

La collana dà forma e riconoscibilità ad alcune sezioni di ricerca del Dipartimento di Culture del Progetto dell'Università Iuav di Venezia. Le tematiche affrontate sono riconducibili a diversi gruppi di studio pluridisciplinari. Il progetto come ipotesi di trasformazione del mondo, attraverso lo sviluppo e l'approfondimento delle conoscenze verificate da pratiche sperimentali, è il terreno privilegiato di dibattito. I quaderni fanno riferimento a quattro parole-chiave che indicano possibili luoghi di confronto collettivo. Al Veneto, come ambito territoriale privilegiato, rimandano le prove su campo delle attività di sperimentazione progettuale. Al patrimonio, in rapporto alle sensibilità emergenti nel campo delle risorse non rinnovabili e del paesaggio in una visione ampia e problematica della patrimonializzazione. All'immaginario, riferito a quei processi di elaborazione del progetto che nel mobilitare necessariamente sedimentazioni di valori, figure, memorie, concrezioni visive e narrative, costituiscono "immaginari" plurali e sempre culturalmente situati. Ai territori altri, come dialogo, in una dimensione internazionale, di luoghi e situazioni esito di storie, concezioni antropologiche e culturali anche dissimili dalle nostre.

Daniele Balicco  
Alberto Bassi  
Marco Bertozzi  
Malvina Borgherini  
Fiorella Bulegato  
Christian Caliandro  
Elda Danese  
Federico Deambrosis  
Alessandro De Magistris  
Elena Fava  
Francesco Federici  
Marta Franceschini  
Fabrizio Gay  
Dario Gentili  
Luigi Latini  
Carmelo Marabello  
Sara Marini  
Angela Mengoni  
Valerio Paolo Mosco  
Enrico Pitozzi  
Marco Pogacnik  
Annalisa Sacchi  
Manuela Soldi  
Stefano Tomassini  
Alessandra Vaccari

MIMESIS 978-88-575-5450-1



9 788857 554501

DCP IUAV 978-88-940-5697-6



9 788894 056976

28,00 euro

Laboratorio Italia. Canoni e contraddizioni del Made in Italy

DCP / IUAV Mimesis

# Laboratorio Italia. Canoni e contraddizioni del Made in Italy

a cura di Malvina Borgherini, Sara Marini, Angela Mengoni,  
Annalisa Sacchi, Alessandra Vaccari

Come tutte le etichette identitarie anche quella di Made in Italy riflette, sin dalla sua formulazione in una lingua straniera, la prospettiva di uno sguardo esterno che coglie e condensa i tratti di un'identità non immune da stereotipi nazionalistiche e da definizioni illusoriamente autoevidenti. Il volume raccoglie una pluralità di contributi che riconoscono, oggi, nelle forme del progetto italiano un'idea peculiare di modernità e un legame specifico con le forme dell'esperienza storica. Particolare attenzione è rivolta sia agli orizzonti di riflessione che hanno recentemente problematizzato la questione dei tratti identitari del pensiero e del patrimonio culturale e umanistico "italiano", sia ai modi di produzione e ai modelli di sviluppo che il Made in Italy ha implementato, e alle contraddizioni e conseguenze economiche, politiche e culturali di tali modelli.

Questa indagine non trova la sua pertinenza e coerenza in una definizione esclusivamente territoriale, settoriale o nazionale del Made in Italy, ma intende scardinare questa definizione aproblematica per interrogarsi sui tratti paradigmatici che i diversi ambiti del progetto inteso nella pluralità delle sue culture – dalla moda alle arti, dall'architettura e dal design alla riflessione filosofica, dalle arti performative alla gestione del patrimonio – hanno elaborato in ambito italiano. Il *laboratorio Italia*, nutrito dalla pluralità delle sue *culture del progetto*, ribadisce così la non separazione delle *pratiche* e delle *teorie* e afferma anzi la loro costitutiva coalescenza, nella convinzione che gli oggetti, i progetti, le opere "pensino" attraverso la specificità delle proprie forme e che le elaborazioni teoriche siano inseparabili dall'immanenza dei propri oggetti di riflessione, dei propri modelli e delle proprie procedure di pensiero.

DCP / IUAV

Mimesis

In seconda di copertina: R. Rochette, Landrin, *Roma, maquette construite de l'acte V*, vista destra d'insieme, 1912



Quaderni della ricerca. Dipartimento di Culture del Progetto  
Università Iuav di Venezia

Mimesis

Università Iuav di Venezia  
Dipartimento di Culture del Progetto – Dipartimento di Eccellenza  
Infrastruttura di Ricerca. Integral Design Environment – IR.IDE  
Centro Editoria – Publishing Actions and Research Development – PARD

Responsabile scientifico IR.ID  
Carlo Magnani

Comitato scientifico ARD  
Sara Marini (responsabile dello sviluppo del progetto), Angela Mengoni,  
Gundula Rakowitz, Annalisa Sacchi

Progetto grafico a cura della redazione ARD  
Giovanni Carli, Stefano Eger, Sissi Cesira Roselli, Luca Zilio

Collana Quaderni della ricerca

Comitato scientifico della collan  
Benno Albrecht, Renato Bocchi, Malvina Borgherini, Massimo Bulgarelli,  
Agostino Cappelli, Monica Centanni, Giuseppe D'Acunto, Fernanda  
De Maio, Lorenzo Fabian, Paolo Garbolino, Carlo Magnani, Sara Marini,  
Angela Mengoni, Alessandra Vaccari, Margherita Vanore

I edizione: dicembre 2018  
©2018 – MIM EDIZIONI SRL (Milano – Udine)  
©2018 – Dipartimento di Culture del Progetto, Università Iuav di Venezia  
©2018 – The authors

www.mimesisedizioni.it  
mimesis@mimesisedizioni.it  
Via Monfalcone, 17/19 – 20099  
Sesto San Giovanni (MI)  
Phone: +39 02 24861657 / 24416383  
Fax: +39 02 89403935

ISBN MIMESIS 978-88-575-5450-1  
ISBN DCP IUAV 978-88-940-5697-6  
DOI 10.7413/1234-1234004

Per le immagini contenute in questo volume gli autori rimangono a disposizione degli eventuali aventi diritto che non sia stato possibile rintracciare. I diritti di traduzione, di memorizzazione elettronica, di riproduzione e di adattamento anche parziale, con qualsiasi mezzo, sono riservati per tutti i Paesi.

Materiale non riproducibile senza il permesso scritto degli Editori.

# Laboratorio Italia. Canoni e contraddizioni del Made in Italy

a cura di Malvina Borgherini, Sara Marini, Angela Mengoni,  
Annalisa Sacchi, Alessandra Vaccari

# Indice

## Introduzione

- 10 Sensibilia.  
Made in Italy, *aisthesis* di una modernità altra  
**Sara Marini, Angela Mengoni, Annalisa Sacchi,  
Alessandra Vaccari**

## I. Il dentro e il fuori

- 30 Modernità godibile  
**Daniele Balicco**
- 44 Architetture, autoritratti, *italophilie*  
**Sara Marini**
- 66 Made in Italy  
**Marco Pogacnik**
- 82 *Orlando* in una bolla: paura e deriva a New York City  
**Stefano Tomassini**
- 94 L'Italia al lavoro: l'idea di una moda italiana  
**Elda Danese**
- 102 *Italian gardens*.  
Ambiguità di un primato italiano  
**Luigi Latini**

## II. Forme che pensano

- 118 *Sinisteritas*  
**Dario Gentili**

- 130 Pensieri italiani / pensiero italiano.  
Note tra *Italian Theory*, cinema e altre forme di pensiero  
in atto  
**Carmelo Marabello**
- 146 Arcaico, opaco, italiano  
**Marco Bertozzi**
- 164 Il Made in Italy è la teoria  
**Valerio Paolo Mosco**
- 172 Moda media storia.  
La ricerca di moda allo CSAC dell'Università di Parma  
negli anni Ottanta  
**Elena Fava, Manuela Soldi**

### III. Tempi e progetto

- 190 La mia Patria si chiama Multinazionale / *Il n'y a pas  
d'identité culturelle mais nous défendons les ressources  
d'une culture*  
**Malvina Borgherini**
- 222 Gli stilisti nel tempo della moda in Italia: 1966, 1977  
**Alessandra Vaccari**
- 240 Il design del Made in Italy: progetto di una identità  
**Alberto Bassi, Fiorella Bulegato**
- 266 Made in Italy: la fortuna internazionale della cultura  
progettuale italiana dopo la seconda guerra mondiale.  
Orizzonti di ricerca  
**Federico Deambrosis, Alessandro De Magistris**

- 276 Un canone tecno-estetico del Made in Italy: pattern tra arte,  
architettura e design in un interno della Querini Stampalia  
**Fabrizio Gay**
- 290 Laboratori museografici.  
Percorsi italiani tra teoria e progetto  
**Francesco Federici**

### IV. Opera viva

- 306 Percezioni & proiezioni dell'Italia  
**Christian Caliendo**
- 320 Differenze italiane: gli esordi della Societas Raffaello  
Sanzio e la tradizione impossibile  
**Annalisa Sacchi**
- 344 Contro la rappresentazione.  
Note sul teatro di Leo de Berardinis e Perla Peragallo  
**Enrico Pitozzi**
- 358 Dandismo all'italiana.  
Corpi, oggetti e immagini maschili dalla Roma di Pasolini  
alla moda  
**Marta Franceschini**
- 377 **Crediti**



## Sensibilia. Made in Italy, *aisthesis* di una modernità altra

Sara Marini, Angela Mengoni,  
Annalisa Sacchi, Alessandra Vaccari<sup>1</sup>

### *Il dentro e il fuori*

*Laboratorio Italia* intende tracciare alcune delle più significative linee di riflessione che hanno esplorato il cosiddetto Made in Italy, sottraendolo ad una definizione apparentemente scontata, nonché ampiamente sottoteorizzata, poiché fondata su una concezione autoevidente e riduttiva dell'“italianità”. Non si tratta, infatti, di cercare la pertinenza e coerenza di questa indagine in una definizione territoriale, settoriale o nazionale del Laboratorio Italia, bensì di indagare, senza la pretesa di una compilatoria esaustività, le sfaccettature di una prospettiva che riconosce oggi nelle forme del progetto italiano – inteso nella pluralità delle sue culture, dal patrimonio artistico all'elaborazione teorica, dall'architettura ai linguaggi audiovisivi, dal paesaggio alla moda – alcuni tratti identitari paradigmatici incarnati in specifiche forme del sensibile e dunque conoscibili proprio a partire da esse. Per questo abbiamo raccolto nel volume sia saggi dedicati ad ambiti o a casi di studio specifici, sia contributi di elaborazione teorica di più ampio respiro, interpellando autrici e autori che hanno recentemente contribuito a coniare o ridefinire la concezione di ambiti come il Made in Italy, l'*Italian Theory*, il “patrimonio Italia”. Affermando la pluralità delle *culture del progetto*<sup>2</sup> si intende, inoltre, ribadire la non separazione delle *pratiche* e delle *teorie*, e anzi riaffermare con forza una loro costitutiva coalescenza. Rifiutando, nella stessa struttura di questo volume, la separazione tra riflessione teorica e focus su pratiche progettuali e settori specifici rispettiamo quello che molti contributi individuano proprio come tratto costitutivo del laboratorio progettuale italiano, cioè la capacità degli oggetti, dei progetti, delle opere di incorporare in forma sensibile immaginari e valori, la capacità di “pensare”, attraverso la specificità della propria immanenza, delle “forme di vita” storicamente e identitariamente determinate.

Il volume intende dunque esplorare il nodo identitario e storico-culturale che va sotto il nome di Made in Italy non come mera enumerazione delle tradizionali “eccellenze” italiane, bensì come fonte di ispirazione progettuale, culturale e politica per il presente e il futuro; nonché come prisma attraverso il quale veder emergere le tensioni che

hanno animato l'identità italiana, attraversata da narrazioni storiche differenti o, forse, come suggerisce Dario Gentili, veder emergere il conflitto come fondamento stesso di quell'identità

Come tutte le etichette identitarie anche quella di Made in Italy riflette, sin dalla sua formulazione in una lingua straniera, la prospettiva di uno sguardo esterno che coglie e coagula alcuni tratti paradigmatici. Daniele Balicco, citando Benedict Anderson, parla di Made in Italy come di una “comunità immaginata d'esportazione” che è venuta a costruirsi, negli ultimi quarant'anni, attorno ad alcuni settori produttivi e beni di consumo, ma anche in “rappresentazioni estetiche di massa” capaci di sedimentare nell'immaginario un'identità simbolica, la quale sembra però alimentare desiderio di appartenenza soprattutto *dall'esterno* del paese<sup>3</sup>. Questa identità simbolica, o semiotica, (un'“Italia immaginaria straniera”) entra infatti in tensione, rileva Balicco, con la storia italiana e soprattutto con una percezione interna ben più problematica, che vede nella storia d'Italia anzitutto la storia di una “modernità mancata”, una modernità come “sviluppo senza progresso”, le cui origini affondano nel fallimento del progetto risorgimentale e nella mancata formazione di una nazione moderna anche nel suo assetto istituzionale, come sarà drammaticamente evidente negli anni Settanta. Si tratta di una auto-percezione di insufficienza rispetto a un'Italia ideale, in parte fondata storicamente, ma che si traduce in un giudizio senza appello sugli anni di sviluppo della cultura di massa e della società dei consumi. Questa distanza tra successo simbolico e fallimento storico resta però insanabile solo se l'orizzonte regolativo è quello di una modernità razionalista di matrice franco-anglosassone: e se invece, si chiede Balicco, il Made in Italy facesse segno al nostro modo specifico di essere moderni? Se, in altre parole, questa “Italia ideale ma incarnata in un'esperienza sensibile” fosse – seguendo Fredric Jameson – la “soluzione immaginaria o formale” che la cultura Italiana ha inventato di fronte a contraddizioni sociali insolubili, come quelle degli anni Sessanta e Settanta? Se cioè invece di continuare a opporre la lettura storico-sociale e quella estetica ne riconosciamo la costitutiva imbricazione? Ecco che sarebbe forse possibile ripensare persino i famigerati anni Ottanta come luogo di elaborazione di una modernità tutta italiana, una “modernità anti-moderna” lontana dal primato della razionalizzazione nord europeo e della standardizzazione statunitense, capace di esaltare, coniugandoli, il *locale* e l'*universale* rispetto al na-

zionale (e al nazionalistico): una *modernità godibile* costitutivamente legata all'esperienza sensibile, alla cultura materiale, al godimento del presente. La questione del Made in Italy si sposta così dal terreno di un mero investimento produttivo ed estetico a un terreno genuinamente storico-politico, riaffermando l'intrinseca politicità dei modi di organizzazione dell'esperienza sensibile (il *partage du sensible* di cui parla Jacques Rancière<sup>4</sup>), cioè delle forme dell'*aisthesis*.

L'investimento sensibile è anche la cifra che contraddistingue un'idea del patrimonio culturale italiano come cosa viva. Christian Caliandro ne rileva la figura emblematica in *Viaggio in Italia* quando i suoni provenienti dal paesaggio napoletano e la presenza perentoria delle opere d'arte invadono lo spazio filmico, la percezione e financo il corpo dei protagonisti, trasformandolo dall'interno come in un'affezione patologica. È l'immagine di un incontro vivo e imprevedibile poiché, come dice Rossellini, questa *presenza* che sta sconvolgendo i protagonisti è “l'Italia, e il suo antico passato: il passato è onnipresente; non vive nei libri ma è parte della vita”. Il testo di Caliandro riflette proprio su questo tratto distintivo del patrimonio italiano come paesaggio efficace, incarnato, rivolto al presente nel quale ogni volta riprende vita. “l'Italia è un trauma percettivo”, riassume l'autore, ricorrendo alla figura di un incontro imprevedibile e concretissimo col mondo come insegna l'etimologia della parola che significa, appunto, “ferita”. A ciò si oppongono le forme idealizzanti della “turistificazione come meccanismo perfetto della derealizzazione”, quella che imbalsama i paesaggi in scenari innocui offerti al turista come già noti, già dati e, in fin dei conti, “preparati per lui”, neutralizzando ciò che di contingente, aperto e rischioso vi è nell'incontro con un patrimonio e una produzione culturali che mantengano intatta la loro “funzione trasformatrice”. Se un tratto distintivo si può dunque ascrivere alla matrice italiana del patrimonio, esso consiste proprio in questo incontro incarnato e antropologicamente efficace tra presente e passato, un passato che “è parte integrante del nostro spazio di esistenza”. Se l'idealizzante percezione esterna è a rischio di indulgere in pose e retoriche nostalgiche, anche “l'autopercezione nostalgica della nostra stessa identità è un modo per continuare a rimuovere chi siamo e il nostro presente”. In questo senso il patrimonio culturale è ciò che ci consente di ricordare a noi stessi chi siamo ed è ciò che permette di riattivare in ogni presente quelle domande che il passato gli rivolge. Tale è precisamente la cifra

del patrimonio italiano che, come dice e mostra Rossellini, è anzitutto esperienza sensibile nella quale si è immersi, esperienza trasformativa e non passiva.

Questi tratti di immersività trasformativa e l'idea di un rapporto tra passato e presente incarnata in forme, opere e materie torna in due contributi che rivolgono lo sguardo alle arti visive. Francesco Federici si concentra su alcune esperienze italiane di allestimento in spazi museali – riguardanti in special modo l'esposizione di immagini in movimento – che sono state paradigmatiche per la concezione di un nuovo modello di spettatore-visitatore, sempre meno legato al suo statuto di osservatore ottico e sempre più protagonista di un'esperienza performativa multisensoriale. Attraverso i lavori di Studio Azzurro, Karmachina e NEO Narrative Environment Operas, in un percorso che va dagli anni Novanta a oggi, Federici evoca il legame tra i cambiamenti dello statuto dello spettatore e dell'allestimento e percorsi che esulano dal terreno canonico dell'arte contemporanea, per aprirsi a forme ibride che riguardano la tradizione italiana delle culture del progetto, coinvolgendo questioni di committenza, di comunicazione e di prodotto. Anche Fabrizio Gay colloca da subito l'oggetto della sua riflessione nel mondo del *site-specific design*, cioè di “opere d'arte che, pur provenendo dalle genealogie tecniche del design o dell'artigianato artistico, chiedono anche di essere usate e interpretate sia come pezzi d'arte, sia come parti funzionali di specifici spazi architettonici e luoghi geografici”. Oltre a rendere indecidibili i confini tra opera d'arte e oggetti di interior design, queste opere possono divenire “testimoni di una memoria interpretativa localizzata”, possono cioè interpretare, attraverso le proprie forme, opere e luoghi preesistenti dotati di una specificità storica, riattivandone e reinterpretandone in modo non letterale certi modi di produzione di senso. È un'ambiguità positiva quella di questi “oggetti integranti”, come gli arazzi intelaiati che l'artista Maria Morganti ha installato nella caffetteria della Fondazione Querini Stampalia con l'opera *Svolgimento di un quadro* (2017). Questo lavoro diviene un vero e proprio “oggetto teorico” capace di ripensare nel suo presente il rapporto con interventi preesistenti – segnatamente quelli di Carlo Scarpa – e financo con la storia degli interni veneziani, da sempre c - perti di arazzi e tappezzerie che si possono osservare negli interni del museo. Osservando attentamente la struttura delle campiture tessili si può pensare a una relazione con le combinazioni dei tasselli quadrati

di cinque colori che costituiscono il pavimento creato da Carlo Scarpa nel 1961-63, una relazione, tuttavia, non meramente mimetica, bensì di *ri-mediazione*, cioè precisamente di rilettura viva e trasformativa del patrimonio preesistente: opere che “funzionano come dei *rimedi: ri-mediano*, mediano nuovamente. Ri-mediano segni, testi, oggetti, pratiche, valori d'uso, memorie in quegli spazi dati”.

Viene così precisandosi anche la prospettiva temporale e metodologica della nostra indagine, cioè quella di una contemporaneità intesa però nel senso di una storicità genealogica: l'indagine di pratiche e oggetti storicamente situati, così come l'evocazione della storia dell'architettura, del cinema o della filosofia – e della stessa storia italiana – letta a partire da ciò che nell'oggi può riconoscere in quei progetti le elaborazioni germinali di aspetti che si sono poi dispiegati, sviluppati o invece esauriti, indicando una discontinuità o invece facendo segno alla possibilità e alla necessità di riallacciare con alcune esperienze storiche del Laboratorio Italia.

#### *Teoria come prassi*

Nelle riflessioni sinora menzionate, e più in generale in tutti i contributi del volume, emerge la crucialità dell'interconnessione tra dimensione sensibile della messa in forma – nelle opere e negli oggetti, ma anche nelle pratiche e nelle “forme di vita” – e la sua capacità di incarnare una dimensione propriamente teorica, cioè di farsi portatrice di valori, relazioni, concrezioni immaginarie capaci di “pensare”, come si è visto, la complessità e le contraddizioni dell'orizzonte storico-culturale. *Teoria* diviene allora un tratto paradigmatico del Laboratorio Italia, se intendiamo questa parola in accezione non metafisica, bensì come incorporata nelle forme materiali della nostra esperienza estetica. Quelli del Laboratorio Italia saranno allora dei veri e propri *oggetti teorici*, ossia oggetti specifici e storicamente situati che sono anche luoghi di elaborazione teorica, di un pensiero in forma sensibile<sup>5</sup>.

Questo legame tra pensiero teorico e *praxis*, intesa anche come forme dell'esperienza storica, è al cuore della cosiddetta *Italian Theory*, il cui tratto di “italianità”, come luminosamente riassume Dario Gentili nel suo contributo, lungi dal trovare fondamento nella nazionalità dei filosofi italiani oggi più influenti, consiste nel “riconoscere che filosofia italiana è il luogo di elaborazione di categorie interpretative dell'“attualità””. *Italian Theory* sarebbe dunque il nome di “un di-

battuto al crocevia tra filosofia e politica – spesso taciuto, sottinteso misconosciuto – che ha avuto luogo in Italia e che si è intrecciato con la storia recente di questo Paese”. La congiuntura storica è quella degli anni Novanta, anni che riportano il pensiero italiano al centro della scena proprio perché minore è stata la sua vicinanza alla temperie postmoderna e, invece, costante il suo lavoro critico sulle categorie della modernità “scavandole, decostruendole e dislocandole”. Torniamo qui all’idea di un’altra modernità o, meglio, di una prospettiva capace di mettere in luce i nodi irrisolti del Moderno e di farlo esattamente a partire dal riconoscimento dell’intreccio costitutivo tra il pensiero filosofico e l’accadere storico. Un pensiero ibrido, “intriso di storicità”, dice Gentili, poiché l’Italia ha conosciuto un quadro storico in cui la globalizzazione ha dispiegato precocemente le sue contraddizioni, spazzando via la prospettiva del tutto ideologica di una *neutralizzazione di conflittualità* (territoriale, politica, culturale) e situando invece al centro della riflessione la concezione “della politica in quanto conflitto”. Da qui il riconoscimento della conflittualità come carattere originario dell’esperienza italiana, carattere che muta via via, storicamente, il suo terreno attraverso “la fabbrica, la società, il Partito, lo Stato, la forma di vita”, quest’ultima situando il conflitto al cuore della “vita” stessa e facendo della *biopolitica* uno dei grandi laboratori nel pensiero italiano dagli anni Novanta in avanti. Al posto degli “universali e i trascendentali che la tradizione moderna ci ha consegnato per assimilare e immunizzare la parzialità della parte” il Laboratorio Italia del pensiero filosofico assume come centrale il p - mato di un conflitto senza possibile ricomposizione, cioè senza necessità di fondare la “rettitudine” del potere sovrano sulla presenza di una “parte maledetta” da neutralizzare e, anzi, da costruire in quanto annientabile (“del lavoratore e della lavoratrice precari, del/la migrante, del/la omosessuale ecc.”). La critica del potere neutralizzante dell’idea di “universale” e di “identitario” è anche al centro della riflessione che Malvina Borgherini articola a partire dal testo *La mia Patria si chiama Multinazionale*, qui riprodotto nella sua versione pubblicata dalla rivista “L’Erba voglio” (6, giugno-luglio 1972), trascrizione di un discorso di Eugenio Cefis, presidente della Montedison, pronunciato il 23 febbraio 1972 agli allievi dell’Accademia Militare di Modena, un testo che Pier Paolo Pasolini ha letto e utilizzato per l’elaborazione del suo manoscritto incompiuto *Petrolio*. La scelta di ripubblicare que-

sto testo radicalmente anti-nazionalista vale per l’autrice come punto d’avvio genealogico per una riflessione sulla questione identitaria che arriva sino agli esiti perentoriamente riassunti da François Jullien nel suo pamphlet del 2016 *L’identità culturale non esiste*. Vi torna una categoria chiave della teoria politica anche dell’orizzonte del pensiero italiano, ossia la questione del *comune*, ma rispetto al dispositivo di un *universale che mantiene aperto il comune*, Jullien propone di riflettere sul *singolare* delle culture, effettuando uno spostamento rispetto alla dialettica antropologica classica tra “differenza” e “identità” affrontando “la diversità delle culture in termini di *scarto*; invece dell’identità, in termini di *risorsa* o di *fecondità*”. Borgherini è soprattutto interessata al discrimine tra lo *scarto* e la *differenza* come strategie di conoscenza, suggerendo che ciò sia perno di una riflessione epistemologica necessaria e preziosa per ogni indagine, come questa, che si ponga di fronte a questioni di identità e di specificità culturale. Entrambi questi concetti, dice l’autrice, segnano una separazione, “ma mentre la differenza opera nell’ambito della *distinzione*, lo scarto agisce in quello della *distanza*. La *differenza* è classificatrice, dal momento che l’analisi avviene per somiglianza e differenza (e infine anche per identificazione); lo *scarto* si rivela come una figura non di identificazione, ma di esplorazione: non produce un *ordine*, ma un *disordine*. Se la differenza ha per scopo la descrizione e procede per *determinazione*, lo scarto implica una *prospezione*: verifica in che misura è possibile percorrere nuove strade. Lo scarto è una figura avventurosa”. Ritroviamo qui il tratto di non ricomposizione di cui parla Gentili, declinato però come mantenimento di uno spazio del *tra*, nel quale i termini distinti rimangono uno di fronte all’altro mantenendo in tensione ciò che è separato. Al contrario di una conoscenza tramite classificazione, lo scarto è un innescatore di pensiero che abita il mantenimento di una tensione tra termini. Un tratto che particolarmente ci interessa in queste riflessioni è proprio quello della costitutiva ibridazione, della non purezza epistemologica. Una *Italian Theory* può essere elaborata come pensiero solo in virtù della sua ibridazione con la contingenza storica, cioè solo in virtù della sua “impurità”. La *teoria* ritrova qui quell’accezione impura che ha forgiato per lei il pensiero contemporaneo francese “conducendo, per così dire, la filosofia fuori di sé verso le arti e la letteratura”. Come le forme del sensibile (architettoniche, artistiche, estetiche) possono articolare in autonomia di mezzi un pensiero sul mondo, così

il pensiero filosofico è concepito, nell'orizzonte di questo laboratorio italiano di riflessione, come costitutivamente sconfinante in altri saper umanistici ma, in fin dei conti, nell'intero mondo delle forme estetiche, nel "partage du sensible" come si è detto.

Non è allora un caso che i due articoli dedicati a zone specifiche del discorso filmico si leghino esplicitamente a questa idea di intreccio costitutivo di oggetti e teoria. Esplicitamente Carmelo Marabello si rifà all'idea di "pensiero vivente" di Roberto Esposito (uno dei pensatori che ha maggiormente contribuito a delineare l'orizzonte di riflessione che abbiamo appena evocato) per rileggere alcuni luoghi del cinema neorealista italiano. Se l'idea di *pensiero vivente* rinvia a un pensiero la cui genealogia è quella di una "materializzazione della *scena della storia*, piuttosto che di una filosofia della Storia", una "scena" che s'avvale cioè dei modi "di versi" della poesia, della pregnanza delle forme estetiche tanto quanto delle "armi della teoria", il cinema è uno dei luoghi privilegiati di questo pensiero. L'articolo esplora dunque la capacità del cinema italiano degli anni neorealisti di inscenare "la storia stessa come presente, come presentificazione di un quotidiano eccezionale e tragico [...] dove *posizione e presenza* – la macchina da presa e il regista – assumono una cornice di senso fatta di luoghi invece che di set", cioè di luoghi abitati da corpi in azione che, al di là del loro statuto attoriale, inscenano una vera e propria "drammaturgia del reale", sono cioè capaci di pensare, cogliere registrare i gesti, le posture, le "forme di vita" che sono cifre culturali di un'intera epoca e contingenza storica. Di nuovo un'imbricazione cogente di pensiero e forme, di teoria e scena che il testo di Marco Bertozzi esplora sul versante di quell'"arte di alta consapevolezza teorica" che è il documentario italiano. Ancora un oggetto teorico del Laboratorio Italia, se è vero che siamo qui di fronte a "un cinema in cui la riflessione sui processi di messa in forma è ritenuta fondamentale, ben al di là della rilevanza mediatica del contenuto" e in cui sono le "attitudini sperimentali" a cercare forme capaci di coniugare concetti e percetti, sguardo e narrazione, in modi che fanno di questa regione del film un vero laboratorio di "cinema del pensiero". L'opacità che Bertozzi evoca nel titolo del suo testo rinvia precisamente a questa capacità di pensare lateralmente, obliquamente quei "segni che sembrerebbero rinviare al sociologicamente conoscibile", superando ogni idea di innocenza dell'orizzonte referenziale e aprendo piuttosto quella "visione

del mondo altra" che la stessa complessità del reale richiede. Di nuovo un sapere incarnato, dunque, o, in prospettiva rovesciata e parallela, un oggetto pensante che vede come tratto specifico di questo cinema l'invenzione di "concetti-forma che prima non esistevano". Attraverso un percorso che abbraccia l'orizzonte documentario dal Duemila ad oggi, Bertozzi delinea i tratti paradigmatici di questo luogo di pensiero visibile, sia quelli politici, con il configurarsi del documentario come "originale sfera pubblica di riferimento, fucina alternativa di immaginari sommersi della nostra contemporaneità", sia quelli storici, nel senso della capacità di questo cinema di tracciare la complessità e la contraddittorietà delle genealogie storiche del nostro paese, fondendo l'arcaico nella dimensione della più immediata attualità e "cogliendo l'indisponibilità della cultura italiana ad adattarsi all'uniformità e all'esattezza del moderno". Torna la sperimentazione sensibile di una modernità *altra*, che l'autore situa con precisione non solo nell'arco storico dell'inizio del millennio, ma anche in elementi precisi del linguaggio filmico e dei processi di produzione: le latenze, i tempi lunghi di un processo di lavoro dove l'inoperosità apparente è in realtà "atto politico", e poi il "premere del fuori-campo", il disfarsi del *cadrage* e della messa a fuoco, sono queste le forme di articolazione del visibile o, meglio, "della frontiera fra visto e visibile, immaginato e immaginabile, apparire e sparire" capaci di dare forma percepibile alla stratificazione e complessità storica che opacamente resiste alla "razionalità impositiva" della modernità.

### *Canoni e contraddizioni*

La prospettiva concettuale del Laboratorio Italia, nelle sue forme di sperimentazione e di non finito, sembra essere particolarmente utile per interpretare i canoni e le contraddizioni del Made in Italy. Molti dei testi raccolti in questo libro si confrontano con la questione del canone e lo fanno in almeno due modi. Da un lato offrono un contributo al suo riesame, mettendo al centro della riflessione la modernità italiana e il modo in cui essa è stata costruita nella dinamica tra interno ed esterno dei confini nazionali (Daniele Balicco, Alberto Bassi e Fiorella Bulegato, Christian Caliandro, Elda Danese, Carmelo Marabello, Sara Marini, Stefano Tomassini). Dall'altro, mostrano come la questione del canone resti aperta, e quindi problematica, in diversi ambiti della cultura italiana, a cominciare dalla moda. Quest'ambito è particolar-

mente significativo perché esaspera alcune delle contraddizioni che qui interessa esplorare. La moda ha avuto sì un ruolo di primo piano nel fare emergere il Made in Italy come fenomeno di portata globale, ma ha anche reso difficile l'elaborazione di uno "sguardo italiano" <sup>6</sup> attraverso il quale filtrare criticamente tale vicenda. Secondo questa ipotesi, il successo stesso del Made in Italy nella moda avrebbe contribuito ad appiattirne l'interpretazione, ora limitandola a testo pubblicitario, ora lasciando fuori dalla storia trionfale del Made in Italy le esperienze "più radicali e innovative"<sup>7</sup>. Queste ultime sono state oggetto del libro curato da Paola Colaiacomo e pubblicato nel 2006 con il titolo significativo di *Fatto in Italia*. Partendo da una "retrotraduzione" della più nota formula anglofona di Made in Italy, il libro rifletteva su una serie di esperienze sperimentali rimaste a livello di nicchia o comunque laterali rispetto al grande racconto della moda italiana. Il "fatto in Italia", così configurato, è servito anche come "operazione di verifica che ricorda un po' quella con cui si giudica normalmente la precisione di un ricamo, ossia guardandolo dal rovescio"<sup>8</sup>, spiega Colaiacomo nel testo introduttivo. In un modo speculare rispetto alla definizione di *Italian Theory*, vista nella prospettiva del contesto nord americano e qui analizzata da Dario Gentili, il "fatto in Italia" riconosce il debito nei confronti dei fashion studies di matrice anglosassone, ma si mette alla ricerca del "corpus composito", spiega sempre Colaiacomo, dei "prolegomeni di quella che oggi è la critica della moda e degli stili di vita"<sup>9</sup>. Di questi fanno parte le ipotesi critiche della moda e degli stili in Italia che spaziano dall'analisi politica di Antonio Gramsci, al cinema di Pier Paolo Pasolini, al giornalismo di Gianna Manzini e alla letteratura di Cesare Pavese in *Tra donne sole*. Il "testo della moda italiana"<sup>10</sup> include anche le storie dei suoi autori che sono recentemente stati oggetto di ricognizioni organiche attraverso mostre come *Bellissima. L'Italia della moda 1945-1968* (2014) e *Italiana. L'Italia vista dalla moda 1971-2001* (2018), entrambe curate da Maria Luisa Frisa e Stefano Tonchi. I contributi sulla moda qui inclusi sviluppano in vari modi la riflessione sul "fatto in Italia" e sul canone nell'ambito degli studi sulla moda. I testi ripercorrono un arco cronologico che dagli anni Cinquanta arriva fino agli anni Ottanta. Elda Danese parte da una mostra come "Italy at Work", tenutasi negli Stati Uniti anni Cinquanta e considerata fondante dell'identità transnazionale del Made in Italy, e la mette in relazione con le politiche del lavoro del "fatto in Italia":

dallo sviluppo della piccola impresa nel Nord Est al lavoro a cottimo delle donne nel settore della maglieria. Marta Franceschini raccoglie direttamente gli input critici di Colaiacomo sul dandismo popolare di Pasolini e li verifica nel campo della moda maschile e della sua industria. Alessandra Vaccari riflette sull'emergere dello stilista come figura centrale del rinnovamento della moda italiana negli anni Sessanta e si interroga sul rinnovato interesse da parte della recente storiografia per l'uso di questa parola in lingua italiana, sia in contesti nazionali che internazionali. Elena Fava e Manuela Soldi ripercorrono le campagne di raccolta sistematica di materiali inerenti alla moda italiana da parte del Centro archivio della comunicazione dell'Università di Parma e riflettono su come ogni possibile idea di canone passi anche attraverso tali operazioni di conservazione in ambito archivistico.

#### *Altre trame*

Sul fronte delle arti performative gli anni Sessanta segnano l'avvio del "Nuovo teatro" che nasce a ridosso e in dialogo con l'*happening*, la *post-modern dance* e in generale le *performing arts* americane. Il tratto comune, e quello che retrospettivamente fonda una linea con una precisa marcatura italiana della scena, risiede in ciò che già a quell'altezza cronologica Giuseppe Bartolucci aveva battezzato come "scrittura scenica", ovvero un uso interdisciplinare della performance fondato su una base non interpretativa, in cui la parola perdeva il predominio e al suo posto veniva ad espandersi e materializzarsi una trama sonora e gestuale capace di sostenere da sola il peso dello spettacolo. Il teatro è in quegli anni, in Italia, un campo di tensioni attraversato da un costante rifiuto del reale così come veniva consegnato dal sistema produttivo, da un risarcimento in termini visuali di quello che cominciava ad essere eliso sul fronte della drammaturgia, da una tensione verso forme di animazione (di quartiere, di scuole, di cellule sociali) che lievitavano in opere relazionali. La vita molteplice della scena viene qui coagulata in tre casi che fungono da "exempla": le prime prove sceniche di Leo de Berardinis e Perla Peragallo, analizzate da Enrico Pitozzi; il caso del celeberrimo *Orlando furioso* di Sanguineti-Ronconi, qui inseguito da Stefano Tomassini in una zona trascurata dalla storiografia, nella tournée che, dopo i trionfi europei, fece approdare lo spettacolo a New York; e infine le prime prove sceniche della Societas Raffaello Sanzio, oggetto del saggio di Annalisa Sacchi.

## Laboratorio Italia

Laboratorio Italia è un luogo nel quale le idee e il fare trovano fondamento l'uno nelle altre, a volte si alternano come figura e sfondo, in alcuni momenti si divaricano per poi risaldarsi in altro modo, in ogni caso è la fucina nella quale le parole diventano cose, spazi, modi di vivere. Il laboratorio è un ambiente materiale e immaginario all'interno del quale si costruiscono contesti eroici o precari, anch'essi tangibili e al contempo astratti.

Gli oggetti sono vivi se attiva è la loro teoria, se sono dotati di un doppio, di un progetto teorico gemello, come sottolinea Mosco nel suo testo. Lo stesso autore riconosce ad alcune stagioni del progetto architettonico Made in Italy la forza del portato teorico e ne rileva l'evidenza soffermandosi sugli anni Novanta e Duemila durante i quali l'architettura ha rinunciato a questa aura. Teoria, critica e storia sono l'altra faccia dell'oggetto concreto senza la quale l'architettura diviene solo "responsabile", scivola nel commerciale e si attesta su uno scontato buon senso a cui il fare e il pensare nazionale sono sempre stati, anche problematicamente, allergici. Il progetto e il suo risultato concreto non sono mai soli sulla scena, o meglio quando si attua questa solitudine il Made in Italy risulta mera etichetta vuota di senso, orfana della propria narrazione.

Sul ruolo della storia si soffermano Pogacnik, Bassi e Bulegato, Deambrosis e De Magistris: i nessi tra tempi e processi, l'alternarsi delle alleanze – necessarie a rendere operativo un pensiero e poi di nuovo a riconoscerlo e concettualizzarlo – definiscono diverse stagioni del Made in Italy ancora da ricostruire. "Quando negli anni Sessanta ci si imbatte per la prima volta nell'uso di tale formula, essa appare già legittimata e riconosciuta a livello collettivo, tranne poi subire nei decenni successivi un processo di continuo adeguamento ai diversi contesti economici, produttivi e sociali che l'Italia ha attraversato nella seconda metà del Novecento" sottolinea Pogacnik.

Il Laboratorio Italia ritorna sui propri passi, costruisce quegli scarti necessari a procedere e a deviare, a riproporsi come spazio di elaborazione: la centralità della ricerca rende l'instabilità identitaria un campo di lavoro e le migrazioni (o le internazionalizzazioni) generano ricorrenti movimenti di revisione. Attorno all'oggetto si adoperano, proprio come in una fucina dai confini labili, libri, istituzioni, industrie; il progetto ha una doppia vita: da un lato produce dall'altro si racconta o è

letto, criticato, storicizzato (i due lati non sono sempre distinti e nemmeno sempre consequenziali). La lista di situazioni e soggetti che hanno consolidato e reso riconoscibili l'idea, l'immagine e la percezione del design italiano, evidenziano Bassi e Bulegato, comprende i luoghi della formazione, le istituzioni museali, i programmi radiofonici e televisivi, istituzioni e associazioni, negozi e modi di consumo, ovvero un insieme che mette in cortocircuito il pensiero e il quotidiano. La dominanza tra astrazioni e pratiche si alterna, mentre resta centrale l'esperienza, la conoscenza diretta del contesto, concreto e sociale, spesso anche di chi è straniero (chiaramente si può essere anche stranieri in patria). Latini parte dagli anni Trenta, ricorda il gruppo di studiosi che si raccoglie attorno a Bernard Berenson nella sua fiorentina Villa I Tatti per sottolineare quanto la *vita*, e non solo le opere, sia motore del laboratorio italiano. Si attua "un'autentica fascinazione per i luoghi e una curiosa immedesimazione negli ambienti studiati, dalla quale non è del tutto estraneo il gioco di intersezioni tra lo studio appartato, gli scambi intellettuali e salottieri, gli intrecci sentimentali e un erotismo latente". Il Laboratorio Italia è appunto il luogo di costruzione di una *modernità godibile*, come afferma Balicco, nella quale immergersi anche leggendo, come suggeriscono i molti rimandi all'architettura di carta in diversi contributi presenti in questo volume. Il "senso affettuoso del concreto, e una danza di sublimi astrazioni", di Eco citato da Marini, "l'anima e il corpo", di Battisti ricordato nel saggio di Mosco, sono i primi il materiale e i secondi i clienti del laboratorio italiano. *Il dentro e il fuori* del Made in Italy non sono scontati: a volte ricorrono sintesi di una condizione, come ad esempio i dieci teatrini esposti nella "Mostra del Giardino Italiano" allestita nel 1931 a Palazzo Vecchio (citati nel saggio di Latini) o l'immagine conforme di un unico progetto presentata nel catalogo dell'Expo di Montréal del 1967 (riletta nel testo di Marini). Pogacnik sottolinea quanto nella costruzione della modernità italiana abbia giocato un ruolo l'America, paese che dopo la seconda guerra mondiale ha fornito "non solo aiuti economici, *know-how* tecnologici, modelli di gestione manageriale delle imprese, ma anche un immaginario legato al benessere e al consumo, come pure all'arte e alla cultura". Le radici dell'intenso abbraccio tra Italia e America affondano negli anni Trenta, l'idea di modernità che ne consegue restituisce canoni e contraddizioni, si riflette nel tempo in molta letteratura: allo "stile industriale italiano" corrisponde un articolato

cantiere scritto sulla carta. Il confine nazionale, soprattutto quando gli oggetti vengono prodotti, quando le idee aderiscono a luoghi di vita, persiste nelle differenti stagioni del Made in Italy e anche nell'attuale maturità di una globalizzazione solo a tratti estremamente pervasiva. Il confine corrisponde a dialoghi saldi o assenti tra progetto, Stato, industria, stampa, accademia ed è palesato da sguardi esterni, come quello di Cohen nella sua ricerca degli anni Ottanta sull'*italophilie* in architettura. Lo stesso perimetro muta quando volendo *fare come l'America* l'Italia si scopre dotata di grandi industrie nelle città e di un tessuto produttivo sottile nel resto del territorio, torna così evidente un insieme di confini interni al paese il cui attraversamento dà luogo al primo miracolo economico. Pogacnik sottolinea come questa convivenza tra piccole "officine/laboratori di fusi" e grandi industrie, insediatesi nella prima metà del Novecento nei principali centri urbani, è stata "una dicotomia utile per introdurre nel mercato italiano attraverso le grandi imprese quelle innovazioni che altrimenti sarebbero state di difficile accesso per le attività più tradizionali". Le radici del Made in Italy e del suo fare sono rintracciabili in una triangolazione perfetta tra Stato, grande industria e sistema produttivo pulviscolare secondo Bassi e Bulegato. Triangolazione diventata poi opaca e alla quale sono succedute altre geometrie a cui hanno corrisposto congenite e continue ridefinizioni del Laboratorio Italia. Pogacnik rileva come la seconda stagione del Made in Italy che prende corpo negli anni Ottanta corrisponda ad una brandizzazione del prodotto così come dell'architettura. Il Made in Italy è un modo di pensare, progettare e produrre esportato nelle sue differenti stagioni da riattraversare oggi, secondo Deambrosis e De Magistris, come "stimolo e occasione per una riflessione metodologica aperta al confronto internazionale. Infatti, per quanto focalizzato sul Made in Italy, l'orizzonte di ricerca qui tratteggiato si colloca naturalmente in un più ampio quadro di studi che guardano al fenomeno da una prospettiva europea".

Nei modi, nei tempi, nelle regole di produzione il Laboratorio Italia ricalibra il dialogo-conflitto tra umanesimo e centralità della tecnica, come sottolinea Mosco a proposito dell'architettura degli anni Novanta del Novecento: "non c'è tempo per una teoria che diventa quasi un ostacolo per coloro i quali intendono solo accettare i fatti acriticamente, possibilmente enfatizzando il feticcio della tecnica che proprio in quegli anni diviene un valore trascendente, insindacabile ed inappella-

bile". Il confine del laboratorio è uno spazio di scambi, è un luogo di sospensione attiva come una frontiera, e anche se architettura e design possono guardare alcune costruzioni o produzioni altre, rilevando i limiti imposti dal Sistema Italia, allo stesso tempo quei limiti sono letti come sfida ad un'invenzione continua, a necessarie eresie dettate dalla sovrapposizione dei dogmi del moderno ai caratteri di un territorio periferico e policentrico. Come sottolineano Bassi e Bulegato "significa cioè approfondire il design individuando le specifiche relazioni intercorse nel tempo in un territorio geograficamente definito: dalle risorse naturali alle specializzazioni manifatturiere, dal sistema formativo a quello logistico e distributivo, dai luoghi e dagli strumenti culturali di diffusione e promozione alle peculiarità dei modi del consumo". Si tratta allora di ricostruire una storia interrogando narrazioni e oggetti ma anche i soggetti che l'hanno resa possibile: istituzioni, industrie, progettisti, testimoni e artefici di un fare sfaccettato. L'obiettivo di tale ricognizione è dare corpo a un ideale archivio che, assieme alla mole di libri rimessi in uso e ai contesti da sempre contraddittori, costruiscono l'ambiente vivo del Laboratorio Italia.

L'Italia, come andava ribadendo più volte Guido Piovene nel suo indimenticabile *Viaggio in Italia*, è contraddittoria, e i suoi prodotti sono "esiti fecondi di un clima culturale prettamente italiano segnato dal tentativo di un'originale sintesi tra eversione sperimentale e razionalità progettuale" come chiarito da Sergio Polano citato nel saggio di Bassi e Bulegato. Un conflitto che in stagioni poco felici ha visto soccombere l'interesse verso la vita concreta o verso l'astrazione mentre è evidente, dalle diverse storie indagate e rese operative in questo libro, che il magma inquieto tra prassi e teoria è il suolo nel quale nascono gli italici *flori blu*.

Il Made in Italy è un tema, un campo di ricerca, pone ancora molte domande aperte. Il laboratorio che lo ha reso evidente e ambiguamente perimetrato nelle sue diverse stagioni, chiaro e desiderato più da fuori che da dentro, si propone oggi come lo spazio critico di un racconto fatto di oggetti e teorie, di complessità e contraddizioni progettanti.

1. Questa introduzione è frutto della collaborazione e del dialogo tra le curatrici del volume. *Il dentro e il fuori e Teoria come prassi* sono testi di Angela Mengoni, *Canoni e contraddizioni* è stato scritto da Alessandra Vaccari, *Altre trame* è un contributo di Annalisa Sacchi, *Laboratorio Italia* è un testo di Sara Marini.

2. “Culture del Progetto” è il nome del Dipartimento dell’Università Iuav di Venezia in seno al quale la presente collana editoriale è nata. Dal 2018, con l’attribuzione da parte del MIUR dello status di Dipartimento d’Eccellenza, questo progetto editoriale è di supporto all’attività dell’Infrastruttura di Ricerca IR.IDE (Integral Design Environment). La collana fa parte delle attività del Centro editoriale PARD (Publishing Actions and Research Development), componente dell’infrastruttura di ricerca.

3. Intorno ai processi e alle contraddizioni della costruzione di questa identità la semiotica italiana ha dato un contributo fondamentale di riflettere sin dagli anni in cui la cultura popolare, l’estetica dei consumi e del quotidiano e, in generale, il design e la cultura del progetto, non erano certo accettati come oggetti di studio accademico senza resistenze: O. Calabrese (a cura di), *Italia moderna: immagini e storia di un’identità nazionale*, vol. V, Electa, Milano 1982-1986; Id. (a cura di), *L’Italie aujourd’hui : aspects de la création italienne de 1970 à 1985*, Centre national d’art contemporain,

Villa Arson, Nizza 14 giugno-14 ottobre 1985, con la collaborazione di Lucia Corrain, *La casa Usher*, Firenze 1985; Id. (a cura di), *Il modello italiano: le forme della creatività*, Skira, Milano 1998.

4. J. Rancière, *Le partage du sensible. Esthétique et politique*, La Fabrique, Parigi 2000; tr. it. *La partizione del sensibile. Estetica e politica*, tr. it. di F. Caliri, Deriveappodi, Roma 2016.

5. L’idea di *oggetto teorico* è stata elaborata nell’ambito della storia e teoria dell’arte francese da Louis Marin e Hubert Damisch, quest’ultimo ne ha fatto un operatore fondamentale anche per la teorizzazione dell’architettura. Si tratta di un concetto operativo che è poi divenuto fondamentale per la teoria e critica delle arti oltreoceano e proprio in conversazione con alcuni membri del gruppo della rivista “October” Damisch riassume così un concetto che non è stato mai paradigmaticamente definito, propri perché essenzialmente immanente agli oggetti d’analisi: “A theoretical object is something that obliges one to do theory; we could start there. Second, it’s an object that obliges you to do theory but also furnishes you with the means of doing it. Thus, if you agree to accept it on theoretical terms, it will produce effects around itself. [...] Third, it’s a theoretical object because it forces us to ask ourselves what theory is. It is posed in theoretical terms; it produces theory; and it necessitates a reflection on theory. But I never pronounce the word theory without also saying the word history. Which is to say that for me such an object is always a theoretico-historical object. Yet if theory is produced within his-

tory, history can never completely cover theory. That is fundamental for me. The two terms go together but in the sense in which each escapes the other.” (Y.-A. Bois, D. Hollier, R. Krauss, H. Damisch, *A Conversation with Hubert Damisch*, in “October”, vol. 85, Summer 1998, p. 8).

6. M. L. Frisa, con F. Bonami, A. Mattiolo (a cura di), *Lo sguardo italiano. Fotografie italiane di moda dal 1951 a oggi*, Charta-Fondazione Pitti Immagine Discovery, Milano 2005.

7. P. Colaiacomo, *Introduzione*, in Id. (a cura di), *Fatto in Italia. La cultura del Made in Italy (1960-2000)*, Meltemi, Roma 2006, p. 7.

8. *Ibidem*.

9. Ivi, p. 12.

10. P. Colaiacomo, *Idealità e sensualità. Il testo della moda italiana*, in M. L. Frisa, G. Monti, S. Tonchi, *Italiana. L’Italia vista dalla moda, 1971-2001*, Marsilio, Venezia 2018, pp. 215-221.

## I. Il dentro e il fuori

Sara Marini

Tre libri e una nuvola di mostre, ricerche e progetti scandiscono questo percorso all'interno di una visione doppia: l'architettura italiana dal 1967<sup>1</sup> ad oggi si autorappresenta e, con significativi sa ti temporali, è letta da fuori. L'attraversamento di una lunga ed articolata storia, cadenzata da capitoli coincidenti con precisi prodotti editoriali, è condotto sottolineando appunti per il progetto al presente, disegnando intrecci antinostalgici tra le diverse modernità che si sono succedute nel secondo Novecento e i caratteri in nuce dell'architettura italiana.

La scelta dei tre volumi è costruita inquadrando la tensione tra un interno, che circoscrive dibattiti e progetti della scena nazionale, e un esterno, un fuori sostanziato da indagini e critiche di singoli autori o di istituzioni che leggono il contesto italiano anche per autodefinirsi. Si tratta di un rispecchiamento e di una continua inversione di campo, entrambi insiti nella nozione di Made in Italy: alla scontata staticità dell'etichetta è contrapposto il flusso di messaggi e di interpretazioni che persiste nel territorio della frontiera. Questo moto è sinteticamente fotografato in tre atti: nel primo il progetto italiano si presenta sulla scena internazionale come parte di un unico *corpus* di saperi e mestieri saldatosi alla luce del *boom* economico degli anni Sessanta; nel secondo, la vicenda architettonica nazionale è letta, in coincidenza con l'affermarsi del Postmodernismo, come esemplare caso di coincidenza tra progettista e intellettuale; nel terzo l'Italia è ripercorsa, il nastro del tempo è riavvolto, si torna all'immediato secondo dopoguerra per esplorare il ventennio seguente per raccogliere molteplici accenti di una modernità eretica.

Nel 1967 è edito da Valentino Bompiani il catalogo del Padiglione Italia all'Expo di Montréal che raccoglie testi di Umberto Eco, Bruno Zevi, Giulio Carlo Argan, Guido Piovene, Luigi Chiarini, Vittorio Gregotti e altri, il progetto grafico è firmato da Bruno Munari. Il titolo del catalogo è un tritico linguistico: *L'Italie par elle-même. A Self-Portrait of Italy. Autoritratto dell'Italia* e afferma la necessità e la volontà di auto presentarsi.

Nel 1984 è pubblicata la ricerca *La coupure entre architectes et intellectuels, ou l'enseignements de l'italophilie* di Jean-Louis Cohen.

Il testo è un *j'accuse* all'architettura francese nel quale la via italiana è letta come esemplare. Il volume poco dopo la sua prima edizione risulta introvabile ma continua ad essere un riferimento per critiche e ricerche di architettura.

Nel 2016 sono editi da Springer, in tedesco, e da Park Books, in inglese, i volumi *Italomodern 1 e Italomodern 2*, entrambi con il sottotitolo *Architektur in Oberitalien 1946–1976*, dei fratelli Martin e Werner Feiersinger. I due libri restituiscono l'archivio di architetture moderne italiane esposto in due mostre allestite, la prima nel 2011 e la seconda nel 2015, presso il museo Aut. Architektur und Tirol di Innsbruck, in collaborazione con il Vorarlberger Architektur Institut. Entrambi i volumi riportano la catalogazione delle opere su una mappa che inquadra l'Italia settentrionale, il primo annota un'intensa densità di punti su Milano e rileva poche architetture a sud di Genova, il secondo restituisce una distribuzione più omogenea di progetti su tutto il territorio osservato: da Bolzano a Urbino.

I tre volumi (del 1967, del 1984, del 2016), che in realtà sono quattro essendo doppio l'ultimo, hanno conosciuto e conoscono destini difformi: il catalogo dell'Expo è un progetto totale da riscoprire, il testo di Cohen è un classico della disciplina, la ricerca dei due fratelli austriaci è uno strumento di lavoro. I tre libri-testimoni per molti aspetti (per data, per forma, per stile, per modalità) non sono omogenei, li accomuna la volontà dei rispettivi autori di costruire autoritratti attraverso sguardi in movimento tra dentro e fuori, tra passato e presente. Il primo volume lo denuncia apertamente nel titolo; il libro del critico francese lo ammette in negativo (leggendo le traiettorie italiane denuncia le derive dell'architettura francese); infine la ricerca *Italomodern*, attraverso l'ennesimo *tour d'Italie*, definisce una collezione di manufatti dalla quale desumere caratteri comuni e differenze dell'architettura Made in Italy.

I grandi salti temporali che cadenzano questo percorso, i periodi presi in considerazione dai tre racconti evocano il testo di Manfredo Tafuri *Storia dell'architettura italiana 1944-1985* edito nel 1986 da Einaudi. Il libro riecheggia in questa disamina come sguardo che ragiona dall'interno sui connotati della scena nazionale con l'intenzione di mutarne i confini<sup>2</sup>. Negli anni attraversati, e ancora oggi, molti sono i libri e le rassegne che riflettono sui caratteri dello stile italiano<sup>3</sup>, diversi autori stranieri utilizzano tracce nazionali per costruire altre

identità<sup>4</sup>, molti compendi sul progetto hanno cercato di proseguire il racconto tafuriano<sup>5</sup>, tutto questo è qui considerato come appunto. La distanza temporale tra l'oggi e le vicende architettoniche autorappresentate o lette da fuori nei tre capitoli seguenti è utilizzata come spazio critico nel quale setacciare e inquadrare modo, stile e teorie dell'attuale architettura italiana.

### *L'Italie par elle-même*

Nel catalogo *L'Italie par elle-même. A portrait of Italy. Autoritratto dell'Italia* l'architettura è parte di un vasto affresco. Il libro è concepito in ogni suo aspetto come un progetto totale così come i molteplici contenuti che, pur muovendosi dalla tradizione all'ingegneria, dalla religione alle scienze, partecipano alla costruzione di un'unica immagine. Il progetto grafico di Bruno Munari riesce nell'intento di “co-fondere” folklore e progresso, cronaca e storia, modernità e archeologia. La cifra del Made in Italy è così scritta senza compiacimento, senza voyeurismo, senza antagonismi.

L'Expo di Montréal del 1967 coincide con uno dei momenti più intensi, per produzione e scambi, della cultura nazionale: la sezione *La vie italienne* curata da Umberto Eco, l'insieme dei contributi raccolti nel capitolo dedicato a *La culture italienne contemporaine* (a firma di Bruno Zevi, Giulio Carlo Argan, Guido Piovene, Luigi Chiarini, Vittorio Gregotti e altri), gli scritti, le immagini e gli immaginari riportati nella parte del volume intitolata *L'économie italienne d'aujourd'hui* lo testimoniano pienamente. La data e l'evento coincidono anche con una delle *âge d'or* della cultura architettonica mondiale: molti dei manufatti presenti nella rassegna canadese entrano nella storia<sup>6</sup>. Il progetto architettonico del Padiglione Italia è impostato da Giulio Carlo Argan, Umberto Eco, Michele Guido Franci, Bruno Zevi, Studio Passarelli con la guida del Ministero degli Esteri, e consiste in un'imponente “vela” bianca che copre un suolo in graniglia bruna di cemento e marmo, quasi un terreno archeologico<sup>7</sup>. All'interno del padiglione sono presenti opere di Arnaldo Pomodoro, Leoncillo, Cosimo Carlucci, le diverse sezioni sono curate da Carlo Scarpa, Renzo Ricci, Bruno Munari e attraversate da un progetto di luci di Emilio Vedova.

Nel *self-portrait* di carta e nel padiglione le differenze, le identità sono esaltate e al contempo sono comprese *sotto un tetto comune*, etica ed estetica sono inscindibili, tutto è racconto, la storia è futuro, progresso



*L'Italie par elle-même. A portrait of Italy. Autoritratto dell'Italia, 1967*



*L'Italie par elle-même. A portrait of Italy. Autoritratto dell'Italia, 1967*

ed economia corrono su un unico solco. Il volume fonde in un unico immaginario le scienze, le arti e le passioni popolari. La prima parte, curata da Eco, è concepita come un dizionario illustrato nel quale scritti brevi, in sodalizio con una composizione di immagini diversamente datate, hanno il compito di definire la natura e la condizione di grandi campi del sapere e del fare, tra i quali chiaramente è presente l'architettura. Oltre questo atlante di frammenti concordi tra loro, le due sezioni successive del volume raccolgono saggi tematici accompagnati da disegni o fotografie che intrecciano paese e città, progresso e cultura. L'autoritratto insiste su grandi autori che, così come i curatori di tutta l'operazione, sembrano partecipare, pur nelle evidenti differenze di personalità e campi di ricerca, a un solo coro.

Il catalogo degli anni Sessanta, rivisto oggi, potrebbe indurre nostalgia di un progetto civile che sembra dato per assodato nelle pagine bianche, nere e color mattone, potrebbe muovere non poca malinconia per i dialoghi intensi tra tutti i campi del sapere e dell'agire, tra testo e immagine, tra autore e collettivo perché lo stesso progetto e gli stessi dialoghi sembrano assenti nell'attuale scena nazionale. I conflitti che prendono corpo proprio in quegli anni (nel 1963 Francesco Rosi racconta *Le mani sulla città*, nel 1966 Pier Paolo Pasolini in *Uccellacci e uccellini* narra la morte della campagna e l'avvento delle periferie romane) esasperano un sistema concretamente frammentario. Gli stessi conflitti, tra città e campagna, tra economia e paesaggio, sono prima rilevati da studi economici e poi approfonditi da quelli urbani, nel 1968 l'architettura lo registra rispondendo con visioni radicali e distopiche<sup>8</sup>. *L'architettura della città*, spesso in borghese, tormentata da autoanalisi sulle vie della modernità abbracciate, divaricata tra dibattito internazionale e necessità del paese reale, trascura alcuni territori e compiti. Ma quanto elencato è solo una faccia della frammentazione: per punti il progetto civile e i dialoghi con le altre forme del pensiero e dell'arte proseguono, cambiano strumenti e modi, persistono mutando, rifondandosi su *autobiografie scientifiche*<sup>9</sup>.

La radice delle contraddizioni, oggi sempre più evidenti e apparentemente edulcorate nel racconto degli anni Sessanta, è l'oggetto del breve saggio *La vita e la morte* di Eco che apre il catalogo *L'Italie par elle-même*. L'universale e la vita quotidiana, fatti concreti e approccio filosofico, disegni ideali e regole del naturale si combattono da sempre nella civiltà italiana e nella sua architettura. Eco rende ancora più

esplicite le ragioni dello scontro leggendo la figura di Leonardo Da Vinci "teso in un sogno di razionalità meccanica e di un mondo costituito sulla misura dell'uomo"<sup>10</sup>. Le sue parole riecheggiano in una dimensione senza tempo nella quale galleggiano o si inabissano i brandelli di un affresco attraversato da tensioni radicali: "Tra questo senso affettuoso del concreto, e una danza di sublimi astrazioni il nostro popolo ha compiuto nei secoli il suo viaggio tra la vita e la morte"<sup>11</sup>.

### *Italophilie*

Nel 2015 la ricerca di Jean-Louis Cohen viene riedita<sup>12</sup>, la struttura e i contenuti del libro restano immutati a meno dell'inserimento di una premessa intitolata *Trente ans après : remarques rétrospectives*. La nuova introduzione è qui particolarmente utile perché rappresenta l'ennesimo attraversamento temporale: un movimento a ritroso che permette all'autore di rileggere quanto scritto negli anni Ottanta del Novecento con la consapevolezza dell'oggi. Per evitare forme di (*nécro*)*italophilie* Cohen tenta una riattivazione, una rimessa in gioco delle ipotesi e delle considerazioni fatte nel 1984.

Lo storico e critico francese definisce il suo saggio un documento certamente datato ma anche utile a rendere conto di una congiuntura precisa di architettura e politica che coincide con il primo mandato da premier di François Mitterrand in Francia, con l'egemonia della *pensée française*, con l'irruzione del Postmodernismo in architettura. Il lavoro di ricerca è svolto a seguito di un contratto sottoscritto nel 1977 con il Ministère des Affaires culturelles<sup>13</sup>, nello stesso contratto sono precisati i punti principali che devono essere affrontati, che sinteticamente prevedono: l'approfondimento dei rapporti tra Stato, architetti e intellettuali nell'ultimo decennio in Francia, un confronto con il "modello italiano" e infine un'analisi dei possibili elementi di evoluzione del ruolo dell'architetto alla luce delle nuove correnti intellettuali che attraversano il territorio francese. Negli anni oggetto della ricerca il progetto italiano si presenta nella Triennale di Milano del 1973 dedicata a "L'architettura razionale"; nella Biennale di Venezia del 1976, dove Vittorio Gregotti dà corpo ad una sezione dedicata al confronto tra l'architettura europea e quella americana; nella Biennale del 1980 curata da Paolo Portoghesi, manifesto del Postmodernismo. Cohen legge la scena italiana attraverso le molteplici riviste di settore: "Casabella", "Domus", "Lotus", "Controspazio", "L'Architettura.



Jean-Louis Cohen,  
*La coupure entre architectes et intellectuels, ou l'enseignements de l'italophilie*, 1984

In questa pagina e nella successiva Jean-Louis Cohen,  
*La coupure entre architectes et intellectuels, ou l'enseignements de l'italophilie*, 1984

... de la ...

... de la ...

### ... D'AUJOURD'HUI

... de la ...



Cronache e storia”, “Parametro” e molte altre, come precisa l’autore stesso nella sua retrospettiva. L’*italoscopie* intrapresa lo conduce alla frequentazione dell’Istituto di Architettura di Venezia, in particolare di Manfredo Tafuri, e delle redazioni delle riviste con sede a Milano. Sul piano metodologico lo storico francese applica al caso italiano la nozione di “retroazione” proposta da Rem Koolhaas nel suo *Delirious New York*<sup>14</sup>: cerca le latenze piuttosto che attenersi ai discorsi espliciti degli autori oggetto della ricerca.

A distanza di trent’anni dalla stesura del saggio, Cohen ammorbidisce la propria posizione in merito alla *coupure* tra architetti e intellettuali in Francia ricordando i nessi allora sottostimati tra progetto e *pensée*<sup>15</sup>, i gruppi come l’Atelier d’urbanisme et d’architecture, e il loro lavoro prossimo alle scienze sociali e intento ad accogliere e trasporre teorie teatrali, i tentativi di riforma in atto nelle Écoles, un’attenzione trionfalistica ma anche critica<sup>16</sup> delle riviste francesi al caso italiano, le *orientations francophiles* in Italia<sup>17</sup>. Lo storico francese cita anche il passaggio da un’*italophilie* intellettuale a un’*italophilie* costruita menzionando le opere realizzate in Francia da diversi architetti italiani, tra i quali ad esempio Renzo Piano e Massiliano Fuksas, e poi la nascita di una certa *italophobia* sancita nel 1986 da uno studio di Françoise Choay e Pierre Merlin che rileva la non scientificità della lettura morfologica urbana<sup>18</sup>. Cohen ripercorre alcuni dei numerosi studi sull’*italophilie* redatti o editi dal 1990 in Occidente citando anche la recente mostra “La Tendenza: architectures italiennes, 1965-1985” allestita presso il Centre Pompidou nel 2012. Ricorda che le promesse degli anni Settanta del Novecento trovano pochi campi di applicazione in Italia, a causa anche del modesto sviluppo dei cantieri, in confronto con le occasioni che sono offerte agli autori italiani negli anni Ottanta in Francia e in Germania. Chiedendosi cosa resta di quelle promesse rammenta le analisi urbane di Rossi e il “doute radical, mais méthodique et savant”<sup>19</sup> di Tafuri.

La ricerca dello storico e critico francese permette di appuntare una serie di elementi di riflessione: *in primis* il triangolo Stato, pensiero e pratica architettonica, poi un’altra saldatura che insiste di nuovo tra carta e cemento, tra racconto del progetto e sua realizzazione, tra teoria e pratica. Come già accennato la frammentazione incide oggi su quelli che ancora negli anni Ottanta sembrano solidi ponti<sup>20</sup>. L’architettura italiana da allora scompare progressivamente dalle riviste

italiane, oggi riaffiora in quelle straniere, s’immege in un opaco lago grigio quando il matrimonio con lo Stato va in crisi, mentre l’attuale cronaca racconta un nuovo fidanzamento con le popolazioni, ma soprattutto perde le proprie ali quando essa stessa rifiuta il proprio portatore teorico (la *coupure*, denunciata in Francia, si afferma poi in Italia). L’inabissamento dell’ideale, dell’astratto rompe quell’equilibrio o quel combattimento di cui scriveva Eco nel 1967 a favore di un solipsismo neorealista che conquista la scena già negli anni Ottanta. Il ritorno della teoria, oggi in fieri, si predispone per metabolizzare l’inattesa *eclissi del dialogo tra progetto e scrittura*<sup>21</sup>, per rivedere i confini del territorio dell’architettura<sup>22</sup>, per rivelare nuove traiettorie del binomio *progetto e utopia*<sup>23</sup>. Anche il paese reclama interpretazioni delle proprie energie e delle proprie fragilità da tradurre in oggetti e spazi, pone dubbi radicali, chiede teatri del mondo e, ancora, racconti.

#### *Italomodern*

La ricerca di Martin e Werner Feiersinger dedicata all’architettura moderna italiana tra il 1946 e il 1976 è strutturata su una mappa del Nord Italia sulla quale sono fissanti punti che corrispondono a singoli oggetti concreti<sup>24</sup>. L’ennesima scoperta del *bel paese* non propone un elogio del viaggio, una modalità di attraversamento o percorsi ma la certezza e la pluralità delle mete. Il risultato è una guida atipologica, amorfologica, adimensionale, acontestuale di una certa architettura moderna riversata in atlanti. L’esplorazione procede nel territorio senza insistere sulla distinzione tra chiese e case, tra progetti urbani e manufatti isolati, tra ristrutturazioni d’interni o grattacieli di nuova costruzione, tra manufatti realizzati in aree montane o lacustri. Le mappe presenti negli atlanti sono punteggiate da uno sciame di luciole, di architetture da molti punti di vista difforni ma che evidentemente nel loro insieme propongono un discorso dai confini sfumati. La collezione di progetti restituisce una miscela di razionalismo e altre tensioni o attenzioni che dà luogo ad una sintesi eretica rispetto ai cannoni del Movimento Moderno. L’insieme raccoglie ad esempio il progetto di Gino Valle per gli uffici della Zanussi, un edificio infrastruttura che non rinuncia ad affermare la propria appartenenza al sistema urbano; la Chiesa di San Giovanni Battista realizzata da Carlo Scarpa a Firenzuola, ritratta come un monumento senza lingua e senza memorie; la *Casa sotto una foglia* di Gio Ponti e Nanda Vigo,



Martin e Werner Feiersinger, *Italomodern 1 e Italomodern 2. Architektur in Oberitalien e Architecture in Northern Italy 1946-1976*, 2016

Martin e Werner Feiersinger, *Italomodern 1. Architektur in Oberitalien 1946-1976*, 2016



la cui copertura confonde architettura e design senza coinvolgere l'interno articolato su propri tracciati; le palazzine di Caccia Dominioni nel tessuto urbano milanese che conciliano razionalismo e "blasfema" eleganza. Le architetture del racconto austriaco non sono inedite, alcuni autori ritornano da un lungo ma blando oblio, le schede con le quali i progetti sono restituiti non si propongono come studi esaustivi: il discorso verte sull'insieme, sulle scelte e sulle assenze. Il Teatro Regio di Torino, a firma di Carlo Mollino, Se gio Musmeci (e altri autori) che afferma possibili dialoghi tra stile moderno, spazialità barocche e virtuosismi strutturali, il Complesso Scolastico Marchesi a Pisa di Pierluigi Pellegrin, concepito come un vasto piano inclinato dall'accento brutalista, le case di Vittorio Giorgini immerse nel bosco a Baratti (una ossessivamente orchestrata sulla forma esagonale, l'altra che ricorda il cappello di una strega), presentano difformità di intenzioni, direzioni e dizioni progettuali; in realtà disegnano una sottile linea rossa. Attraversando i due libri emerge un'architettura italiana non sempre urbana, multiforme, carica di complessità e ambiguità, ricca di ossessioni. Gli stessi caratteri che accomunano gli avamposti italiani rimbalzano oltralpe nell'attuale cultura progettuale austriaca. La convivenza tra la ricerca costruttiva e il messaggio, il nesso tra luogo e immaginario, l'exasperazione di modernità irrisolte e di tradizioni alterate riecheggiano tra i due campi. Il *tour d'Italie* restituito in *Italomodern* costruisce, con un ideale archivio di architetture esistenti e sperate, un discorso sulla centralità dell'invenzione continua in architettura, sulle pari dignità di esterni in relazione con contesti fisici e culturali e interni animati da autonome tensioni. La raccolta di progetti disegnata da Martin e Werner Feiersinger propone la riemersione di una fenomenologia architettonica di ritorno anche nel territorio nazionale. Lo spettro dell'architettura si sta riaprendo per tornare ad occuparsi di tutti gli ambienti, il campo di azione si sta ampliando per comprendere anche luoghi non centrali oltre le periferie, i modi del progetto riscoprono la propria varietà, una varietà che coincide con un'autorialità mai debole e da sempre diffusa<sup>25</sup>.

#### *Il sussurro imponente di un'architettura provinciale*

Nei *frantumi del tutto*<sup>26</sup>, come già teorizzato da Massimo Cacciari, come rilevato da Aldo Rossi con il racconto sulle proprie ossa rotte, l'architettura riprende i suoi dialoghi con la cultura materiale<sup>27</sup> facendo

riecheggiare per punti la coraltà dell'*autoritratto italiano*. Un sistema policentrico non più coincidente con le sole città e con organici e sistemici racconti di carta ripete l'alchimia raccontata negli anni Sessanta in *L'Italie par elle-même*. Oggi le differenze non sono più lette per rilevare coincidenze ma per mettere in valore le distanze, sono centrali gli scambi effettivi tra sperimentale e popolare, tra periferico e centrale. L'architettura si afferma in provincia, come sottolineato in *Italo-modern*, è puntuale, fatta anche solo di riaperture e sottolineature<sup>28</sup>, riannoda culture globali e risorse locali, ricompone non fisicamente ma culturalmente frammenti lasciandoli in frizione l'uno con l'altro. Ripercorre silenziosamente territori abbandonati, affronta i propri errori, le proprie dimenticanze, strategicamente ricostruisce le proprie ragioni su dialoghi con la terra, le altre arti, tecniche consolidate o sperimentali, nuove economie<sup>29</sup>. Evita di arrovellarsi sul *backstage* della modernità assumendo un significato critico a prescindere dal proprio ridotto campo d'azione o dal doversi presentare senza faccia per sovrascrivere il palinsesto esistente<sup>30</sup>. La *coupure* tra architetti e intellettuali di allora si propone oggi come spazio di lavoro, come laboratorio nel quale definire altre modalità per produrre teoria concreta e pratiche ideali. Gli oggetti sono rilevati e abitati come territori nei quali mettere in atto forme di autorialità evidenti e al contempo cangianti, grazie a rinnovate e ancora fragili complicità.

*Piccole patrie* disegnano il territorio nazionale: luoghi diversi per velocità, immaginario e progettualità. In questa articolata "geografia" trovano spazio architetture costruite grazie all'attraversamento di frontiere fisiche, economiche e culturali, architetture che attendono il proprio racconto di carta, il palesamento della propria teoria, la possibilità di partecipare ad una storia.

## Note

1. Nel 1967 ha luogo l'Expo di Montréal e viene edito il catalogo del Padiglione Italia, volume a cui è dedicato il primo capitolo di questa indagine sul Made in Italy.

2. Nella sua *Storia dell'architettura italiana* Tafuri ad esempio cita, a pagina 246, la ricerca di Cohen sull'*italophilie*.

3. Si pensi ad esempio alla mostra "Gli architetti di Bruno Zevi. Storia e contro storia dell'architettura italiana 1944-2000", allestita al Museo MAXXI di Roma (dal 24 aprile al 23 settembre 2018), nella quale emerge un variegato paesaggio di talenti e di progetti iperespressivi che coincide poco con l'etichetta attribuita alla stagione progettuale presa in esame.

4. Evidenti da questo punto di vista sono le ricerche di Peter Eisenman dedicate all'opera di Palladio e all'eredità di Terragni (*Giuseppe Terragni: Transformations, Decompositions, Critiques*, The Monacelli Press, New York 2003 e con M. Roman, *Palladio Virtuel*, Yale University Press, New Haven-Londra 2015), e i nessi tra le teorie di Rem Koolhaas e le sperimentazioni dell'architettura radicale italiana.

5. Tra i tanti volumi si pensi ad esempio al testo *Architettura nell'Italia della ricostruzione. Modernità versus modernizzazione 1945-1960* di Carlo Melograni edito nel 2015 da Quodlibet. Il libro assume il compito di leg-

gere le vie del progetto nell'immediato dopoguerra in base ad una dicotomia che è alla radice di una serie di problematiche attuali legate all'idea di sviluppo del paese.

6. Si pensi ad esempio ad Habitat 67, quartiere disegnato da Moshe Safdie, e alla cupola geodetica di Richard Buckminster Fuller.

7. Il progetto è presente nella rassegna "Gli architetti di Bruno Zevi", precedentemente citata, allestita presso il Museo MAXXI di Roma.

8. Cfr. S. Marini, *L'architettura della campagna*, in A. Ferlenga, M. Biraghi (a cura di), *Comunità Italia. Architettura / Città / Paesaggio 1945-2000*, Silvana Editoriale-Fondazione La Triennale di Milano, Milano 2015, pp. 149-151, pp. 256-257.

9. Nei due testi fondamentali di Aldo Rossi, *L'architettura della città* edito nel 1966 da Marsilio e *A Scientific Autobiography* pubblicato nel 1981 da The MIT Press, è possibile ritrovare sia la differenza di senso che in due decenni subisce la nozione di frammento sia la distanza tra lo sguardo rivolto da dentro al dibattito nazionale, proposto nel primo volume, e l'autoritratto di una vicenda interna e interiore portato fuori, dichiarato nel secondo libro. Cfr. S. Marini, *L'architettura dell'autobiografia scientifica*, in "Engramma", n. 150, vol. II, pp. 173-179.

10. U. Eco, *La vita e la morte*, in *L'Italie par elle-même. A portrait of Italy. Autoritratto dell'Italia*, Bompiani, Milano 1967, p. 7.

11. *Ibidem*.

12. La prima edizione del 1984 inaugura la collana “In extenso” dedicata ai report dei ricercatori dell’École d’architecture Paris-Villermin. Cento copie sono obbligatoriamente consegnate al Ministero, ma tramite la tipografia della Scuola ne vengono prodotte altre novecento distribuite alla comunità architettonica. Il volume del 2015 è edito da Mardaga, Parigi.

13. Nel 1976 Jean-Louis Cohen risponde alla seconda di tre call di finanziamento alla ricerca istituite nell’ambito di un programma del Comité de la recherche et du développement en architecture (Corda) istituito nel 1972 dal Ministère des Affaires culturelles. Nel 1977 Cohen firma con lo stesso ministero un contratto per il progetto “La coupure entre architectes et intellectuels, et l’État”.

14. R. Koolhaas, *Delirious New York. A Retroactive Manifesto for Manhattan*, Oxford University Press, New York 1978.

15. Cita ad esempio il mancato riferimento nel suo rapporto al fatto che la celebre conferenza “Des espaces autres” di Michel Foucault del 1967 si è tenuta presso il Cercle d’études architecturales du boulevard Raspail.

16. Cohen cita a questo proposito i due numeri che “L’Architecture d’Aujourd’hui” dedica all’Italia nel 1952 e nel 1953 ma anche il saggio di S. Kétoff, *L’architecture et l’intellectualisme en Italie* (in “Aujourd’hui Italie. Art et architecture”, n. 48, gennaio 1965, p. 32) molto ostile verso l’eccesso di teoria degli architetti italiani.

17. A questo proposito lo storico francese sottolinea soprattutto i debiti dei testi *L’architettura della città* e *Autobiografia scientifica* di Aldo Rossi verso la geografia e la letteratura francesi

18. F. Choay, P. Merlin, *À propos de la morphologie urbaine*, Institut français d’urbanisme, Saint-Denis 1986.

19. J.-L. Cohen, *La coupure entre architectes et intellectuels, ou les enseignements de l’italophilie*, Mardaga, Bruxelles 2015, p. 15.

20. Cohen sottolinea, in particolare nel secondo capitolo della sua disamina, anche gli aspetti perversi di intrecci, tra università, architettura ed editoria e tra progetto e politica, che rischiano in quegli anni di disegnare esclusività.

21. P. Ciorra, *La scrittura operativa*, in “Architettura Intersezioni”, n. 3, 1996, pp. 94-97.

22. Cfr. V. Gregotti, *Il territorio dell’architettura*, Feltrinelli, Milano 1966.

23. Cfr. M. Tafuri, *Progetto e utopia. Architettura e sviluppo capitalistico*, Laterza, Roma-Bari 1973.

24. “It is not timeless modernism that Martin and Werner Feingersinger are interested in, but rather the buildings that are the clear expression of that phase of economic and cultural upswing in which these was faith – a faith that might seem naïve today – in architecture’s ability to shape the future and society.” A. Ritter, *Epilog*, in M. e W. Feingersinger, *Italomodern 2. Architecture in Northern Italy 1946-1976*, Park Books, Zurigo 2016, p. 547.

25. “The focus lies on one-of-a-kind, experimental, though not necessarily spectacular architectures that Martin tracked down in old magazines and books and which he and Werner documented on their travels. This book offers a wide-ranging look at the architecture scene in northern Italy between 1946 and 1976, its contrasting groupings and stances, tensions and breaches, as well as at internationally established and extravagant positions. Along chronological classifications, this volume presents current photographs and plans of 132 projects by neorealists, rationalists, brutalists, organicists and “freaks”. For Martin and Werner, however, it is not a question of an “objective” review of this stylistic pluralism in post war Italy. As befits their specific modes of operation and perspectives as an architect and a sculptor, they attempt to make visible the different qualities of the individual buildings from a subjective vantage point as well as through the breadth of the survey: the lightness and exuberance of a structure, its utopian and experimental potential, its ambiguity and complexity – and ultimately a vigour that endures to the present day.” Ivi, pp. 547-548.

26. M. Cacciari, *I frantumi del tutto*, in “Casabella”, n. 684/685, dicembre 2000-gennaio 2001, p. 4.

27. Come attesta il ritorno di attenzione verso la ricerca e la sperimentazione didattica di Superstudio sulla “Cultura materiale extraurbana” condotta dal 1972 al 1973 presso la Facoltà di Architettura di Firenze. Il lavoro ripercorre le relazioni tra uomo, spazio e oggetti negli ambienti artigianali e contadini e i rapporti tra architettura

e antropologia, è pubblicato in *Superstudio, Opere. 1966-1978*, a cura di G. Mastrigli, Quodlibet, Macerata 2016, pp. 513-575.

28. Come evidenziato nelle diverse opere di studi di architettura e singoli autori in occasione di Manifesta 12 svoltasi a Palermo dal 16 giugno al 4 novembre 2018.

29. Come dichiarato nel manifesto programmatico del Padiglione Italia alla 16a Mostra Internazionale di Architettura di Venezia. Cfr. *Arcipelago Italia. Progetti per il futuro dei territori interni del Paese*, La Biennale di Venezia-Quodlibet, Venezia-Macerata 2018.

30. Si veda a questo proposito la ricerca di Maria Giuseppina Grasso Cannizzo, spesso perimetrata in spazi privati di ridotte dimensioni ma sempre tesa a rifondare il contesto, e i “restauri attivi” della Chiesa di San Pellegrino a Lucca, ad opera di Microscape, e della Chiesa di San Paolo Converso a Milano di CLS Architetti, a testimonianza della non omologata capacità e volontà di costruire immaginari e nuovi luoghi abitando “semplicemente” un interno.



## Crediti

p. 33

A. Castiglioni, Frisbi, 1978, in S. Polano, *Achille Castiglioni, tutte le opere 1938-2000*, Electa, Milano 2002, p. 311. Foto di S. C. Roselli.

pp. 48-49

*L'Italie par elle-même. A portrait of Italy. Autoritratto dell'Italia*, Bompiani, Milano 1967. L'interno si trova a pagina 111. Foto di S. C. Roselli.

pp. 52-54

J.-L. Cohen, *La coupure entre architectes et intellectuels, ou l'enseignements de l'italophilie*, Mardaga, Bruxelles 1984. Gli interni si trovano a pagina 143, 175. Foto di S. C. Roselli.

p. 58

M. e W. Feiersinger, *Italomodern 1 e Italomodern 2. Architektur in Oberitalien e Architecture in Northern Italy 1946-1976*, Springer-Park Books, Berlino-Zurigo 2016. Foto di S. C. Roselli.

pp. 59-60

M. e W. Feiersinger, *Italomodern 1, Architektur in Oberitalien 1946-1976*, Springer, Berlino 2016, p. 175, 218. Foto di S. C. Roselli.

p. 90

Scena dello spettacolo, 1969. Per gentile concessione della NYPL.

p. 91

Arrivo della compagnia all'aeroporto JFK, 1970. Per gentile concessione della NYPL.

pp. 110-111

Pietro Porcinai, piscina ottenuta nella cava retrostante Villa Le Fontanelle a Careggi, 1953-1958. Archivio Pietro Porcinai, Fiesole.

p. 113

Giardinieri della società "Il Giardino", Firenze anni Cinquanta. Per gentile concessione della famiglia Rafanelli.

pp. 136-137

J. L. Godard, *Histoire(s) du cinéma*, 3a La monnaie de l'absolue, 1999, pp. 96-97.

pp. 138-139

J. L. Godard, *Histoire(s) du cinéma*, 3a La monnaie de l'absolue, 1999, pp. 99, 101.

p. 146

Il presente saggio è tratto da M. Bertozzi, *Documentario come arte. Riuso, performance, autobiografia nell'esperienza del cinema contemporaneo*, Marsilio, Venezia 2018, pp. 79-95. Si ringrazia Marsilio per aver gentilmente dato la possibilità di ripubblicare il testo.

p. 176

A. Nodolini, A. C. Quintavalle, C. Arata, M. N. Truant, *Brunetta. Moda critica storia*, Università di Parma-CSAC, Parma 1981, pp. 170-171. Foto di S. C. Roselli.

p. 178

G. Bianchino (a cura di), *Sorelle Fontana*, Università di Parma-CSAC, Parma 1984, pp. 184-185. Foto di S. C. Roselli.

p. 180

G. Bianchino, *Italian Fashion Designing 1945-1980*, catalogo della

mostra, (Los Angeles-San Francisco, 1987, Parma, 1988-1989), Università di Parma-CSAC, Parma 1987, pp. 30-31. Foto di S. C. Roselli.

p. 182

G. Bianchino, *Italian Fashion Designing 1945-1980. Disegno della moda italiana 1945-1980*, catalogo della mostra, (Los Angeles-San Francisco, 1987, Parma, 1988-1989), Università di Parma-CSAC, Parma 1987, pp. 34-35. Foto di S. C. Roselli.

p. 194

F. Jullien, *L'identità culturale non esiste*, Einaudi, Torino 2018. Foto di S. C. Roselli.

p. 230

G. Feltrinelli, foto di U. Mulas, in "L'Uomo Vogue", n. 292, luglio-agosto 1998. Numero del trentennale della rivista. La foto apparve sul primo numero di "L'Uomo Vogue" nel settembre 1967. Foto di S. C. Roselli.

p. 232

G. Correggiari, foto di O. Toscani, in "L'Uomo Vogue", n. 292, luglio-agosto 1998. Numero del trentennale della rivista. La foto apparve su "L'Uomo Vogue" nel febbraio 1971. Foto di S. C. Roselli.

p. 248

Pieghevole della mostra "Les artisans vénétiens", a cura di G. Perocco, C. Scarpa e V. Vianello, Musée de l'Athénée, Ginevra, dicembre 1954-gennaio 1955. Archivio Progetti Iuav, fondo P. De Poli.

p. 250

Manifesto della prima edizione del Salone del Mobile di Milano, Fiera campionaria internazionale di Milano, 24 settembre-1 ottobre 1961, (disponibile presso <http://www.salonemilano.it/media/Manifesti.html>).

pp. 252-255

Catalogo della mostra "Italy: the New Domestic Landscape. Achievements and Problems of Italian Design", a cura di E. Ambasz, The Museum of Modern Art, New York 26 maggio-11 settembre 1972. La mostra è sostenuta dal Ministero degli esteri italiano, dall'Ice e dal gruppo Eni. Foto di S. C. Roselli.

p. 296

Studio Azzurro, *Baluardo, Museo virtuale della città di Lucca*, 1999. Per gentile concessione degli artisti.

p. 297

Studio Azzurro, *Museo Audiovisivo della Resistenza delle Province di La Spezia, Massa e Carrara*, 2000. Per gentile concessione degli artisti.

p. 298

Karmachina, *Radici*, Museo Civico Pier Alessandro Garda, Ivrea 2014. Per gentile concessione degli artisti.

p. 300

NEO, *Padiglione dell'Argentina*, Expo Astana 2017. Per gentile concessione degli artisti.

pp. 310-311

Luigi Ghirri, *Italia in miniatura*, Rimini 1985, in *Luigi Ghirri, Paesaggio italiano*, Electa, Milano 1989, p. 66. Foto di S. C. Roselli.

p. 347

L. de Berardinis e P. Peragallo, *La faticosa messinscena dell'Amleto di William Shakespeare* (1967). Fotogrammi dal film di scena. C. de Berardinis, Archivio L. de Berardinis - Dipartimento delle Arti, Università degli Studi di Bologna.

p. 351

L. de Berardinis e P. Peragallo, *Sir and Lady Macbeth*, 1968. C. de Berardinis, Archivio L. de Berardinis - Dipartimento delle Arti, Università degli Studi di Bologna.

p. 355

C. Bene, L. de Berardinis, *Don Chisciotte*, 1968. Immagini di C. Abate. Archivio privato Famiglia Fadini-Torino.

p. 361

P. P. Pasolini al Testaccio, Roma 1963. Foto di P. di Paolo per la rivista "Il Mondo". Fotografie pubblicate in *A Magazine Curated By*, n. 16, a cura di Alessandro Michele, 2016.

p. 362

Illustrazione di P. P. Pasolini, *Al piccolo Giotto il suo Cimabue*, 1946, pubblicata in "Archivio", n. 1, dicembre 2017.

In seconda di copertina

R. Rochette, Landrin, *Roma, maquette construite de l'acte V*, vista destra d'insieme, 1912. Bibliothèque nationale de France.



