato delle stesse tonalità delle strisce di stoffa del soffitto. "Vedril" è il nome commerciale di un polimetilmetacrilato, ovvero un polimero termoplastico che, in questo caso, viene illuminato direttamente e indirettamente da fonti luminose poste all'interno di alcuni dei parallelepipedi, creando una sorta di vivacissimo fulcro nello spazio della sala.

Sotto questa sorta di cascata luminosa, Gardella colloca un piano, anch'esso quadrato, ma posizionato con un'inclinazione di 45° sia rispetto alla cascata luminosa soprastante, nonché alle quinte espositive presenti ai lati della sala. Questo semplice accorgimento ha la capacità di dotare l'insieme di un dinamismo di rotazione che fa uscire l'intero allestimento dalla prevedibilità ortogonale dei suoi componenti. Sul piano impiallacciato di noce, lungo 1,90 m per lato, Gardella colloca gli oggetti realizzati in Moplen, il marchio di punta della moderna produzione industriale legata alle materie plastiche. Al visitatore viene offerto un duplice e volutamente contraddittorio messaggio: si tratta di un prodotto, che per la sua collocazione al centro dello spazio, ribadisce la sua importanza rispetto agli altri, ma al contempo, essendo banalmente appoggiato su un ripiano basso e senza protezione alcuna, rimanda alla sua semplicità di oggetto quotidiano facilmente accessibile da parte di tutti.

Questo basso ripiano su cui vengono appoggiati i prodotti in Moplen pare galleggiare nello spazio, in quanto gli appoggi vengono arretrati in modo da non essere visti dal visitatore in piedi.

Il ridisegno del contenitore architettonico e la drammatizzazione della luce tramite il chiaroscuro, ottenuta per mezzo del contrasto tra i toni caldi delle superfici e quelli intensamente illuminati degli oggetti dentro la linea di luce; gli stessi oggetti che paiono fluttuare senza nessun supporto visibile che li fissi ai piani espositivi; il piano centrale sospeso sul pavimento e la cascata di luce colorata che incerniera lo spazio al centro, inaspettato quanto cangiante e vibrante: tutto dona all'insieme l'idea di un rigore di fondo che viene però mitigato e stemperato dalla presenza inattesa di alcuni episodi di grande espressività. Questi episodi progettuali, nel loro complesso, costituiscono gli elementi di una narrazione che, attraverso l'esaltazione della dimensione scenica dello spazio, incrementano la curiosità nei confronti della scienza, della ricerca e soprattutto delle loro ricadute nel mondo della produzione industriale.

Bibliografia

Allestimenti, in «Domus», 382, settembre 1961, pp. 39-42.

M.C. Loi, *Antico e nuovo. Otto progetti di Ignazio Gardella*, Maggioli, Santarcangelo di Romagna, 2018, pp. 82-85.



1961**Allestimento della Mostra Storica "Italia '61",
Palazzo Carignano, Torino**

Negli anni del secondo dopoguerra, Torino, insieme a Milano è la città simbolo della rinascita post-bellica italiana.

Torino in particolare, oltre ad essere il luogo dove venne proclamata l'unità d'Italia, nel lontano 1861, è anche la città nella quale aveva sede la Fiat, l'azienda metalmeccanica più importante d'Europa che, da un punto di vista della produzione delle automobili, era al terzo posto nella produzione mondiale dopo GM e Ford.

Questo ha sempre attratto grandi capitali in città che l'hanno resa una realtà molto dinamica e vivace. Perciò, tra maggio e ottobre del 1961, per celebrare il centenario dell'Unità d'Italia, Torino diviene protagonista di una grande manifestazione.

Il 6 maggio, infatti, il Presidente della Repubblica Giovanni Gronchi inaugura l'Esposizione Internazionale del Lavoro, denominata "Expo '61" o più semplicemente "Italia '61". Si tratta di un evento di portata internazionale, fortemente voluto da Giuseppe Pella, presidente del comitato di "Italia '61", da Mario Dogliotti, Presidente del Consiglio Direttivo e da Amedeo Peyron, l'allora sindaco di Torino.

Per l'occasione furono costruiti il Palazzo del Lavoro, ad opera di Pier Luigi Nervi, il Palazzo a Vela di Annibale Rigotti, insieme a tantissime altre attrazioni, tra le quali vale la pena ricordare il padiglione dedicato ad un sistema di proiezioni cinematografiche a 360°, il tracciato di una monorotaia, con la sua stazione di arrivo e di partenza, che collega le varie strutture temporanee realizzate lungo il corso del Po, la sistemazione del Giardino Roccioso all'interno del Parco del Valentino e l'Ovovia che, oltre ad essere un'attrazione di grande richiamo, ha anche il merito di offrire un inedito spettacolo di Torino dall'alto, collegandosi con la vicina collina di Cavoretto.

La manifestazione riscuote un enorme successo di pubblico e di critica, perché riesce a puntare tutto sulla diffusione di un'immagine felice e tecnologica del progresso. Ma accanto ai padiglioni dove si susseguono le esposizioni sulla tecnologia, sulla ricerca e sui risultati delle produzioni industriali, il comitato di Italia '61 organizza anche altre mostre a carattere più culturale. Tra queste vanno ricordate la Mostra delle Regioni, curata da Mario Soldati, l'Esposizione Internazionale del Lavoro, l'Esposizione Floreale e la Mostra Storica con la cura di Augusto Cavallari Murat.

Quest'ultima, ha come scopo quello di mostrare i cimeli risorgimentali restaurati per l'occasione insieme al Palazzo Carignano, nei cui locali ha luogo l'esposizione e dove 100 anni prima è stata proclamata l'Unità d'Italia.

Con un taglio cronologico ad hoc, la mostra tenta di attraversare le tappe principali del difficile cammino compiuto per raggiungere l'Unità Nazionale, ripercorrendo una linea del tempo che si snoda dai primi focolai rivoluzionari avvenuti in Italia alla fine del '700, fino al 1861, data dell'unità d'Italia.

Tutti i cimeli esposti sono assolutamente originali e autentici e provengono dai principali musei europei e nazionali. Tra i vari documenti presentati – andati poi a costituire il *corpus* principale del Museo Italiano del Risorgimento inaugurato a Torino fin dal 1878 – figurano tra gli altri anche il Trattato di Campoformio, il manoscritto dell'Inno Nazionale di Goffredo Mameli, la giubba rossa di Garibaldi. Insieme a tali ci-

meli, il visitatore può vedere ambienti che sono stati cruciali nella storia di questo percorso storico, come ad esempio la camera dove è nato Vittorio Emanuele II, all'interno dello stesso Palazzo Carignano, e la grande sala sede del Parlamento Subalpino.

L'allestimento del salone di Palazzo Carignano destinato alla Mostra è a cura di Ignazio Gardella, il quale prevede, per la prima versione del progetto, un disegno di sistemazione generale impostato su un'asse di simmetria centrale. La composizione, pur essendo simmetrica lungo lo sviluppo longitudinale, non lo è lungo quello trasversale, imprimendo così all'insieme una sorta di dinamismo complessivo che porta ad accentrare il fuoco visivo dei vari episodi allestitivi attorno ad un centro disassato rispetto a quello geometrico del salone.

L'allestimento si basa su lunghe pedane rivestite di moquette disposte a terra in posizione sfalsata tra di loro secondo un andamento longitudinale. Su di esse vengono appoggiati oggetti e manichini che mostrano abiti e suppellettili dell'epoca risorgimentale, mentre una serie di cavalletti metallici viene impiegata a sostegno delle 150 bandiere dei vari reggimenti sabaudi e delle battaglie storiche. Il centro della composizione è invece occupato da una bacheca contenente alcuni documenti storici e da un ulteriore basamento su cui è issato un altro gruppo di bandiere.

La versione definitiva del progetto rimane legata ai principi generali riscontrabili in questa che la precede, benché, al posto di varie pedane, ne sia prevista una sola, dal disegno segmentato fatto di riseghe ortogonali che restringono o allargano lo spazio dell'esposizione. Tale pedana, quasi un'isola di pietra che galleggia nel salone del Palazzo, porta ai suoi lati sei bandiere issate su altrettanti alti pennoni a ricordare le date delle varie tappe di avvicinamento all'unità d'Italia: 1848, 1959, 1860, 1861, 1866, 1870 e del 1918. Ogni bandiera è illuminata da un riflettore e viene tenuta in movimento da un ventilatore, mentre il percorso espositivo con le teche si snoda ai loro piedi. I colori dominanti adoperati nell'allestimento sono, come prevedibile, il rosso, il verde e il bianco.

Nell'estrema semplicità di questa sistemazione espositiva, Gardella non rinuncia alla dimensione segnica dello spazio, ovvero quella sua navigata capacità di ricondurre l'insieme ad una serie di elementi focali attorno ai quali si raggruppano gli episodi secondari. Episodi che, tuttavia, non sono subordinati e ancillari nei confronti di quello principale, ma che si integrano ad esso in un generale disegno di relazione. Questa sua più volte dimostrata capacità di condurre il progetto all'unisono sia sul piano del dettaglio che su quello del segno, cioè della cura artigianale della realizzazione come pure della potenzialità ideogrammatica dell'insieme, conduce all'affermarsi di una sorta di vera e propria drammatizzazione dello spazio, di una dimensione scenica nella quale il visitatore, gli oggetti messi in mostra e la preesistenza architettonica che ospita il tutto confluiscono come attori all'interno della medesima narrazione progettuale.

Bibliografia

Mostra storica della scienza italiana, in «Domus», 341, 1958, pp. 33-34.

E. BONFANTI, M. PORTA, *Città, Museo e Architettura. Il gruppo BBPR nella cultura architettonica italiana 1932-1970*, Vallecchi, Firenze, 1973, p. A91.

1964**Allestimento Stand Borsalino, XLII Fiera Campionaria, Milano**

In questa edizione della Fiera Campionaria milanese, lo spazio riservato alla Borsalino è collocato sul perimetro del padiglione generale che comprende l'intera esposizione. Questo determina la presenza di numerosi affacci vetrati sull'esterno, dando così allo stand la configurazione di una grande vetrina.

L'intera area a disposizione è quindi lasciata libera per esaltare questo senso di unicità, mentre tutta la pavimentazione viene risolta con pannelli di doghe di legno appoggiati direttamente sul fondo esistente. L'unica eccezione che funziona da perno nella generale fluidità planimetrica del tutto è uno stretto setto verticale intonato di bianco e profilato, su un lato, da un elemento metallico anch'esso verniciato di bianco. Sul setto viene riportato direttamente il logotipo inclinato dell'azienda.

Sopra la pavimentazione in legno vengono disposti dei bassi espositori realizzati in metallo e legno. Il loro raffinato disegno mette in evidenza la navigata sapienza di Gardella nei confronti dello studio del dettaglio. Infatti, nell'assoluta semplicità della loro composizione, il risultato che si ottiene è straordinariamente limpido, portatore di quella notoria leggera eleganza che pare essere uno dei tratti maggiormente distintivi dell'intera lezione italiana sull'allestimento.

Agli stretti tavolini realizzati con struttura di metallo e piano in legno, sui quali sono appoggiati i modelli di cappelli femminili, si alternano degli espositori della medesima altezza e struttura, ma privi di piani di appoggio. La loro conformazione stellata, basata in pianta su elementi orientati in tre direzioni diverse, supporta una serie di aste quadrangolari in acciaio cromato, sulle quali vengono appoggiati i cappelli maschili. Le aste cromate verticali a sostegno dei cappelli sono inserite tra i due listelli metallici orizzontali che formano la struttura, fermate in modo tale da non toccare il suolo e sospese tutte alla stessa distanza dalla pavimentazione, mentre in alto presentano altezze diverse, con il risultato di dare un ridotto effetto di movimento alla serie di cappelli presentati.

Semplice ricercatezza, potenza del particolare, dinamismo, messa in scena degli oggetti esposti, ma anche chiarezza della composizione, ricerca di fluidità e leggerezza, all'interno di una costante intenzione di chiarificare il rapporto tra la figura e lo sfondo: sono queste le principali caratteristiche che gli allestimenti di Ignazio Gardella mettono in atto per la Borsalino alle diverse edizioni della Fiera Campionaria di Milano. Tali caratteri, riuscendo a fondere la dimensione comunicativa e pubblicitaria necessaria allo spazio dello stand allestitivo insieme con le espressioni del professionismo erudito, costituiscono uno degli aspetti più interessanti lasciatici dal lavoro del Maestro milanese.

Un lavoro, quello di Gardella, che riesce a mostrarci ancora oggi come in molti casi sia proprio la via più semplice, legata alle espressioni della dimensione effimera e temporanea, a costituire il punto di partenza e di approdo di una ricerca progettuale più alta, maggiormente rappresentativa, istituzionale, definitiva, come quella legata alla realizzazione dell'architettura che si confronta con la sua dimensione estetica, urbana e paesaggistica, con i caratteri e le identità dei luoghi che di volta in volta la accolgono.



1971**Allestimento della mostra “Giorgio Morandi”,
Rotonda della Besana, Milano**

La Rotonda della Besana a Milano è un luogo storico molto suggestivo e dalla ricca memoria.

L'origine di questo complesso è quella di un luogo cimiteriale realizzato in epoca tardobarocca, legato all'Ospedale Maggiore. Si tratta dell'ex chiesa di San Michele ai Nuovi Sepolcri che fu costruita sul finire del Seicento secondo un disegno a croce greca. All'incrocio delle due braccia, una cupola ottagonale chiude in altro le quattro navate, caratterizzate da capriate lignee sostenute da pilastri scanalati in pietra, anch'essi a base ottagonale. I capitelli sono decorati da volute angolari e piccoli teschi ed ossa che ricordano la natura del luogo, così come era in uso nel Barocco della Controriforma.

Attorno alla chiesa, nei primi decenni del Settecento, viene costruito un portico dall'andamento lobato ad archi di cerchio, realizzato in mattoni a vista. Lo spazio aperto compreso tra la chiesa e il portico era in origine destinato alle sepolture.

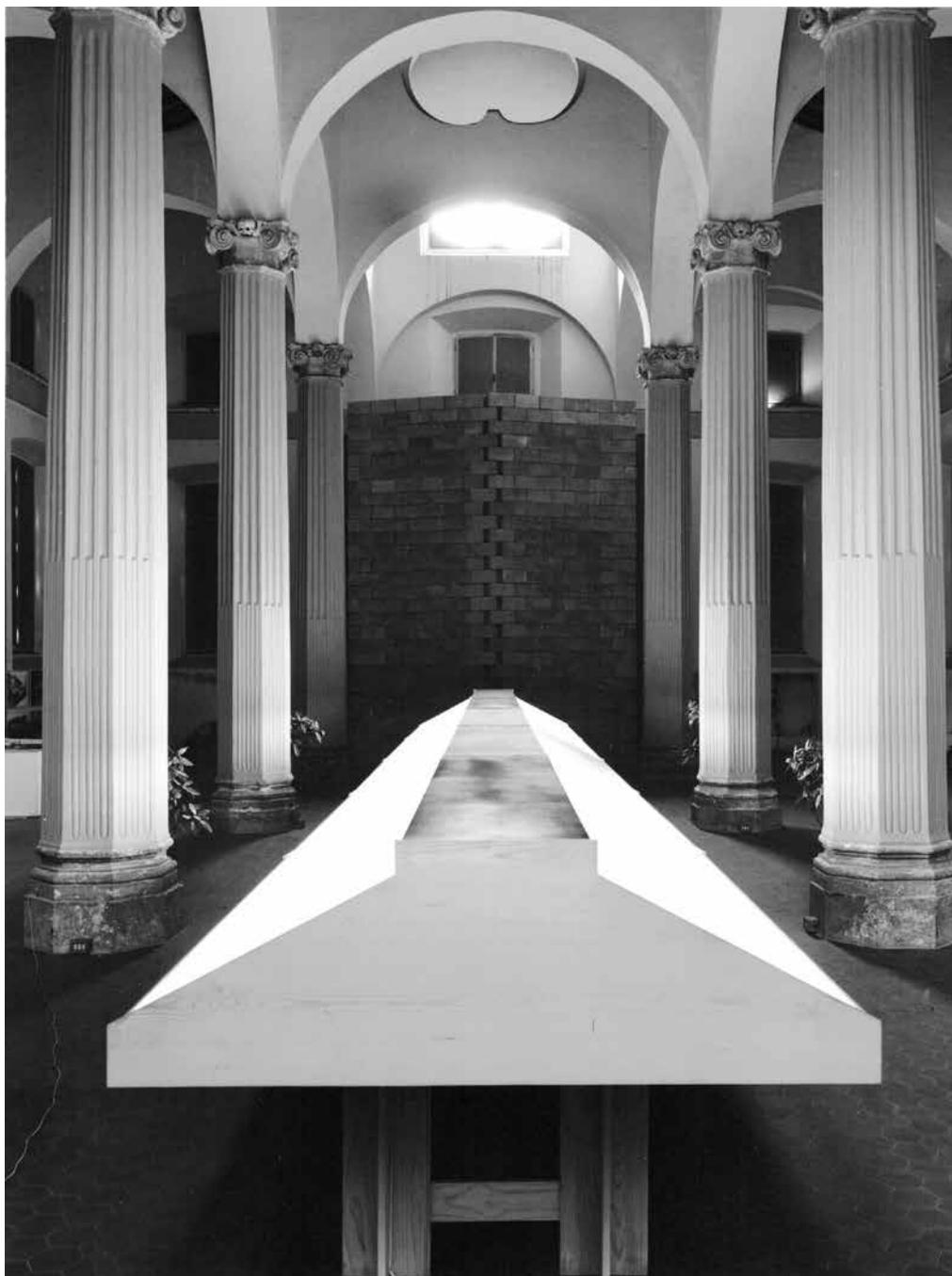
Con la legislazione austriaca che impone lo spostamento dei cimiteri al di fuori delle aree urbane, alla fine del Settecento il luogo viene dismesso nella sua funzione originaria per essere trasformato, di volta in volta, ad ospitare una caserma, un fienile, la lavanderia dell'ospedale, fino ad arrivare all'inizio del Novecento quando la Rotonda viene svuotata e bonificata dei suoi molti sepolcri. Bisogna arrivare alla fine degli anni Cinquanta, perché l'edificio, passato di proprietà al Comune di Milano, sia destinato a verde e a spazio pubblico per ospitare mostre a carattere temporaneo.

Dal settembre del 1970 al giugno del 1971, Ignazio Gardella allestisce, nello spazio sconosciuto della ex chiesa, una mostra dedicata al grande pittore bolognese Giorgio Morandi. La sua pittura è celebre per rappresentare oggetti di uso quotidiano come le bottiglie, le caffettiere, le ciotole e i vasi, che vengono estrapolati dal consueto contesto funzionale, per essere colti nella loro pura essenza di forme immanenti nello spazio.

L'allestimento di Gardella pare sottolineare questa caratteristica della pittura di Morandi, andando a collocare, nella nudità dello spazio architettonico all'incrocio delle due navate, una serie di bacheche in legno e vetro, la cui raffinata neutralità le eleva a puri oggetti astratti, la cui essenza si confronta, senza dialogare, con i ritmi, le proporzioni e le materie della ex chiesa.

Il disegno secco ed essenziale degli elementi in legno che, insieme alle lastre di vetro inclinate, definiscono i volumi delle bacheche, determina il supporto alle opere di grafica, mentre quelle pittoriche vengono esibite all'interno di vere e proprie “stanze” ritagliate nella spazialità generale. Questi ambiti sono delimitati da pannelli bianchi sospesi da terra a mo' di tendaggi e da velari orizzontali altrettanto bianchi e luminosi che ne definiscono i soffitti. L'insieme acquisisce così un'atmosfera di maggiore raccoglimento rispetto all'altezza della ex chiesa e definiscono uno spazio più circoscritto e protetto all'interno del quale esporre le pitture.

I quadri, di misure e cornici diverse, vengono semplicemente appesi con un cordino metallico che si aggancia al centro di ciascuno e sono collocati tutti secondo una disposizione che li allinea lungo il loro asse di simmetria orizzontale, dando così l'impressione che galleggino nel bianco totale di questo ambiente a loro dedicato.





Molto interessante appare in questo allestimento il particolare con il quale Gardella chiude dall'interno la testa di ogni navata: una quinta in mattoni murati di taglio frena la prospettiva interna delle navate, respingendo lo sguardo verso l'interno dello spazio. La quinta, infatti, è composta da due porzioni disposte tra loro secondo un angolo ottuso rivolto verso l'interno delle navate. La tessitura dei mattoni faccia a vista, compatta nelle parti laterali, tende a sgranarsi in corrispondenza dell'angolo, quasi una prua puntata sull'interno, rendendo così il muro più fragile nella sua cuspide, ma allo stesso tempo maggiormente vibrante ed espressivo. Questo ricorso alla vibratilità delle masse appartiene da sempre alla poetica di Gardella, che l'ha sperimentato con successo in molti casi: dai muri in mattoni sfalsati alla maniera dei fienili nel Dispensario Tuberculare di Alessandria, al progetto per la Cappella-Altare a Varinella, sempre ad Alessandria, al disegno dei balconi della Casa Cicogna alle Zattere a Venezia, alla superficie dello scrigno di protezione pensato per la casa natale di Cristoforo Colombo a Genova. Tutti esempi, questi, nei quali Gardella persegue una generale poetica della smaterializzazione, molto distante da quella praticata da molti suoi coevi, vedi su tutti Franco Albini. Quella di Gardella è invece una poetica che affronta il tema della massa, della pesantezza, del radicamento al suolo e della delimitazione, senza per questo rinunciare ad inserire all'interno delle dinamiche progettuali che governano tali intenzioni, anche un vet-



tore di segno diametralmente opposto, con cui animare tali masse e pesantezze. Mediante l'introduzione di un elemento di dinamismo, la massività delle superfici è resa permeabile alla luce, in modo da renderne manifesta la loro più intima consistenza e corporeità, dotandole peraltro di eleganti accenti di impalpabilità e di evanescenza.

1973

Progetto di sistemazione per spazio espositivo a Villa Strozzi Firenze

«Nel 1973 il Comune di Firenze decise di recuperare l'antico complesso edilizio di Villa Strozzi, situato in un parco a Monte Uliveto subito fuori la città, allo scopo di farne un luogo di manifestazioni culturali e di mostre d'arte moderna, che doveva inaugurarsi in occasione del grande congresso mondiale per la prevenzione del cancro, con una esposizione di opere donate da artisti contemporanei. La responsabilità e la regia generale dell'intervento fu affidata al critico d'arte Giovanni Caradente (oggi responsabile della sezione Arti Figurative alla Biennale di Venezia).

Del lavoro di progettazione fu incaricato un gruppo di architetti italiani e stranieri, con compiti diversi per ognuno ma tra loro coordinati. Precisamente il finlandese Alvar Aalto doveva costruire un padiglione indipendente nel parco, l'austriaco Hollein e l'americano Meier dovevano ristrutturare il complesso delle scuderie destinandolo a sale di esposizione, ateliers ecc., l'italiano Michelucci doveva sistemare un ristorante nella limonaia, mentre gli italiani Gardella e Scarpa e l'inglese Irvine dovevano studiare l'adattamento della Villa Strozzi a galleria d'arte.

In particolare io (Gardella) dovevo, nell'ambito della Villa, occuparmi della sistemazione del piano terreno e delle comunicazioni verticali (scala).

Gli studi erano ancora in una fase iniziale di programmazione e di impostazione, con solo qualche definizione di carattere architettonico, quando –per varie ragioni- il lavoro fu interrotto.

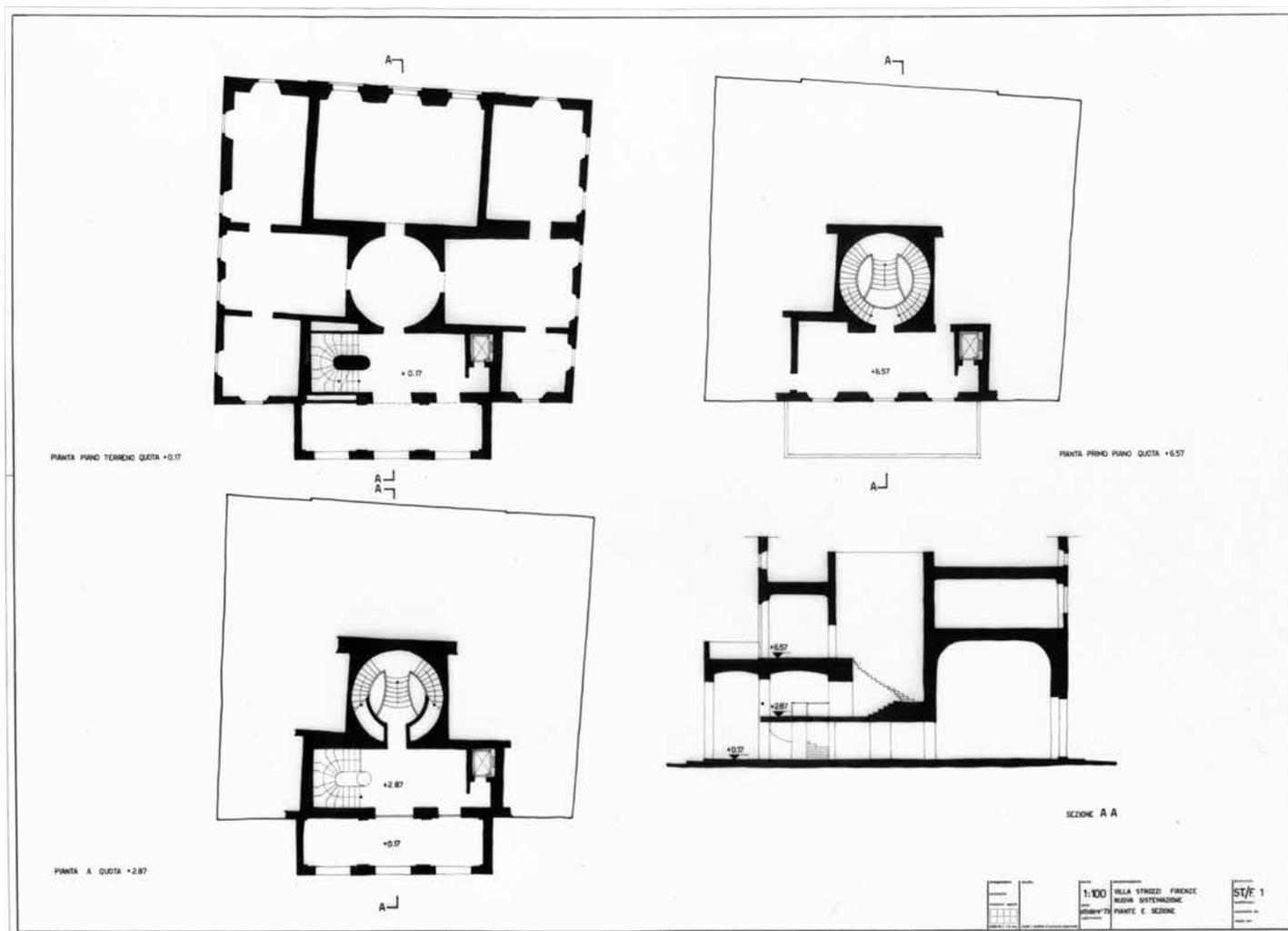
Per questo –almeno per quanto mi riguarda- la documentazione grafica del lavoro svolto è molto scarso e si riduce in sostanza al primo progetto di una scala che, occupando il vano circolare centrale della Villa, costituiva l'elemento di comunicazione e di connessione tra gli spazi espositivi.

La scala era costituita da una prima rampa che si sviluppava al di fuori del cilindro centrale circolare, in uno spazio laterale dell'atrio di ingresso e che portava ad un livello intermedio rispetto all'altezza dei locali di piano terreno, mentre da questo livello intermedio partivano la rampa a ponte e le due rampe semicircolari che portavano al piano superiore.

Questa configurazione permetteva di avere a piano terreno visuali e percorsi passanti secondo due assi normali alle quattro fronti della Villa. Si otteneva così una maggior fluidità di circolazione tra le diverse sale del piano terreno (conservate nelle loro dimensioni originarie) che confluivano nello spazio cilindrico centrale. A sua volta questo spazio cilindrico centrale leggibile in tutta la sua dimensione verticale, attraverso i "vuoti" delle rampe aeree (vuoti non casuali ma formanti un "disegno" che sottolineava la centralità della scala) diventava il perno intorno a cui ruotavano nei diversi piani tutti gli spazi della Villa.

Per quanto riguarda gli ambienti di piano terreno che –come ho detto- venivano conservati nelle loro dimensioni e anche, dove ancora esisteva, nella decorazione originaria- avevo pensato ad una attrezzatura per esposizioni, che permettesse di avere dei luoghi e delle superfici espositive diversamente componibili, non tanto secondo una rigida modulazione, quanto secondo una regola d'ordine in modo da creare di volta in volta degli spazi flessibili, ma sempre architettonici e non agnostici (non credo agli spazi agnostici che non sono mai agnostici ma invece condizionanti in senso negativo)»¹.





Bibliografia

A. LAVALOU, P. CHAIX, *La Villa Strozzi a Florence, Italie*, in «A technique et Architecture», numero museografico Musée – Muséographie, 326, settembre 1979, pp. 68-74.

AA.VV., *I progetti di Alvar Aalto, Ignazio Gardella, Hans Hollein, Alan Irvine, Richard Meier, Giovanni Michelucci, Carlo Scarpa per un museo internazionale di arte contemporanea a Villa Strozzi Firenze*, Catalogo mostra dell'Istituto Nazionale di Architettura di Roma in collaborazione con il Comune di Firenze, 1976.

Cfr. I. GARDELLA, *Relazione di progetto*, Archivio Storico Gardella.

1980-1981**Sistemazione della Collezione d'Arte Moderna Jesi-Jucker, Appartamento dell'ex Astronomo, Pinacoteca di Brera, Milano**

A cavallo degli anni Cinquanta si forma a Milano una importante generazione di collezionisti d'arte, la quale avrà il merito di costruire il corpus di molte istituzioni museali future.

Tra questi acquistano nel tempo maggior rilievo Emilio e Maria Jesi e Riccardo e Magda Jucker. Entrambe le coppie di facoltosi collezionisti si dedicano, fin dalla fine degli anni Venti, a raccogliere opere dei maestri delle avanguardie del Novecento, mettendo insieme quadri appartenenti all'Impressionismo, al Futurismo, e alla Metafisica. Queste collezioni confluiscono poi nella Pinacoteca di Brera, e per la loro sistemazione si pensa ai locali dell'ex Appartamento dell'Astronomo, riadattati per la loro nuova funzione da Ignazio Gardella.

Lo spazio principale di questo allestimento è una lunga galleria, coperta a volta lunettata con unghiate, scandita nelle sue componenti costruttive attraverso la tinta. Infatti tutta la parte muraria viene finita ad intonaco liscio dipinto di grigio-azzurro, mentre la parte voltata è tinteggiata di bianco, in modo da esaltare la verticalità dell'ambiente e fungere da parabola riflettente per la luce. La lunghezza della galleria è scandita da un ritmo di alte aperture che la mettono in comunicazione con le sale vicine. Sullo spessore della muratura, in corrispondenza delle aperture, vengono applicati sull'intonaco degli elementi metallici ad avvolgere lo spigolo del muro e dare così continuità tra le parti. Tali elementi fungono anche da segnaletica in grado di orientare il visitatore tra le varie sezioni dell'esposizione.

Tutti gli elementi in metallo sono verniciati a polvere di una tinta scura grigio-blu, in modo da evidenziarsi, ma anche accordarsi al colore dello sfondo murario. Sono della stessa tinta anche i montanti delle bacheche vetrate, così come le guide dell'illuminazione artificiale montate a muro. Proprio quest'ultima viene pensata come una sorta di evoluzione rispetto al tema impiegato da Gardella in altre sue sistemazioni museali, come ad esempio quella relativa alla Raccolta Grassi. In questo caso, dai binari applicati lungo i muri che servono per agganciare i cavi di sospensione dei quadri, emergono dei corpi illuminanti formati da un sottile profilato tubolare metallico, espressivamente sagomato, in modo da portare sull'estremità opposta al muro un diffusore luminoso orientato verso i dipinti.

Sopra il pavimento interamente ricoperto da uno spesso strato di moquette chiara, si appoggiano le vetrine, all'interno delle quali sono collocati i gruppi scultorei di piccole dimensioni, le sedute e i piani di appoggio per le opere scultoree più grandi.

Anche in questo allestimento prevale l'idea di un contenitore neutro che lasci "parlare" il più possibile le opere ivi esposte. È una superficie avvolgente, che funge da sfondo entro la quale fare fluttuare i diversi pezzi mostrati, così da lasciare a ciascuno di essi una sorta di specifico campo di gravitazione che li protegga e li isoli dagli altri, permettendo al visitatore di concentrarsi sulla percezione e fruizione di ciascuno di essi. Questo allestimento può essere considerato come una sorta di ulteriore affinamento delle tematiche gardelliane all'interno di questo ambito, e l'ennesima variazione compositiva di temi ampiamente sperimentati con successo in esperienze precedenti.

Bibliografia

S. GHANBARI, M. DEL RE, *Gardella e Milano, Itinerario 67*, a cura di L. SPINELLI, in «Domus», 726, aprile 1991, pp. XI-XIV.





1985**Allestimento di porzione del Padiglione Italiano, Expo '85, Tsukuba, Giappone**

Dal 17 marzo al 16 settembre 1985 si svolge a Tsukuba, nella prefettura di Ibaraki in Giappone, l'Esposizione Universale avente come tema "La tecnologia e il futuro dell'uomo".

Più di 20 milioni di persone visitano l'area nella quale sono realizzati i padiglioni espositivi dei molti Paesi partecipanti, fra cui l'Italia, che si presenta con due spazi distinti. Quello commissionato dal Ministero Italiano degli Affari Esteri, progettato e ordinato da Piero Sartogo e Nathalie Grenon con il titolo "Scienza e Tecnologia per il futuro dell'uomo" e quello commissionato dalla Triennale di Milano e dall'Oikos di Bologna, che ne cura anche l'ordinamento, e che ha come tema la casa e l'habitat. Questo secondo padiglione si presenta con il titolo "L'abitazione e i suoi dintorni. Scienza e Tecnologia per l'uomo a casa".

Qui il tema dell'abitare è inteso all'interno di una vasta declinazione concettuale: si abita la casa, il luogo di lavoro, la città, ma si abitano anche il territorio e l'ambiente. Il filtro che inquadra tutte queste coniezioni diverse è quello della memoria e della storia, vissute come momento dal quale inevitabilmente partire per ogni sviluppo futuro. Un futuro, quello italiano, che non può fare a meno delle sue radici storiche che nel tempo hanno consolidato, sedimentazione dopo sedimentazione, l'immagine e la sostanza di un ambiente plasmato dall'uomo e nel quale l'equilibrio tra natura, cultura e architettura, costituisce il senso primario dell'unicità dell'habitat italiano.

Lo spazio interno del Padiglione, dunque, vuole evocare in questo scenario di fondo alcuni momenti tipici di tale identità, circoscrivendo in una sequenza di "stanze" la testimonianza di tali caratteri.

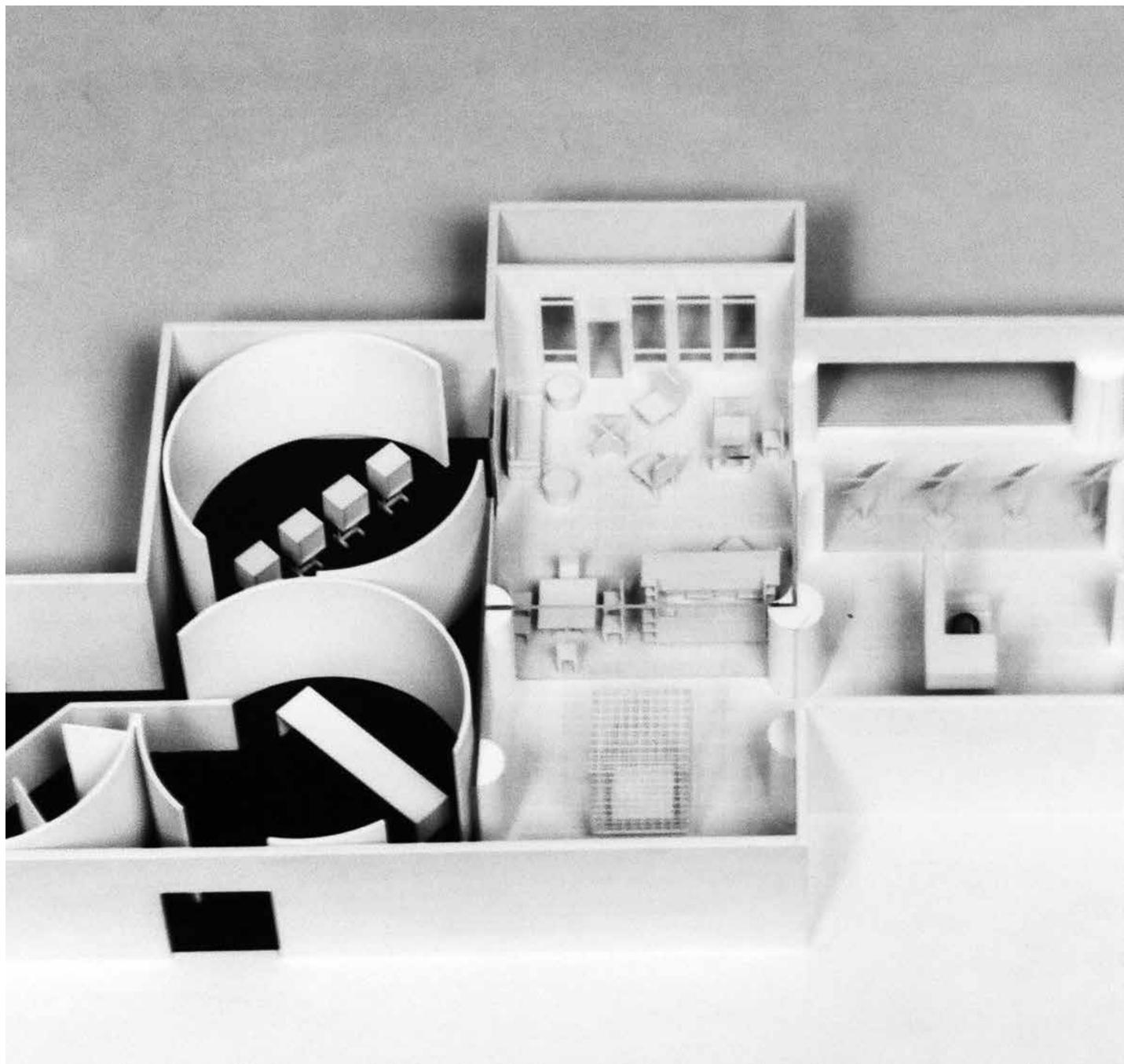
Il disegno planimetrico dell'insieme si imposta sull'idea di un recinto murario all'interno del quale vengono ricavati ambiti distinti, separati da divisori murari e da quinte che formano delle architetture all'interno dell'architettura.

La prima stanza è dedicata ad una sorta di prologo di introduzione alla visita. Da qui ci si addentra nella particolare condizione paesaggistica italiana, caratterizzata da un ambiente totalmente antropizzato, evocato dalle immagini di Enzo Ragazzini che si riflettono e si moltiplicano in una sequenza di specchi.

Ogni stanza è separata dalla sua successiva mediante un diaframma di vetro e un insieme di colonne di stucco lucido che emergono su uno sfondo di marmo bianco, quasi a richiamare alla mente del visitatore le suggestioni di una scenografia del teatro giapponese Nō.

Da uno spazio intermedio si giunge alla seconda stanza che ha come tema lo spostamento, i trasporti, i collegamenti, le reti e le relazioni. Qui viene esposto il prototipo di un veicolo di Giorgetto Giugiaro, un ibrido fra auto e bus, individuato come possibile modello di futura mobilità urbana.

La stanza successiva è dedicata al lavoro e alla comunicazione ed è per questo che i protagonisti imprenditoriali di questa sezione sono la Olivetti e la Italtel. Nella rilettura dell'esperienza a posteriori, fatta molti decenni dopo, risulta interessante la capacità di questa sezione di prefigurare uno scenario che si è poi avverato nella realtà: una smaterializzazione dei documenti e una delocalizzazione dei luoghi di lavoro, ottenuti entrambi grazie all'evoluzione della tecnologia. Una tecnologia che viene intesa sempre più non in antagonismo all'uomo, ma come condizione indispensabile per dare all'uomo stesso maggiore libertà e consapevolezza del proprio tempo.



A seguire, uno spazio tripartito è curato direttamente dall'Oikos di Bologna. Il suo tema allestitivo è quello legato ai molti aspetti della costruzione e si basa sulla riflessione per cui non dovrebbe esistere differenza tra costruire e abitare, se i componenti edilizi, i diversi materiali e le tecniche costruttive avessero già dentro di sé un *imprinting* legato ai comportamenti umani. Se così fosse, diventerebbero immediatamente espressione di cultura, non di sola tecnica, quindi l'abitare e il costruire sarebbero solo rovesci diversi di una stessa medaglia. Pertanto l'allestimento di questa porzione si basa tutto sulla rilettura in questa chiave delle esperienze costruttive della città storica, individuando in essa, la matrice originaria di una prassi e di una tecnica che divengono fatto culturale.

La stanza successiva tratta il tema di "abitare la casa" e mostra un allestimento progettato da Ignazio Gardella. Questo allestimento, che espone una tra le infinite declinazioni della dimensione domestica italiana, ha tra le sue ragioni sotto traccia quella di mostrare alla cultura giapponese – senza alcuna pretesa di costituirsi quale esempio da seguire, ma semplicemente come rappresentazione di una via italiana all'abitare – un possibile esempio emblematico prodotto dalla cultura progettuale italiana. L'idea è di mostrare al Giappone, in un momento pervaso da una forte contraddizione culturale, nel quale le tensioni verso la modernità e l'occidentalizzazione sono fortissime, una modernità che risulta antimoderna nell'essenza, fuori dalle mode, in quanto prioritariamente espressione di un legame di interpretazione con il passato, ma allo stesso tempo anche consonanza con la dimensione identitaria dell'ambiente che la contiene e nella quale si relaziona all'esterno. Mostrare, insomma, come la casa possa essere un fatto di reciprocità con il contesto, con la città e con il paesaggio, come frutto esclusivo di un legame con il suo ambiente che, prima di essere fisico, è soprattutto culturale.

Per questo Gardella ripropone, all'interno della stanza da lui curata, un frammento di un suo interno progettato e realizzato alcuni decenni prima alle Zattere a Venezia, in cui ricostruiva a scala reale una parte della zona giorno di un appartamento di Casa Cicogna sul Canale della Giudecca, realizzata nel 1958. Tutta la ricostruzione dello spazio interno, parzialmente reinterpretata negli arredi, è proiettata verso il grande fondale della parete finestrata di fondo, oltre la quale una rappresentazione scenografica riproduce il paesaggio di acqua e di terra di Venezia nel quale troneggia, sullo sfondo, la massa della chiesa del Redentore del Palladio.

Sia la conformazione della parete finestrata, ottenuta dalle cinque specchiature vetrate, delle quali solo la portafinestra presenta un'altezza più ridotta, sia il motivo che fora la consistenza del parapetto del terrazzo, realizzato in elementi lapidei di biancone d'Istria, rimandano a quella dimensione di generale vibratilità che Gardella ha voluto dare alla massa dell'intero edificio d'abitazione. Un edificio massivo, eppure dalla consistenza visiva leggera, mutevole e vibrante, come è mutevole e vibrante la superficie dell'acqua sulla quale si specchia. Attraverso questi particolari, Gardella riporta la sensazione dell'esterno nell'interno, non solo attraverso la dinamica letterale dell'inserimento scenografico del fondale, quanto mediante i suoi caratteri peculiari, ovvero tramite l'allusione ad una generica venezianità che nella casa si esprime proprio con quei determinati particolari, e che solo attraverso un processo ermeneutico siamo in grado di rammentare.

Questo richiamo si inserisce nella direzione di altre prove gardelliane, in cui il tema dell'esterno viene riproposto all'interno, diventandone una sorta di messa in scena, una rappresentazione che attraverso il filtro della riproposizione, offre l'interpretazione di temi e di letture ulteriori.

In occasione dell'allestimento di questa stanza, gli arredi della zona soggiorno e dello studio sono stati disegnati appositamente da Gardella nel 1984 e messi in produzione dal Laboratorio Sviluppo Pro-

dotti della Cassina nella collezione "Omaggio a Gardella", sviluppata proprio in occasione dell'Expo '85 di Tsukuba.

L'ultima stanza dalla quale è costretto a passare il visitatore per incamminarsi verso l'uscita è dedicata ad una sorta di collezione di particolari e di frammenti ottenuti attraverso scatti fotografici e opere plastiche di diversi scultori, riuniti a formare un montaggio di oggetti che insieme hanno fatto la storia recente del gusto italiano nel mondo.

Per meglio comprendere questa occasione progettuale, è utile rileggere le parole che lo stesso Gardella ha avuto modo di pronunciare in occasione di una conferenza tenuta il 7 maggio 1985 al Rotary Club di Genova, nelle quali riporta le sue impressioni e il suo parere sull'esperienza giapponese. Nella relazione dattiloscritta e più volte ricorretta a mano dallo stesso Gardella, si legge:

«La sezione italiana fa buona figura – non lo dico per sciovinismo – nei confronti delle sezioni straniere europee. È divisa in due parti situate in due padiglioni contigui. La prima riguarda l'uomo e il suo ambiente. Vi sono proiettate bellissime immagini di città e paesaggi italiani, vi è la carrozzeria di una auto disegnata da Giugiaro per girare in città. Un quadro di Antonello da Messina che raffigura un monaco che scrive nella sua cella – i monaci erano nel medioevo i canali attraverso i quali si tramandava la cultura – messo a confronto con computer ed elaboratori della Olivetti, e infine l'arredamento di un ambiente in una casa da me costruita a Venezia, dove al di là delle finestre della parete di fondo ricostruita al vero si vede il canale della Giudecca, in un suggestivo scenario panoramico dipinto da scenografi della Scala. Un arredamento se vogliamo un po' provocatorio perché vuole sottolineare che il progresso tecnologico più avanzato non cambia sostanzialmente l'uomo e non cambia i valori essenziali del suo ambiente. L'interno di una casa non può e non deve diventare quello di una navicella spaziale o quello di una astronave nei films di fantascienza.

La seconda parte della sezione italiana vuole invece dare una idea dello sviluppo della scienza e della tecnica nella storia d'Italia. Vi sono i modelli in legno delle macchine disegnate da Leonardo tra cui la macchina per volare, coi meccanismi che si muovono, l'anello pesante di Fermi, diapositive che riguardano vari campi scientifici, tra cui anche quello della medicina, e una bellissima Ferrari rossa molto ammirata dai giapponesi»¹.

¹ Cfr. I. GARDELLA, Testo della relazione tenuta al Rotary Club, Genova, 7 maggio 1985, Archivio Storico Gardella.

1987-1988**Libreria Modernissima, via della Mercede, Roma**

Nel 1997 Gardella riceve dalle Messaggerie Italiane l'incarico di ristrutturare la Libreria Modernissima nella seicentesca via della Mercede nel centro storico di Roma.

Gli spazi che Gardella si trova a disposizione sono distribuiti su un doppio locale con affaccio diretto sulla storica via e dal quale attraverso uno stretto corridoio si giunge ad un retrostante locale cieco, il quale a sua volta immette in una serie di locali molto più ampi con affaccio su una via laterale.

L'idea è quella di riuscire ad "infilare" questa serie di locali in una sequenza ordinata di episodi spaziali, in modo da eliminare il più possibile il senso di separatezza che li domina, nella ricerca di una serie di relazioni che li leghi in una medesima percezione spaziale.

I temi attraverso i quali Gardella rincorre questa intenzione, sono riconducibili alla definizione delle tre superfici che vanno a definire lo spazio, ovvero, il pavimento, le pareti e il soffitto. Temi per i quali pare ricercare una comune logica di uniformità che vada a caratterizzare le diversità di altezza, di dimensione e di forma dei diversi locali, riportandoli all'interno di una medesima idea di base.

Quest'idea progettuale parte dalla sensibile interpretazione del carattere dell'architettura del centro storico romano, comunemente impostata su una compatta e andante murarietà, la quale, tuttavia, riesce a librarsi verso una sospesa leggerezza nei vasti e aerei soffitti voltati spesso presenti nelle sue architetture. Quindi, il "radicamento" e il "volo", sono gli estremi di questo raffinato processo interpretativo, attraverso il quale Gardella riesce a Roma a fare una nuova architettura romana, senza per questo rinunciare al consueto vocabolario, proprio della sua ormai consolidata poetica progettuale e espressiva.

Tutte le pareti delle sale e tutte le loro pavimentazioni vengono rivestite con una stessa tessitura lapidea, con lastre dalla finitura non liscia che sembrano riportare all'interno la figuratività del lastricato stradale, insieme a quella della massività e della pesantezza che si evince nell'intero centro di Roma.

L'altezza del rivestimento termina in ogni sala ad una stessa altezza, dopo la quale si imposta l'intonaco delle volte di copertura, sintatticamente separato dalla muratura non solo per il cambio di materiale ma anche dal netto cambio di piano tra le due superfici. Le volte sghesce, infatti, vengono avanzate di alcune decine di centimetri dal filo della muratura sulle quali si impostano e ulteriormente evidenziate da una fascia che come un cornicione va a segnare l'attacco tra le parti.

Le volte intonacate funzionano anche come grandi parabole riflettenti del sistema di illuminazione artificiale, sospeso su cavi di acciaio da muro a muro e dotato di apparecchi illuminanti emisferici rivolti verso l'alto.

Nel doppio locale di ingresso affacciato su via della Mercede, Gardella lavora anche sulla sagomatura della muratura. Ovvero, riesce ad incorporare pilastri e setti esistenti all'interno di un nuovo perimetro caratterizzato da un andamento che in corrispondenza del corridoio di collegamento con i retrostanti spazi, presenta una doppia cuspidi ai lati dell'apertura, quasi due piccoli "bastioni" interni che fuoriescono dalla proiezione della soprastante volta, a segnare la direzione dell'asse distributivo principale della libreria. Questo asse è però schermato da un grosso pilastro davanti al quale si apre il bancone della cassa, andando a formare così un nodo attorno al quale tutto il flusso dei visitatori è costretto a passare. Sulla sommità di questi due piccoli "bastioni", Gardella poggia due sfere di marmo bianco sorrette da un so-





stegno che le eleva dal piano di appoggio, a ribadire la simmetria e la focalità del portale che così vanno a definire e inquadrare. Il tema della sfera viene ripetuto anche sulla sommità dei montanti centrali in legno degli espositori disposti liberamente nello spazio ai lati dell'ingresso. Essi sono di fatto, delle micro-architetture disposte all'interno di un interno e presentano tre ripiani più ampi di forma quadrangolare nella parte bassa vicino al pavimento e altri tre ripiani sempre quadrangolari, anche se molto più piccoli, nella parte alta; il tutto sorretto da un montante centrale a sezione quadrata sovrastato in alto da un puntale che culmina, appunto, con una sfera.

L'influenza dell'estetica della postmodernità è facilmente ravvisabile in questi dettagli che paiono indulgere ad una riproposizione di una dimensione del passato fatta di elementi noti ed isolabili dal contesto generale. A ben vedere però, poco ha a che fare l'approccio di Gardella con le logiche del postmoderno, per le quali i pezzi del passato vengono sterilmente inseriti nella composizione solo per il loro valore estetico, semantico e non strutturale. In questo caso Gardella, più che riportare le sole forme appartenenti ad un generico senso della memoria e del passato, sembra più interessato a lavorare sui principi formali che queste forme contengono e tramandano, lavorando invece che sulla semplice citazione, all'interno del ben più vasto e ben più intellettuale ambito dell'interpretazione.

La pietra usata da Gardella come semplice rivestimento, assume subito un valore interpretativo nel momento in cui va ad alludere, senza ovviamente farne il verso, ad un preciso carattere urbano sul quale nei secoli si è costituita l'identità precipua della città, così come l'uso dell'intonaco delle volte, viene interpretato come veicolo di leggerezza, ovvero, come un modo per stemperare la massa verso una condizione più diafana, più vibratile, come il barocco romano ha egregiamente mostrato, così come l'uso di semplici frammenti formali, come la sfera, ad esempio, non citano un vago rincorrere elementi estetici, bensì, segnano dinamiche compositive sottese, le rendono evidenti maggiormente e contemporaneamente alludono anche al ruolo globale di quello che vanno a rappresentare, ovvero, quello di uno dei più importanti distributori italiani di prodotti editoriali, incarnato dal committente, cioè dal marchio della libreria.

Fin dall'esterno, la Libreria Modernissima mostra tutto questo, infatti, nei suoi tre sporti sulla via della Mercede, si percepisce perfettamente come lo spazio interno sia impostato su questo dialogo tra la pesantezza e la leggerezza, come di fatto, gli scaffali con i libri affiancati ai muri e gli espositori posti liberamente nello spazio, non vanno ad inficiare la dicotomia su cui si basa il tema compositivo di fondo. In particolare, le due vetrine laterali sfondano nello spazio retrostante scoprendo appieno l'interno, mentre l'ingresso posto al centro, assume un carattere quasi domestico, in quanto le due ante in cui si suddivide l'apertura, sono realizzate in legno bordato di ottone lucido, così come di ottone lucido sono i montanti degli infissi laterali. Le due ante di ingresso sono caratterizzate dall'apertura di due asole vetrate verticali stondate in cima e in fondo – ricordando quasi l'ingresso di un piccolo teatro-in modo da rendere sempre permeabile la vista dall'interno e dall'esterno. Lo stesso tema viene applicato anche alle vetrine e alle aperture secondarie aperte sulla via laterale, mentre la volta della grande sala che si affaccia su di esse, presenta delle bucatore stondate in corrispondenza del sopraluce delle vetrine, quasi delle lunette che saggiano la consistenza della volta, in modo da aumentare l'illuminazione naturale all'interno e con lei, anche la percezione dell'architettura della strada su cui si aprono.







Bibliografia generale

- A., *Il governo scarica sugli architetti le responsabilità dello scandalo dell'Expo*, in «L'Unità», 27 aprile 1958, p. 2.
- A Firenze: nuova sistemazione di alcune sale della Galleria degli Uffizi, in «Domus», 332, agosto 1957, pp. 55-56.
- A Roma, una libreria in via Veneto, in «Domus», 391, giugno 1962, pp. 15-24.
- AA.VV., *Ignazio Gardella, progetti e architetture 1933-1990*, Marsilio, Venezia, 1992.
- AA.VV., *Ignazio Gardella*, catalogo della mostra alla Harvard University Graduate School of Design, Electa International, Milano, 1986.
- AA.VV., *Palazzi storici e museografia moderna*, Atti del Convegno Nazionale, Mario Concedo Editore, Lecce, 2016.
- F. ACERBONI, M. CAJA, *Ignazio Gardella. L'architettura e il suo tempio*, 34, giugno 2000, pp. 24-32.
- R. AIROLDI, *Museo e musei: architetture contemporanee*, in «Casabella», 443, gennaio 1979, pp. 19-24.
- E.B. ALFONS, *Een galerij voor hedendaagse kunst te Milaan*, in «Schets», 2, 1955, pp. 37-43.
- R. ALOI, *Musei. Architettura-Tecnica*, Hoepli, Milano, 1961.
- Allestimenti*, in «Domus», 382, settembre 1961, pp. 39-42.
- F. ANDREOLA, M. BIRAGHI, G. LO RICCO, *Milano. L'architettura dal 1945 a oggi*, Hoepli, Milano, 2018, pp. 136-137.
- Architetto Ignazio Gardella: La Galleria d'Arte Moderna al Parco della Villa Reale a Milano*, in «Casabella-continuità», 202, settembre-ottobre 1954, pp. 10-16.
- G.C. ARGAN, *Ignazio Gardella*, Edizioni di Comunità, Milano, 1959, pp. 112-115.
- G.C. ARGAN, *L'architettura del museo*, in «Casabella-continuità», 202, settembre-ottobre 1954, p.V.
- G.C. ARGAN, *Progetto e destino*, Il Saggiatore, Milano, 1965, pp. 353-373.
- C. AYMONINO, *Musei italiani. I nuovi Uffizi*, in «Il Contemporaneo», III, 48, 8 dicembre 1956.
- V. BALDUCCI, *Palazzo dell'agricoltura*, in F. BUZZI CERIANI (a cura di), *Ignazio Gardella progetti e architetture 1933-1990*, catalogo della mostra (22 gennaio-18 marzo, Padiglione d'Arte Contemporanea, Milano), Marsilio, Venezia, 1992, pp. 174-181.
- V. BALDUCCI, *Villa Borletti*, in F. BUZZI CERIANI (a cura di), *Ignazio Gardella progetti e architetture 1933-1990*, catalogo della mostra (22 gennaio-18 marzo, Padiglione d'Arte Contemporanea, Milano), Marsilio, Venezia, 1992, pp. 64-69.
- C. BAGLIONE, *Tra Mies e il Giappone. La villa Borletti a Milano (1935-36)*, in «Casabella», 736, settembre 2005, pp. 8-13.
- Ignazio Gardella. Razionalismo umanistico*, Corriere della Sera-Abitare, Milano, 2016, pp. 88-95.
- E. BONFANTI, M. PORTA, *Città, Museo e Architettura. Il gruppo BBPR nella cultura architettonica italiana 1932-1970*, Vallecchi, Firenze, 1973, p. A91.
- P. BONIFAZIO, P. SCRIVANO, *Olivetti costruisce: Architettura moderna a Ivrea*, Skira, Ginevra-Milano, 2001.
- R. BESCO, *Pabellón de Arte Contemporáneo Milán*, in *Ignazio Gardella 1905-1999. Arquitectura a través de un siglo*, catalogo della mostra (14 dicembre 1999-23 gennaio 2000, Madrid), Electa - Ministerio de Fomento, Madrid, 1999, pp. 74-85.
- M. BIRAGHI, G. LO RICCO, S. MICHELI, *Guida all'architettura di Milano 1954-2014*, Hoepli, Torino, 2013, p. 52.
- C. BRANDI, *Teoria del restauro*, Einaudi, Torino, 1977.
- S. BRANDI, *Ignazio Gardella a Ivrea*, Edizioni di Comunità, Roma, 2020.
- Bruxelles 1958: Padiglione Italiano*, in «Il mobile italiano», 7-8, giugno-luglio 1958, pp. 11-12.
- R. BUTINI, *Giovanni Michelucci. Fotogrammi del museo*, Diabasis, Reggio Emilia, 2007.
- F. BUZZI CERIANI (a cura di), *Ignazio Gardella progetti e architetture 1933-1990*, Venezia, 1992, pp. 174-181.
- F. BUZZI CERIANI, *Ignazio Gardella*, in «Comunità», 21, novembre 1953, pp. 49-52.
- G. CANELLA, *Ignazio Gardella: le figure e le città*, Politecnico, Milano, 2000.
- Cappelli in vetrina*, in «Domus», 284, luglio 1953, pp. 51-53.
- M. CASAMONTI (a cura di), *Ignazio Gardella architetto 1905-1999. Costruire le modernità*, catalogo della mostra (24 novembre 2006-30 gennaio 2007, Palazzo Ducale, Genova), Electa, Milano, 2006.

- S. CIARCIA, *Ignazio Gardella. Il Padiglione di arte contemporanea di Milano*, Clean, Napoli, 2002.
- S. CIARCIA, *L'architettura di Ignazio Gardella. Il pensiero e le opere*, Giannini Editore, Napoli, 2012.
- G. CIUCCI, *Il dibattito sull'architettura e la città fasciste*, in *Storia dell'arte italiana. Parte seconda: Dal Medioevo al Novecento. Volume terzo: il Novecento*, Einaudi, Torino, 1982, pp. 361-366.
- L. COLLOBI RAGGHIANI, *Introduzione*, in *La sedia italiana nei secoli*, a cura di Centro Studi Triennale, Centro Studi Triennale, Firenze, 1951.
- Dal 1934 al 1958: Esposizione Universale di Bruxelles*, in «Il mobile italiano», 7-8, giugno-luglio 1958, pp. 9-10.
- F. DAL CO, *Storia dell'architettura italiana. Il secondo Novecento*, Electa, Milano, 1997.
- E. DELLAPIANA, *Il design e l'invenzione del Made in Italy*, Einaudi, Torino, 2022, pp. 103-153.
- G. DORFLES, *L'architettura all'Expo '58*, in «Comunità», 61, luglio 1958, pp. 70-79.
- Expò 58*, in «Domus», 345, agosto 1958, pp. 1-2.
- F. FABBRIZZI, *Giovanni Michelucci. Lo spazio che accoglie*, Edifir-Edizioni Firenze, Firenze, 2015.
- F. FABBRIZZI, *Lezione Italiana Allestimento e Museografia nelle opere e nei progetti dei maestri italiani del dopoguerra*, Edifir Edizioni Firenze, Firenze, 2021.
- P. FARINA, *Il fascino del presente*, in *La presenza del passato*, La Biennale di Venezia, Venezia, 1980, pp. 49-58 (versione ridotta in «Controspazio», 1-6, gennaio-dicembre 1980, pp. 189-193).
- F. FONTANAROSSA, *La capostipite di sé. Una donna alla guida dei musei. Caterina Marcenaro a Genova 1948-71*, et grafiae, Roma, 2015.
- S. GABRIELLI, *E qualcosa rimane*, in M. CASAMONTI (a cura di), *Ignazio Gardella architetto 1905-1999. Costruire le modernità*, catalogo della mostra (24 novembre 2006-30 gennaio 2007, Palazzo Ducale, Genova), Electa, Milano, 2006, pp. 185-195.
- Galleria d'arte moderna*, in «Forum», 9-10, ottobre 1957, pp. 346-349 [testo in olandese].
- Gallery for Contemporary Art, Milan*, in «Architectural Design», 11, novembre 1955, pp. 360-361.
- A. GATTO, *La VII Triennale di Milano*, in «Le Arti», 5-6, 1940, pp. 370-373.
- I. GARDELLA, *Intervista concessa dall'arch. Ignazio Gardella il 17 novembre 1978*, in *Padiglione d'Arte Contemporanea di Milano. Storia, orientamenti, attività*, Comune di Milano, settore Cultura e spettacolo, 1979.
- I. GARDELLA, *Testo della relazione tenuta al Rotary Club*, Genova, 7 maggio 1985, Archivio Gardella.
- J. GARDELLA, *Il nuovo PAC, uguale e diverso*, in «AL», 468, aprile-giugno 2014, pp. 32-39.
- S. GHAMBARI, M. DEL RE, *Gardella e Milano, Itinerario 67*, a cura di L. SPINELLI, in «Domus», 726, aprile 1991, pp. XI-XIV.
- R. GIOLLI, *La mostra dell'abitazione*, in «Casabella», 106, ottobre 1936, pp. 24-33.
- R. GIOLLI, *La VI Triennale di Milano*, in «La cultura moderna», ottobre 1936.
- R. GIOLLI, *Sistemazioni nuove*, in «Casabella», 101, maggio 1936, pp. 12-17.
- E. GODOLI, *Architetture del Novecento. La Toscana*, Polistampa, Firenze, 2001.
- G. GRAMIGNA, S. MAZZA, *Un secolo di architettura milanese dal Cordusio alla Bicocca*, Milano, 2001, p. 335.
- M. GRANDI, A. PRACCHI, *Milano. Guida all'architettura moderna*, Zanichelli, Bologna, 1980, pp. 286, 311.
- V. GREGOTTI, *Il territorio dell'architettura*, Feltrinelli, Milano, 1966.
- M. GRISOTTI, *Expo '58*, in «Architettura cantiere», 17, giugno 1958, pp. 26-32.
- Guida della VI Triennale*, SAME, Milano, 1936.
- S. GUIDARINI, *Ignazio Gardella nell'architettura italiana. Opere 1929-199*, Skira, Ginevra-Milano, 2002.
- S. GUIDARINI, *Ignazio Gardella*, La biblioteca di Repubblica-L'Espresso, Roma, 2013, pp. 46-51.
- R. GUIDUCCI, *Il museo vivo*, in «Pirelli. Rivista d'informazione e di tecnica», 1, gennaio-marzo 1965, pp. 105-108.
- H. HANSEN, P. SACCONI, *Milano: dalle concentrazioni culturali in circuito metropolitano i musei cittadini*, in «Hinterland», 4, luglio-agosto 1978, pp. 44-45.
- A. HUBER, *Il museo italiano, la trasformazione degli spazi storici in spazi espositivi. Attualità dell'esperienza museografica degli anni 50*, Lybria Immagine, Milano, 1997.
- Ignazio Gardella. Razionalismo umanistico*, Corriere della Sera-Abitare, Milano 2016, pp. 48-53.
- Ignazio Gardella. Razionalismo umanistico*, Corriere della Sera-Abitare, Milano 2016, pp. 72-77.
- Il Padiglione d'Arte Contemporanea di Milano. PAC 1979-1989*, Mazzotta, Milano, pp. 7-11.
- Il padiglione italiano all'Expo di Bruxelles*, in «Casabella-continuità», 221, settembre 1958, pp. 8-13.
- Il Padiglione Italiano all'Esposizione Universale di Bruxelles*, in «L'industria italiana dei laterizi», 4, 1958, pp. 143-151.
- Inchiesta sul padiglione italiano a Bruxelles*, in «L'Architettura. Cronache e Storia», 36, ottobre 1958, pp. 399-406.
- F. IRACE, *Ignazio Gardella. Il Pac dov'era, com'era*, in «Abitare», 323, novembre 1993, pp. 142-145.
- L'Italia all'Expo di Bruxelles*, in «Edilizia Moderna», 64, agosto 1958, pp. 65-74.
- V. LONGHEU, *Padiglione d'Arte Contemporanea*, in F. BUZZI CERIANI (a cura di), *Ignazio Gardella progetti e architetture 1933-1990*, catalogo della mostra (22 gennaio-18 marzo, Padiglione d'Arte Contemporanea, Milano), Marsilio, Venezia, 1992, pp. 95-101.

BIBLIOGRAFIA GENERALE

- M.C. LOI, *Antico e nuovo. Otto progetti di Ignazio Gardella*, Maggioli Editore, Santarcangelo di Romagna, 2018.
- A. LORENZI, C. QUINTELLI (a cura di), *Ignazio Gardella altre architetture*, Il Poligrafo, Padova, 2020.
- M.C. MAZZI, *Musei anni '50: spazio, forma, funzione*, Edifir Edizioni Firenze, Firenze, 2009.
- L. MAGAGNATO, *Aria nuova nei musei italiani*, in «Comunità», 29, febbraio 1955, pp. 65-67.
- L. MAGAGNATO, *Esperienza storica e architettura moderna*, in «Comunità», 59, aprile 1958, pp. 62-67.
- P. MARCONI, *Sistemazione di una villa in Milano*, in «Architettura. Rivista del Sindacato Nazionale Fascista Architetti», fascicolo VII, luglio 1936, pp. 322-324.
- M. MASNERI, *Alitalia fashion style*, in «Il Foglio», 12 ottobre 2021, p. III.
- G. MAZZARIOL, *Umanesimo di Gardella*, in «Zodiac», 2, giugno 1958, pp. 91-110 (trad. ingl. *The Humanism of Gardella*, in F. BUCCI (a cura di), *The Italian Debate 1940s-1950s. An Anthology*, Franco Angeli, Milano, 2018, pp. 116-125).
- C. MELOGRANI, *Architetture nell'Italia della Ricostruzione*, Quodlibet, Macerata, 2015, pp. 225-227.
- «Metron», 43, settembre-dicembre 1951.
- Milano oggi = Milan today = Milano aujourd'hui = Milano hoi*, con un testo di G. PONTI, Milano Moderna, Milano, 1957, p. 59.
- A. MONESTIROLI, *L'architettura secondo Gardella*, Laterza, Roma-Bari, 1997.
- A. MONESTIROLI, *Ignazio Gardella e la Scuola di Milano*, in M. CASAMONTI (a cura di), *Ignazio Gardella architetto 1905-1999. Costruire le modernità*, catalogo della mostra (24 novembre 2006-30 gennaio 2007, Palazzo Ducale, Genova), Electa, Milano, 2006, pp. 123-135.
- M. MORRESI, *Lezioni di architettura di Ignazio Gardella*, in «Zodiac», 14, settembre 1995-febbraio 1996, pp. 62-89.
- Mostra storica della scienza italiana*, in «Domus», 341, 1958, pp. 33-34.
- Mostra storica della scienza italiana*, in «Domus», 341, 1958, pp. 33-34.
- R. MUSATTI, *Il negozio Olivetti a Düsseldorf*, in «Domus», 394, settembre 1962, pp. 9-14.
- Musée d'art moderne à Milan*, in «L'Architecture d'Aujourd'hui», 2, marzo-aprile 1955, pp. 60-61.
- G. NERI, *Ampliamento e sistemazione della Villa Borletti*, in M.G. FOLLI, *Tra Novecento e Razionalismo. Architetture milanesi 1920-1940*, Clup, Milano, 1991, pp. 180-183.
- P. NICOLIN, *Notizie sullo stato dell'architettura in Italia*, Bollati Boringhieri, Torino, 1994.
- P. NICOLIN, *Pac, Milano 1996*, in «Lotus», 91, novembre 1996, pp. 6-27.
- P. NICOLIN, *Gardella e il PAC. Nello spazio tra un muro e un giardino*, in C. ZUCCHI, BASSOLI (a cura di), *Innesti*, Marsilio, Venezia, 2014, vol. II, pp. 82-89.
- A. OLDANI, *Un progetto per due collezioni: il progetto di Ignazio Gardella per la Galleria d'Arte Moderna, ieri ed oggi*, in A. OLDANI, P. ZATTI (a cura di), *Galleria d'Arte Moderna Milano: le collezioni*, Officina libraria, Milano, pp. 33-45.
- L.C. OLIVIERI, *Materia umile e preziosa elevata a bellezza d'arte*, in «L'Illustrazione italiana», 17, aprile 1940, pp. 573-578.
- Padiglione d'Arte Contemporanea di Milano. Storia, orientamenti, attività*, Comune di Milano.
- Padiglione per esposizioni*, in «Costruzioni-Casabella», 159-160, marzo-aprile 1941.
- G. PAGANO, *Notizie sulla VII Triennale*, in «Corrente», 9, 15 maggio 1940.
- G. PAGANO, *Tecnica dell'abitazione*, in «Quaderni della Triennale», Milano, 1936.
- A. PANSERA, *Storia e cronaca della Triennale*, Longanesi, Milano, 1978.
- R. PAPI, *Sette sale di capolavori riaperte ai visitatori degli Uffizi*, in «Il Tempo», 5 aprile 1956.
- R. PEDIO (a cura di), *La crisi del linguaggio moderno all'Esposizione universale di Bruxelles. Il padiglione italiano*, in «L'Architettura. Cronache e Storia», 36, ottobre 1958, pp. 384-393.
- R. PEDIO, *Negozi Olivetti a Düsseldorf*, in «L'Architettura. Cronache e Storia», 74, agosto 1961, pp. 524-527.
- Per una collezione d'arte a Milano*, in «Domus», 353, aprile 1959, pp. 23-28.
- A. PICA (a cura di), *Catalogo della VII Triennale*, 1940.
- A. PICA, *Nuova architettura italiana*, Hoepli, Milano, 1936, pp. 94, 339-341.
- A. PICA (a cura di), *Nona Triennale di Milano*, SAME, Milano, 1951.
- S. POLANO, *Mostrare. L'allestimento in Italia dagli anni Venti agli anni Ottanta*, Lybra immagine, Milano, 2000.
- G. PONTI, *Espressione di Gardella, espressione di Roualt*, in «Domus», 295, giugno 1954, pp. 14-21.
- G. PONTI, *Un'abitazione dimostrativa alla VI Triennale*, in «Domus», 103, maggio 1936.
- G. PONTI, *Una nuova interessante sistemazione di alcuni ambienti*, in «Domus», 112, aprile 1937, pp. 6-15.
- M. PORTA (a cura di), *L'architettura di Ignazio Gardella*, MisuraEmme, Ethas libri, Milano, 1985.
- Premio Nazionale Olivetti di Architettura e di Urbanistica*, Olivetti, Ivrea, 1955.
- Presentazione delle opere di Gardella in occasione del Primo Premio Nazionale Olivetti*, in «Casa e Turismo», 6, settembre-ottobre 1955, pp. 18-21.
- Prime immagini di Bruxelles*, in «Domus», 345, agosto 1958, pp. 3-30.
- Progetto di cupole autoportanti per il Padiglione Italiano di Bruxelles*, in «L'Architettura. Cronache e Storia», 36, ottobre 1958, pp. 425-426.
- Proposte di arredamento: la mostra dell'abitazione*, in «Domus», 108, dicembre 1936.

- S. RADICONCINI, *Galleria d'Arte contemporanea a Milano*, in «Metron», 37, luglio-agosto 1950, pp. 32-33.
- Razionalismo e rigenerazione figurativa, in «Hinterland», 13-14, gennaio-giugno 1980, pp. 20-29.
- G.G. REICHENBACH, *L'Italia all'Expo 58*, in «Le vie del mondo», giugno 1958, pp. 629-636.
- E. ROGERS, *All'Expo '58 il futuro (dell'architettura) non è cominciato*, in «Casabella-continuità», 221, settembre 1958, pp. 2-5.
- A. ROSSI (introduzione di), *Ignazio Gardella*, in «A+U», 12, luglio 1976, pp. 89-120.
- F. ROSSI PRODI, *Ignazio Gardella, Jacopo Gardella. Ricostruzione del Padiglione d'Arte Contemporanea*, in «Materia», 27, pp. 4-7.
- J. RYKWERT, *Razionalismo cioè Tangentopoli*, in «L'Espresso», 26, 4 luglio 1993, pp. 149-153.
- R. SALVINI, *Il nuovo ordinamento della Galleria. Sistemazione di alcune sale della Galleria degli Uffizi*, in «Casabella-continuità», 214, febbraio-marzo 1957, pp. 20-25.
- A. SAMONÀ, *Ignazio Gardella e il professionismo italiano*, Officina, Roma, 1981.
- O. SELVAFOLTA, *Mostra dell'abitazione alla VI Triennale, 1936*, in «Ottagono», 56, marzo, pp. 66-73.
- «Sinkentiku», 10, aprile 1938, p. 474.
- E. TADINI, *Un simbolo per la rinascita? Riaprire con Nigro, come nel '93*, in «Corriere della Sera», 15 luglio 1996.
- M. TAFURI, *Architettura italiana 1944-1981*, in *Storia dell'arte italiana. Parte seconda: Dal Medioevo al Novecento. Volume terzo: il Novecento*, Einaudi, Torino, 1982, pp. 423-550.
- M. TAFURI, *Storia dell'architettura italiana 1944-1985*, Einaudi, Torino 1986, p. 38.
- The Brussels Exhibition: Italy*, in «The Architect's Journal», 29 maggio 1958, p. 818.
- Un allestimento*, in «Domus», 294, maggio 1954, p. 62.
- Un grande negozio di libri a Milano*, in «Domus», 31, giugno 1957, pp. 14-21.
- Un nuovo aereo italiano*, in «Domus», 371, ottobre 1960, pp. 8-10.
- Uno dei più frequenti problemi d'oggi. Una ingegnosa sistemazione moderna fra vecchie mura*, in «Domus», 128, agosto 1938, p. 19.
- A. VACCARO MELUCCO, *Cultura architettonica e cultura museografica*, in «Hinterland», 21-22, marzo-giugno 1982, pp. 26-38.
- L. VEGAS, *Storia dell'architettura moderna in Lombardia*, in «Sapere», 341, luglio 1958, pp. 341-343.
- G. VERONESI, *Visita all'Esposizione di Bruxelles*, in «Emporium», CXXVII, 766, 1958, pp. 147-152.
- Visioni per Genova. Disegni di grandi architetti. Il racconto di una mostra*, catalogo della mostra, (22 luglio-11 settembre 2016, Palazzo Ducale, Genova), Liberodiscrivere, Genova, 2017, pp. 96-97.
- S. ZAGNONI, *Le ragioni dell'intelligenza*, in «Parametro», 197, 1983, p. 2.
- P. ZERMANI, *Ignazio Gardella*, Laterza, Roma-Bari 1991.
- B. ZEVI, *Sale nuove agli Uffizi. Un palazzo sfregia la stazione*, in *Cronache di architettura*, vol. II, art. 116, Laterza, Bari, 1971, pp. 190-193 (già in «L'Espresso», 29 luglio 1956).
- B. ZEVI, *Sale nuove agli Uffizi*, in «L'Espresso», 29 luglio 1956 (poi rivisto in B. Zevi, *Cronache di architettura*, vol. II, art. 116, pp. 190-193).
- B. ZEVI, *Storia dell'architettura moderna*, Einaudi, Torino, 1990.
- B. ZEVI, *Successo dell'ultimo minuto. L'Italia a Bruxelles*, in «L'Espresso», 1 giugno 1958, p. 16.

Indice

Gardella, Gardella, ancora Gardella	5
La condizione museografica e allestitiva nell'Italia del secondo dopoguerra	9
Ignazio Gardella e il progetto di allestimento	19
Progetti e opere	29
1935-1936. Ridefinizione di Villa Borletti, Via Rovani, Milano	30
1936. Allestimento della "Mostra dell'Arredamento", VI Triennale di Milano, Milano	42
1940. Allestimento della "Mostra dei Metalli e dei Vetri", VII Triennale di Milano, Milano	50
1946. Stand Borsalino, XXIV Fiera Campionaria, Milano	54
1947. Stand Borsalino, XXV Fiera Campionaria, Milano	56
1947. Allestimento della mostra "CADMA Mostra dell'Articolo Italiano", Casa dell'Artigianato, New York	60
1947-1954. Padiglione d'Arte Contemporanea, Galleria d'Arte Moderna, Milano	64
1949-1950. Allestimento Negozio Chiesa-Borsalino, via Santa Margherita, Milano	76
1950. Stand Borsalino, XXVIII Fiera Campionaria, Milano	80
1951. Allestimento della mostra "La sedia italiana nei secoli", IX Triennale di Milano, Milano	82

1951. Allestimento Stand Borsalino, XXIX Fiera Campionaria, Milano	86
1951. Allestimento Negozio Bossi-Borsalino, Corso Matteotti, Milano	88
1952. Allestimento dello Stand Borsalino, XXX Fiera Campionaria, Milano	92
1953. Allestimento dello Stand Venzaghi, "Mostra Internazionale del Cotone e del Rayon e delle Macchine Tessili", Busto Arsizio, Varese	94
1953-1956. Sistemazione delle Sale dei Primitivi alla Galleria degli Uffizi, Firenze	98
1954. Progetto per il Museo di Cristoforo Colombo, Genova	112
1955. Allestimento Stand Borsalino, XXXIII Fiera Campionaria, Milano	116
1955. Allestimento Negozio Melegari-Borsalino, Corso Vittorio Emanuele, Milano	118
1956. Allestimento dello Stand Borsalino, XXXIV Fiera Campionaria, Milano	122
1957. Allestimento Libreria San Paolo, Milano	124
1957-1958. Allestimento della "Mostra Italiana del Pensiero Scientifico", Palazzo Reale, Milano	132
1957-1958. Padiglione Italiano all'Expo 58, Bruxelles	136
1957-1959. Sistemazione delle Sale della Collezione Grassi, Galleria d'Arte Moderna, Villa Reale, Milano	142
1958-1960. Allestimento Aerei Douglas DC-8 per Alitalia	150
1958-1963. Padiglione dell'Agricoltura alla Fiera Campionaria, Milano	156
1960. Negozio Olivetti sulla Königsallee, Düsseldorf	166
1960. Allestimento Stand Borsalino, XXXVIII Fiera Campionaria, Milano	178
1960-1962. Libreria Einaudi, Via Veneto, Roma	180
1961. Allestimento della Sala delle "Materie Plastiche", Padiglione Montecatini, Fiera Campionaria, Milano	184
1961. Allestimento della Mostra Storica "Italia '61", Palazzo Carignano, Torino	188
1964. Allestimento Stand Borsalino, XLII Fiera Campionaria, Milano	190

1971. Allestimento della mostra "Giorgio Morandi", Rotonda della Besana, Milano	192
1973. Progetto di sistemazione per spazio espositivo a Villa Strozzi, Firenze	196
1980-1981. Sistemazione della Collezione d'Arte Moderna Jesi-Jucker, Appartamento dell'ex Astronomo, Pinacoteca di Brera, Milano	198
1985. Allestimento di porzione del Padiglione Italiano, Expo '85, Tsukuba, Giappone	200
1987-1988. Libreria Modernissima, via della Mercede, Roma	204
Bibliografia generale	209

Finito di stampare in Italia nel mese di novembre 2024
per conto di EDIFIR-Edizioni Firenze

Fabio Fabbrizzi è Professore Associato (abilitato Ordinario) di Progettazione Architettonica e Urbana presso il DIDA - Dipartimento di Architettura dell'Università degli Studi di Firenze. Oltre a questa disciplina insegna anche Allestimento e Museografia presso le Scuole di Specializzazione in Beni Architettonici e del Paesaggio e in Beni Artistici, dell'Università degli Studi di Firenze. Insegna anche Progetto di Allestimento presso la Scuola di Architettura dell'Università Nostra Signora del Buonconsiglio di Tirana. La sua ricerca teorica e progettuale si addentra nel rapporto tra memoria e contemporaneità, nell'interpretazione dei molti caratteri dei luoghi. I suoi interessi attuali, si rivolgono alla dimensione progettuale scaturita in seguito alla stipula di convenzioni di ricerca e accordi di collaborazione con importanti enti culturali e amministrativi, nonché in seguito alle molte relazioni di scambio e di insegnamento con prestigiose istituzioni nel mondo, dalle quali derivano legami con gruppi di ricerca internazionali con i quali conduce ricerche progettuali. In tutti i casi, il *focus* delle sue ricerche teoriche e progettuali si concentra prevalentemente attorno a temi di natura museografica e allestitiva. È autore di numerosi progetti e di innumerevoli testi e articoli scientifici sui molti temi del progetto d'architettura.



€ 26,00

ARCHITETTI DEL NOVECENTO

Come pochi altri architetti della sua generazione, Ignazio Gardella è un autore la cui opera è stata straordinariamente scandagliata dalla critica e dalla pubblicistica fin dagli anni Trenta del Novecento. Il suo percorso progettuale, infatti, è spesso segnato, e talvolta chiarificato, da contributi interpretativi di grande rilievo realizzati da parte di studiosi, storici e architetti.

Grazie anche a questi contributi, capaci di disvelare le molte chiavi di lettura dell'intero suo percorso architettonico, la sua figura è ormai storicizzata come una tra le più significative all'interno dell'architettura del secondo Novecento Italiano.

Cosa aggiungere, allora, a quanto nel tempo è stato già detto e cosa rilevare all'interno della sua poliedrica espressività per poter andare oltre a quei temi che ne hanno costruito la sostanza progettuale?

Italo Calvino amava dire che è "classico" tutto quello che ancora oggi ha la capacità di dire qualcosa al presente, è quella forza che rimane viva comunque, anche quando il linguaggio di un'espressione pare essere datato, è una struttura sottesa fatta di solidi principi che restano in piedi indipendentemente dalle epoche che li hanno prodotti; è, insomma, una dimensione spirituale prima che fisica, che ha la forza di perdurare nel tempo come un vero e proprio modello esemplare.

L'opera di Gardella, e in particolare quella legata all'allestimento e alla museografia, ha la capacità di parlare ai nostri giorni in quanto portatrice di differenza, espressione di misura, ma anche ricerca di una strada ancora da intraprendere. E questo suo parlarcì la rende classica, perché si rivolge alle voci del nostro presente, con cui si lega, crea relazioni, forma innesti, per poi sfociare in una capacità generativa che produce a sua volta ricerca, innovazione, visione e progresso.